

Glenn Thomas Krahl Johansen

## Produsentens rolle i skapelsen av etisk teater

Hvordan kan en produsent arbeide for å bidra til å skape etisk teater om fengsel i samarbeid med kunstneren og fengselet? Hvilken verdi har et demokratisk samarbeid i dette arbeidet?

Masteroppgave i DRA 3090

Veileder: Bjørn Rasmussen

Juni 2020



Glenn Thomas Krahl Johansen

## **Produsentens rolle i skapelsen av etisk teater**

Hvordan kan en produsent arbeide for å bidra til å skape etisk teater om fengsel i samarbeid med kunstneren og fengselet? Hvilken verdi har et demokratisk samarbeid i dette arbeidet?

Masteroppgave i DRA 3090  
Veileder: Bjørn Rasmussen  
Juni 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden





## **Sammendrag**

Denne masteroppgaven tar for seg produsentens plass i en liten demokratisk teatergruppe, produsentens oppgaver i produksjonen og produsenten som en del av det kunstneriske teamet. I denne oppgaven er det lagt spesielt fokus på samarbeidet med Trondheim fengsel og de innsatte som lot seg intervju for å informere forestillingen Forsoning/Forvaring. I oppgaven vises det hvordan produsenten former bruken av historiene som blir gitt av informanter fra en vanskeligstilt gruppe for å skape etisk teater.



## **Abstract**

This thesis is about the producer as a contributor in a small democratic theatre group, the producer's tasks in the production and the producers as a part of the artistic team. With a particular focus on the collaboration with Trondheim prison and the inmates who were interviewed to inform the play *Forsoning/Forvaring*. This with focus on how the producer shapes how the histories they provided, as a vulnerable group was used in order to create ethical theatre.



Takk til min veileder Bjørn Rasmussen.

Takk til min biveileder Marianne Nødtvedt Knudsen

Takk til alle andre som har hjulpet i prosessen: Cecilie Haagensen, Ingvild Rømo Grande, Troels Vestergaard Jensen, Dag Rossvang, Daniel Takle Piel, Vegard Skretting, Marthe Lea, mine foreldre, mine medstudenter, Rosendal Teater og alle andre.

Takk Per Mollan for en utrolig spennende reise.

Takk til de innsatte i Trondheim fengsel som ville dele sine historier med oss.



## Innholdsfortegnelse

<b>1 Introduksjon</b>	<b>9</b>
1.1 Første møtet med de innsatte	9
1.2 Veien til denne masteren	10
1.3 Faglig historisk kontekst	11
1.4 Forskningsspørsmålet	14
<b>2 Begrepsforklaring</b>	<b>15</b>
2.1 Demokratisk samarbeid	15
2.2 Etisk teater	16
<b>3 Teater om og/eller i fengsel</b>	<b>19</b>
3.2 Demokratisk fengselsteater	19
3.2.1 Teatraliske møter med studenter og innsatte i Ma`asiyahu - Israel	19
3.2.2 The Cell Block Theatre : Teater med fanger, om systemet - USA	20
3.2.3 Teatro di Rebibbia – Italia	22
3.3 Etisk fengselsteater	23
3.3.1 Teater for et bedre liv i fengselet for innsatte og ansatte – Brasil	23
3.3.2 CCRs arbeid med ansatte i Pollsmoor Prison – Sør-Afrika	24
3.3.3 Fedre i Fengsel – Tim Mitchell - USA	26
3.4 Min fortolkning av feltet	27
3.4.1 Demokratisk fengselsteater	28
3.4.2 Etisk arbeid i fengselet	29
<b>4 Produsentens rolle</b>	<b>31</b>
4.1 Produsentens arbeidsoppgaver	31
4.1.1 Fra stillingsutlysninger i Norge	31
4.1.2 Om produsenten i norske teatre	33
4.2 Produsentens som produksjonsleder – Organisasjonsledelse i teater	34
4.2.1 Koordinering og planlegging	34
4.2.2 Organisering	36
<b>5 Metode</b>	<b>37</b>
5.1 Kunstbasert forskningsmetode	37
5.2 Demokratisk gruppestruktur	37
5.2.1 Vetorett i en demokratisk gruppe	37
5.3 Litteraturanalyse	38
5.4 Dokumentasjon	39
5.5 Forskningsetikk	40
5.5.1 Teater under taushetsplikt	41
5.6 Intervjuene	44
5.6.1 Representasjon gjennom Presentasjon	47
5.6.2 Intervjumateriale på scenen	47
5.7 Mine praktiske oppgaver i teaterprosjektet	48
5.7.1 Andre oppgaver jeg har hatt i prosjektet	49
5.8 Metodisk selvrefleksjon	52
5.8.1 Intervjuer	52
5.8.2 Produsentrollen	52
<b>6 Forsoning/Forvaring. Forestilling og prosess</b>	<b>54</b>
6.1 Forestillingen	54
6.2 Prosessen	56
6.3 Samarbeidspartnere	60
6.3.1 Trondheim fengsel	60
6.3.2 Rosendal teater	62
<b>7 Analyse</b>	<b>64</b>

7.1 <i>Kunst mot etikk</i>	64
7.1.1 Bruken av private historier i offentlig rom – et etisk dilemma	64
7.1.3 Etiske diskusjon om vold og dop som sceniske virkemidler	69
7.1.4 Påstander på scenen som høres ut som faktisk informasjon.	73
7.2 <i>Forsoning/Forvaring som et verktøy for demokrati</i>	76
7.3 <i>Produsentrollen i den demokratiske gruppen</i>	78
7.3.1 Forholdet mellom produsent og resten av teamet	79
7.3.2 Disposisjon av ressurser	80
7.3.3 Produsenten som kunstnerisk bidragsyter	80
<b>8 Konklusjon</b>	<b>82</b>
8.1 <i>Første møtet med fengselet</i>	82
8.2 <i>Fengselsteater</i>	82
8.3 <i>Produsenten i prosjektet – metode og praksis</i>	83
8.3.1 Etisk teater: et rammeverk for prosessen	83
8.3.2 Produsentens arbeid internt i den demokratiske produksjonen	86
<b>9 Kildeliste</b>	<b>88</b>
9.1 <i>Intervjuer og notater:</i>	88
9.2 <i>Litteraturliste:</i>	88
<b>10 Vedlegg</b>	<b>90</b>
10.1 <i>Samarbeidsavtalen med Trondheim fengsel</i>	90
10.2 <i>Informert samtykkeskjema for de innsatte</i>	91
10.3 <i>Kompaniskjema – Rosendal Teater, vår 2020</i>	92
10.4 <i>Dette skjer når du kommer til Trondheim fengsel</i>	94
10.5 <i>Taushetserklæring</i>	95
10.6 <i>Intervjuguide</i>	96
10.7 <i>Plakat – Verdiløse Menn</i>	97
10.8 <i>Første fremdriftsplan</i>	98
10.9 <i>Informasjon til publikum</i>	99



# Produsentens rolle i skapelsen av etisk teater

Hvordan kan en produsent arbeide for å bidra til å skape etisk teater om fengsel i samarbeid med kunstneren og fengselet? Hvilken verdi har et demokratisk samarbeid i dette arbeidet?

## 1 Introduksjon

### 1.1 Første møtet med de innsatte

Det er en kjølig dag sent på høsten i 2018. Jeg går inn på scenen i et hvitt rom, det er et rent scenelys som reflekteres fra veggene bak meg og ut på publikum, jeg kan se alle sammen. Gulvet er hardt og foran meg står det en pult med en datamaskin. En av mennene i publikum sitter fremoverlent på første rad med tatoveringer på hele hodet og følger med på hvert steg jeg tar. Han lytter. Ved siden av denne datamaskinen ligger det en hvit kattebamse. Jeg trekker pusten og gjør meg klar til å si ting jeg ikke mener som privatperson. Jeg går bort til denne kattebamsen og forteller om dagen min. De ler litt. Jeg fikk ikke jobb denne gangen heller. Det kan da umulig være min feil. Noen andre må ha skylden for at jeg ikke fikk jobben, jeg er jo en norsk mann i Norge og har hele livet visst at akkurat jeg skal klare meg helt fint i denne verdenen, alle kortene er lagt opp til min fordel. Kan det være innvandrerne sin feil at jeg eksisterer uten noen mening i livet? Til og med de har jo fått jobb på den lokale matbutikken, jeg kunne klart å gjøre den jobben. Politikerne og pengefolkene i Norge er så opptatt med å fremstå som snille og inkluderende at de ekskluderer sånne som meg, en helt vanlig Norsk mann. Skal liksom jeg straffes for at jeg ikke har vokst opp i krig i et trygt land som mine forfedre var med på å bygge opp? Skal jeg straffes fordi noen andre ikke klarer å ta vare på sin egen nasjon? Skal jeg settes på utsiden bare fordi jeg er hvit og mann? Jeg hører bekræftende stemmer fra publikum.

Det første jeg gjorde på innsiden av et fengsel var å fremføre en monolog jeg skrev for å prøve å finne logikken bak den voksende høyreekstreme bevegelsen i vesten. Ved å bruke tid på Reddit, YouTube og 4Chan for å finne ut hva disse politiske stemmene mente satt jeg sammen en monolog basert på deres retorikk lagt frem som refleksjonene til en arbeidsledig mann i midten av 20-årene. Innholdet var til tider ufint og retorikken var kritisk til innvandrere, politikere, kvinner og nesten alt annet enn de som var som meg. Jeg var uenig, men jeg ville forstå hvor sinne kom fra.

Monologforestillingen vår er ferdig og de innsatte skal få snakke med oss, jeg sitter på scenen og er skremt. Hva er det jeg har gjort? Publikum er ikke dominert av hvite menn, det er en multikulturell gruppe her inne. Det viser seg at de ikke er sinte. De er også kritiske, de forteller at de føler seg oversett av storsamfunnet. De deler kanskje ikke de samme politiske standpunktene som jeg egentlig har, men monologen har truffet en nerve i flere av mennene i rommet. De forteller åpent om sin situasjon og deres egen frustrasjon om arbeidsledighet og det politiske landskapet i Norge. De er reflekterte, rolige og de er det ærligste publikummet jeg noen gang har spilt for. Jeg gikk ut av fengselet den dagen og kjente at jeg gledet meg til å lage teater basert på deres liv. De har en historie å fortelle. Jeg håper bare jeg kan bidra til å si den riktig.

## 1.2 Veien til denne masteren

Før jeg begynte på NTNU hadde jeg vært involvert som skuespiller og produsent i teaterstykket Stille Vann som ble skrevet av Bjørn Marius Christiansen i samarbeid med LEVE (Landsforeningen for etterlatte etter selvmord) for å bli spilt på verdensdagen for selvmordsforebygging. Tiden jeg har brukt på dette prosjektet som ble spilt over flere år på forskjellige steder i landet gjorde at jeg så en ny verdi i teateret. For meg ble det en givende prosess å arbeide siden jeg selv hadde mistet noen til selvmord. Forestillingen sa aldri noe om hvorfor eller hvordan personen den handlet om begikk selvmord. Det var en forestilling på rundt tre kvarter som utspilte seg på båten over til den andre siden, og var en refleksjon om livet mellom en som tok sitt liv nylig og Båtmannen som hadde vært død lenge. Dette var en ny måte å sette ord på problematikken for meg og forklare den for publikum.

Da jeg begynte på NTNU prøvde jeg meg som inspisient og produsent i produksjonene vi satt opp tidlig i studiet. Her fikk jeg utfordret meg selv på de administrative oppgavene med å holde en teaterproduksjon i gang. Det var nødvendig med konflikthåndtering, planlegging, tilretteleggelse og mye lytting. Bacheloroppgaven min tok for seg anvendt teater som et verktøy for selvmordsforebygging. Mitt ønske var å skrive om teateret som et mulig virkemiddel for positiv utvikling innenfor psykisk helse. Tanken var at jeg kunne lære mer om arbeidet jeg hadde gjort tidligere som engasjerte meg.

Våren 2018 begynte jeg på masterstudiet i drama og teater. Her spurte Per Mollan om vi skulle inngå et samarbeid i et masterprosjekt. Han ville sette opp en forestilling om innsatte i Trondheim fengsel. Mollan ønsket å være regissør og skuespiller i dette prosjektet. Jeg ville

skrive om produsentrollen, helst også arbeide som produsent i et prosjekt. Dette ble for meg en mulighet til å slå sammen begge aspektene jeg hadde vært engasjert i tidligere. Jeg kunne være med som produsent i en større teaterproduksjon som baserte seg på livene til mennesker i en vanskeligstilt gruppe. På den måten kunne jeg oppnå at forskningsprosjektet skulle komme til nytte for forskningen innenfor teater, de innsatte og meg selv.

Planen med å komme inn i Trondheim fengsel å snakke med en liten gruppe innsatte ble lagt. Gjennom materialet vi kunne samle på innsiden av fengselet i form av intervjuer skulle vi lage en teaterforestilling. I denne prosessen ville det som regel bare være Mollan og jeg som arbeidet. Det gjør at man har en stor mengde arbeidsoppgaver som skal gjøres av kun to personer for å få en ferdig forestilling i tide. Samtidig arbeidet vi med en vanskeligstilt gruppe og det krever særskilte hensyn som vi er ansvarlige for å ta i dette forskningsprosjektet. Med det så har jeg et mål: en teaterforestilling om innsatte basert på intervjuer av de innsatte. Det siste som gjenstår da er mitt forskningsspørsmål i prosjektet. For min del er det ikke selve teaterforestillingen på kunstnerisk plan som er hovedfokusområdet. For meg handler dette om prosessen og samspillet mellom produsenten og de andre som er involvert.

### 1.3 Faglig historisk kontekst

Denne oppgaven eksisterer ikke i et vakuum. Teater som blir laget eller spilt i samarbeid med fengselssystemet er et fenomen som vokste frem på 80-tallet. Dette er da i den formen hvor en teaterskaper kommer inn i fengselet i samarbeid med institusjonen og skaper noe om eller med de innsatte. Da ofte med en hensikt om at det skal ha en gitt effekt på de som deltar. Teater som en del av fengselet kan man argumentere for at har en større historisk kontekst enn dette. I gjennom historien finnes det flere tilfeller av at innsatte på eget initiativ tar i bruk musikk, teater og kunst som en mekanikk for å underholde seg selv i en ellers svært monoton hverdag (Tocci, 2007).

Teateret har blitt brukt på innsiden av fengsler med mange forskjellige funksjoner og det har blitt tatt i bruk mange forskjellige sjangertyper innenfor fengselsteater. I denne teksten skal vi for eksempel fokusere litt på Mitchells bruk av Boals forumteater på innsiden av et høysikkerhetsfengsel i USA. Han brukte forumteateret som et verktøy for de innsatte slik at de kunne trene på interaksjoner med familiære relasjoner på utsiden (Mitchell, 2009). I Italia kan vi lese om *Teatro di Rebibbias* bruk av klassiske teaterstykker som spilles på en større

scene som er en del av selve fengselet. Her får de innsatte drive hele produksjonen under ledelse av en regissør som kommer fra utsiden av fengselet. De tar del i alle ledd av produksjonen fra teknisk forvaltning og kostymer til skuespill. Her finnes det suksesshistorier og innsatte som går ut etterpå og tar utdanninger relatert til faget og legger kriminaliteten bak seg (Pensalfini, 2016). Tekstene jeg trekker frem i denne oppgaven er bare noen av de mange skildringene som finnes om teater i fengsler og de gir et inntrykk av mangfoldet og kompetansen til de som har gjort teaterarbeid i fengsler før oss.

Når vi velger å ta turen inn i Trondheim fengsel for å lage teater om de innsatte så er vi en del av en lang rekke med teaterskapere, forskere og pedagoger som har ønsket å arbeide med innsatte før oss. Noen av disse skal jeg skrive om videre i denne oppgaven for å gi en større kontekst for oppgaven og forskningsspørsmålet. Også i fengselet vi samarbeidet med eksisterte det alt en tidligere historie med bruk av teater på innsiden. I Trondheim fengsel arbeidet Marianne Nødtvedt Knudsen med *Teater bak Murene* og det var hun som hjalp oss med å komme inn her. Før vi startet med vårt eget prosjekt fikk vi være med på to andre prosjekter på innsiden av Trondheim Fengsel. Her fikk vi muligheten til å lære oss reglene man må forholde seg til på innsiden, normene man bør forholde seg til som gjest og hvordan det oppleves å være der som en privat person.

Forskningsprosjektet eksisterer også i en teaterform. Dette er under paraplybegrepet anvendt teater. Anvendt teater eksisterer som et beskrivende begrep for teaterprosjekter som oppfyller noen av flere kriterier for å kunne beskrives som anvendt teater. Dette uten at selve forestillingens sjangerform har noe med kriteriene å gjøre. Man kan drive med teater i samarbeid med et fengsel uten å nødvendigvis drive med anvendt teater. Denne teaterformen kan kort beskrives ved at man tar teateret i bruk som et verktøy for å skape sosial eller politisk endring. Teateret spilles ofte, men ikke alltid i uformelle og utradisjonelle rom som ikke nødvendigvis er assosiert med teater, som for eksempel fengsler (Prentki & Preston, 2009).

Frequently those who engage in applied theatre are motivated by the belief that theatre experienced both as participant and as audience, might make some difference in the way in which people interact with each other and the wider world. (Prentki & Preston, 2009, s. 9)

I teaterprosjekter som er gjennomført i et fengsel ligger det som oftest en god intensjon bak. Det kan være å lære de innsatte noe konkret i fengselet, gi dem en følelse av mestring eller

noe verdifullt å fylle tiden med. Det samme eksisterer innenfor anvendt teater. Disse prosjektene fokuserer på å skape en forandring for de som deltar eller ser på. Vi har jobbet aktivt med at forestillingen skal ha en verdi utover underholdningskvalitet. Vi ville gi de innsatte en stemme som kunne nå mennesker som ikke har et forhold til dem. For oss som forskere eksisterte det en ambisjon om å skape en forandring. Vi ville gjøre noe for de innsatte, de som deltok og de som bare ville se forestillingen. Håpet er at prosjektet kan ha betydning noe for publikum og de innsatte.

Forestillingen har også blitt spilt en gang for de innsatte i Trondheim fengsel slik at de kunne komme med tilbakemeldinger før forestillingen ble tatt ut til offentligheten. Dessverre ble fengselet stengt for besøkende våren 2020 for å forhindre spredningen av Covid-19. Dette gjorde at de innsatte i Trondheim fengsel aldri fikk sett den ferdige versjonen av forestillingen vår, siden vi ikke lenger kunne besøke de på innsiden etter virusutbruddet. I tillegg kunne ikke de innsatte komme ut av fengselet for å se forestillingen på Rosendal. Dette gjør at jeg ikke kan skrive om mottagelsen av forestilling blant de den er basert på. Dette er meget uheldig for dette prosjektet da deres tilbakemelding ville vært enormt verdifull for oss.

For meg har det vært spennende å se hvilken plass produsenten i denne teaterprosessen. I dette prosjektet har jeg som produsent prøvd å bidra til at vi jobber for målet om å skape forandring på en etisk god måte. Jeg mener det er viktig at hvis målet skal ha en etisk god effekt så må ikke veien som ledet dit være uetisk. La oss si at jeg vil lage en medisin mot hodepine og gjøre den gratis fremfor å selge medisinen her i Norge. Dette er i seg selv et hederlig mål. Da må jeg ha en produksjonslinje som tillater at medisinen blir gitt bort. Om jeg benytter meg av underbetalt barnearbeid, gjør skade på miljøet eller tar andre negative snarveier for å komme til det punktet hvor medisinen kan være gratis så blir det fort vanskelig å argumentere for at jeg driver med et etisk godt prosjekt. Det hjelper ikke at resultatet er etisk godt hvis prosessen er full av uetiske handlinger. Det er et noe utilitaristisk syn på etikk, men jeg må tilføye at jeg tror ikke etikken i et slikt prosjekt kan veies mellom gode og dårlige handlinger slik at man sitter igjen med at det er mer godt enn ondt. Alt vi måtte foreta oss i prosessen som er uetisk vil påvirke troverdigheten til prosjektet. Denne teksten handler om arbeidet som leder til det ferdige produktet. Jeg diskuterer dette ut i fra produsentens perspektiv og fokuserer på etikken og samarbeidet som utspiller seg gjennom prosjektet. Dette med spesiell fokus på de særskilte kvalitetene til akkurat dette prosjektet.

## 1.4 Forskningsspørsmålet

Prosjektet står altså på skuldrene til en lengre rekke med teaterskapere som har arbeidet med innsatte for å lage teater. Vi står også under paraplyen til anvendt teater. Vi har en ambisjon som vi selv mener er etisk god. For meg som produsent er det viktig at vi har en etisk god teaterprosess i tillegg til en sterk forestilling. Forestillingen i seg selv er ikke godt nok den må også speile prosessen som skapte den. Vi er to mennesker som skal samarbeide med hverandre og med eksterne samarbeidspartnere. Vi har en tanke om at vi skal være demokratiske i vårt samarbeid mot denne forestillingen. Dette leder oss til mitt forskningsspørsmål.

*Hvordan kan en produsent arbeide for å bidra til å skape etisk teater om fengsel i samarbeid med kunstneren og fengselet? Hvilken verdi har et demokratisk samarbeid i dette arbeidet?*

Første del av forskningsspørsmålet: *hvordan kan en produsent arbeide for å bidra til å skape etisk teater om fengsel i samarbeid med kunstneren og fengselet?* Dette handler om forarbeidet før forestillingen blir fremført på scenen. Produsentens plass og ansvar i prosessen før resultatet er ferdig. I vår kontekst er det spesielt viktig å arbeide etisk med de innsatte som er involvert siden er en del av en spesielt utsatt gruppe. Den andre delen av spørsmålet: *Hvilken verdi har et demokratisk samarbeid i dette arbeidet?* Dette tar for seg den relasjonelle delen av prosessen, forholdet mellom Mollan og meg. Da spesielt med tanke på hvordan produsenten skal forholde seg til kunstneren i deres samarbeid for å skape et prosjekt som et team.

## 2 Begrepsforklaring

For å kunne ta for oss innholdet i denne oppgaven er det noen begreper jeg må redegjøre for. Dette er fordi disse ordene kan bli lest på mange forskjellige måter avhengig av hvem som leser teksten. Derfor er det viktig å etablere en felles forståelse for hva ordene betyr i denne teksten slik at den som leser kan forstå hva jeg prøver å si med det jeg skriver. De to begrepene som står sentralt i denne oppgaven som må konkretiseres er *demokratisk samarbeid* og *etisk teater*.

### 2.1 Demokratisk samarbeid

Først må vi ta for oss demokratibegrepet i demokratisk samarbeid. Tanken er at dette skal legge en føring på verdigrunnlaget som ligger i samarbeidet som Mollan og jeg hadde i denne prosessen. Dette gjør jeg med utgangspunkt i Rancières tolkning av begrepet. For Mollan og meg blir det demokratiske fundamentet sett i lys Rancières veldig forenklet da vi bare er to personer. Ifølge Rancières er demokrati en aktiv prosess hvor man oppnår demokrati gjennom redistribusjon av det sanselige. Vi, som borgere, har et sett med tanker og syn på tingenes tilstand; de tingene vi er enige om er konsensus. I vårt samfunn har vi også synlige og usynlige borgere. De usynlige er de som går uhørt. Dette er også mennesker som resten (majoriteten) har en konsensus om, de besitter en felles ide om hvem disse menneskene er, hva de kan og hva de er gode for. For å oppnå demokrati må denne fordelingen av ideer kunne forandres og formes aktivt av de som er en del av samfunnet. Hvis bare de synlige borgerne forandrer og former ideer seg imellom uten innflytelse fra de usynlige er det ikke demokratisk. Forutsetningen for demokrati er aktiv deltakelse, også fra de som er usett, hvor man kan bidra til å forme ideer og tanker om det sanselige (Rancières, 2013). Dette betyr altså at demokrati er en aktiv prosess hvor ideer utfordres og forandres ved hjelp av borgere på tvers av samfunnsgrupper, religioner, sosialstatus og kjønn. Uten forandringen eksisterer ikke demokratiet.

For Mollan og meg som bare er to personer har dette grunnprinsippet følgende effekt: Vi skal kunne påvirke hverandre og forandre prosessen og forestillingens innhold på tvers av oppgaver. For å kunne opprettholde demokratiet må vi ha en aktiv dialog og samarbeid oss imellom hvor vi lytter og gir hverandre muligheten til å komme med våre tanker og meninger om prosessen og forestillingen. Når en person snakker om noe som ikke er deres oppgave eller noe de har kunnskap om, da er de den usynlige som kan delta og forme det

sanselige/oppgaven det er snakk om. Et eksempel på dette kan være når jeg som produsent arbeider sammen med Mollan når han er på scenen som skuespiller og er med på å forme regien i forestillingen.

I en større teatral kontekst kan demokrati oppstå gjennom formidlingen av det sanselige for publikum. I vår forestillingen har vi mulighet til å utfordre konsensus hos publikum gjennom bruken av historiene til de innsatte. Denne formen for demokrati blir synlig hos flere av teaterskaperne som blir nevnt senere i denne oppgaveteksten. Hvor de innsatte, som er usynlige borgere får gå ut på scenen og fortelle sin historie som aktører på scenen. I teaterrommet skifter maktbalansen: de innsatte er synlige og står på scenen mens publikum (majoriteten) må sitte og lytte. De innsatte får anledningen til å si det de vil si og skaper en mulighet for at det skjer en forandring i publikums konsensus relatert til det de snakker om på scenen. Det blir dissens. Det sanselige redistribueres og det oppstår et potensiale for forandring i rommet. Dette er demokrati i praksis på et makronivå.

## 2.2 Etisk teater

Et sentralt punkt i denne oppgaven er etikk. For å konkretisere hvordan god etikk defineres og praktiseres i denne oppgaven og prosjektet jeg har vært involvert i, må jeg definere med mer nøyaktighet hva som er forutsetningene for ”etisk teater” fra mitt perspektiv i denne oppgaven. Forutsetningene for et etisk teater i denne konteksten eksisterer på to forskjellige plan. Det første er at vi skal forholde oss til avtaler, lover og forskningsetikk. Hvordan disse aspektene anvendes skal kunne veilede og sørge for at vårt møte med publikum, deltakere og andre mennesker som er involvert i prosjektet skjer på et konkret og formelt plan.

- Avtaler: Gjennom dette prosjektet har vi hatt flere samarbeidspartnere. Vi representerer NTNU som forskere og møter gjennom dette andre institusjoner. I vårt tilfelle er det snakk om Rosendal Teater og Trondheim Fengsel. Med disse institusjonene har vi lagt frem samarbeidskontrakter<sup>1</sup>. Denne ble signert og godkjent av Trondheim Fengsel. Med Rosendal teater ble avtalen noe mer kompleks og det tas opp mer detaljert senere i teksten. Disse samarbeidskontraktene danner en retning for hva vi kan forvente av våre samarbeidspartnere, og hva våre samarbeidspartnere kan forvente av oss. Samtidig har vi lagt frem informerte samtykkeskjemaer som fungerer

---

<sup>1</sup> Se vedlegg: 10.1 Samarbeidsavtale med Trondheim fengsel og 10.3 Kompaniskjema til Rosendal



som avtaler mellom oss og de vi intervjuer (de innsatte). De er også våre samarbeidspartnere i dette prosjektet men deltar på et annet premiss og får derfor en egen avtale<sup>2</sup>.

- Lover: Lovene danner den strengeste rammen for god etikk i dette prosjektet. Spesielt gjelder dette vårt samarbeid med fengselet, hvordan vi behandler informasjon derfra og hvordan den fremstilles på scenen. Et eksempel på dette er taushetserklæringen<sup>3</sup> fra Trondheim fengsel. Samtidig er kontrakter som er signert av to parter også noe vi er pålagt å følge så lenge den andre parten også gjør det samme.
- Forskningsetikk: Dette er i varierende grad lovfestet. Som nevnt tidligere så vil samarbeidskontrakter og samtykkeskjema være noe vi må forholde oss til og følge. Det å gjøre dette er god forskningsetikk. Men videre fra forskningsetikken har vi etiske retningslinjer vi bør følge for at forskningen skal være god. Å ikke etter beste evne forholde seg til NESHS forskningsetiske retningslinjer vil medføre at forskningen er uetisk og potensielt ikke brukbar.

Det andre planet det etiske teateret i konteksten av dette prosjektet eksisterer under, er et mer idealistisk plan og stammer fra anvendt teater. Målet med anvendt teater er at det skal gjennomføres enten for, med eller av en gruppe. Det skal kunne forbedre eller skape forandring i en situasjon. Gjennom anvendt teater kan man finne dette på forskjellige nivåer. Det kan være en liten gruppe som arbeider med et lukket prosjekt som bare skal vises for de som er i gruppen og er for gruppens eget gode. Ellers kan man basere teateret på en gruppe eller lage det med en gruppe for å så ta det ut til et større publikum slik at de kan lære om temaet som teateret tar for seg (Prendergast & Saxton, 2016). I vårt prosjektet lages forestillingen om de innsatte og for de som ikke sitter inne. På den måten operer vi med to grupper som skal behandles etisk i teateret. Publikum og de innsatte. For meg oppsummerer Jane Luton det viktigste best i boken *Applied Theatre Research – Radical Departures* hvor hun skriver om noen andre sitt arbeid. Der var det en grunnregel for workshopene:

”Do no harm”  
(Luton, 2015, s. 152)

---

<sup>2</sup> Se vedlegg: 10.2 informert samtykkeskjema

<sup>3</sup> Se vedlegg: 10.5 Taushetserklæring

For meg er det fire grunnprinsipper som danner fundamentet for etisk teater.

- Det skal ikke bryte med avtaler og lover.
- Det skal respektere de involverte.
- Det bør prøve å skape forandring til det bedre
- Det skal ikke forårsake skade.



Figur 2.1: På bildet: Per Mollan. Foto og Design: Glenn Thomas Krahl Johansen

### 3 Teater om og/eller i fengsel

I dette kapitlet vil jeg først gå gjennom forskjellige teaterprosjekter som er gjort om og/eller i fengsler. Fokuset ligger på de etiske og/eller demokratiske aspektene ved prosjektene.

Hensikten her er å kunne skape en dypere forståelse for hvordan etikken og demokratiet kan bidra til å styrke teater om og/eller i fengsler. Dette er kunnskap man bør ta stilling til og forholde seg til gjennom teaterprosjekter og som kan belyse problematikken i denne oppgaven. Kapitlet er tredelt, første delen tar for seg tre forskjellige teaterprosjekter gjort i samarbeid med fengsler. I de tre første vil jeg rette fokus mot de demokratiske elementene ved prosjektene. Del to legger frem tre andre prosjekter gjort med fengsler hvor jeg retter fokuset mot primært de etiske forholdene i prosjektene. Til slutt vil kapitlet ta for seg min egen refleksjon rundt etikken og demokratiet som deler av teater om og/eller i fengsel.

#### 3.2 Demokratisk fengselsteater

##### 3.2.1 Teatraliske møter med studenter og innsatte i Ma`asiyahu - Israel

Det første demokratiske fengselsprosjektet jeg vil se på er gjort av Tel Aviv University's community theatre program. Her har en av tekstforfatterne av artikkelen; Chen Alon vært fasilitator i prosjektet. Da prosjektet ble gjennomført var han PhD student ved universitetet i Tel Aviv. Den andre forfatteren, Sonja Kuftinec er professor ved University of Minnesota. I dette prosjektet dro en gruppe kvinnelige studenter inn til Ma`asiyahu fengsel for å delta i workshoper sammen med mannlige innsatte i fengselet. Dette gjorde de over en periode på ni måneder som til slutt endte med en fremføring av "Who is a Hero?", en forestilling de utviklet sammen i denne perioden. Gruppen skulle sammen utvikle mål og måter de kunne samarbeide på i prosjektet. Da studentene gikk inn ble de fratatt identitetspapirene som viste at de var den de var, på innsiden av fengselet hadde de bare seg selv på samme måte som de innsatte. Det er her det demokratiske kommer frem tydelig i dette prosjektet, da de var inne og jobbet sammen som en gruppe så var de likeverdige deltakere i workshopene (Kuftinec & Alon, 2007).

Et annen form for likestilling som åpenbarte seg for deltakerne i prosjektet var hvordan de kunne få en dypere innsikt i hverandres opplevelse av fordommer gjennom hverandre. Da kvinnene gikk inn i fengselet var de redde for å utelukkende bli sett som seksuelle objekter, og de merket selv at de følte seg beglodd da de var inne i fengselet. Mennene i fengselet var redde for at de ikke skulle bli sett på som noe annet enn kriminelle og bli dømt av de andre deltakerne på grunn av enkelthendelser i fulle liv. På denne måten speilet de hverandres

frykter til hverandre. De fikk også muligheten til å kjenne på egne frykter for fordommer samtidig som de ble satt i en situasjon hvor de selv hadde fordommer mot de de var sammen med (Kuftinec & Alon, 2007).

I dette prosjektet ser man at de har ved å være konsekvente i sitt valg av deltakere får skapt et potensiale for økt empati. Å bli konfrontert med og satt i en situasjon hvor man må arbeide med disse fordommene åpnet for en ny utvikling i gruppen. Da disse gruppene først møttes hadde de en med seg en idé og en frykt for hvordan motpartene skulle se dem. Fremfor at de følte at de var en polarisert gruppe mennesker fant de en måte å kommunisere og samarbeide sammen som et lag. Den samme formen for likestilling eksisterte hos publikum da de fikk se den endelige forestillingen. Da de skulle inn i fengselet måtte de følge visse regler for klær og de måtte legge igjen identitetspapirene før de fikk komme inn. De skulle også se forestillingen sammen med innsatte. Der inne i publikum kunne man ikke vite hvem som var hvem, med mindre man kjente de (Kuftinec & Alon, 2007). Det demokratiske i denne forestillingen oppstår i møte mellom alle gruppene med mennesker som blir konfrontert med sin egen posisjon og presset til å reflektere over hvordan de påvirker andre. De innsatte og studentene kan se sine egne fordommer gjenspeilet i motparten, dette utfordrer konsensus og gir rom for forandring i holdninger. Kanskje ikke på et stort nivå, men for de som er involvert i prosessen kan dette være stort.

### 3.2.2 The Cell Block Theatre : Teater med fanger, om systemet - USA

Michael Ravik startet the Cell Block Theatre i 1969 og drev det sammen med sin kone Alba Oms. Her drev de med workshops som fokuserte på skuespill i fengsler i New Jersey. De holdt på i fengsler som hadde førstegangsforbrytere og unge innsatte som var mellom 18 og 26 år. Fengslene de samarbeidet med var fengsler som fokuserte på læring og utvikling hos de innsatte. I starten hadde de ikke spesielt mye penger da de ikke fikk mye støtte til å gjennomføre arbeidet sitt. I 1971 lå det an til at prosjektet måtte stoppe, da døde Ravik av lungekreft bare en uke etter at de endelig fikk støtte til arbeidet sitt. Støtten kom som en følge av to ting: det ene var at en søknad ikke var blitt besvart og det andre var et opprør som skjedde i et fengsel som gjorde at den politiske diskursen rundt behandlingen av innsatte i USA endret seg. De fikk \$25,000 noe som i dag tilsvarer ca. 1,4 millioner NOK hvis vi justerer for inflasjon. Oms bestemte seg for å fortsette prosjektet etter ektemannens død og fikk med seg skuespilleren Ray Gordon til å fortsette prosjektet. Han ble tatt med som administrerende direktør (Tocci, 2007).

Etter at Gordon ble med i prosjektet ble det innført noen endringer. De begynte å sette opp fulle forestillinger med de innsatte i tillegg til at de hadde forskjellige workshops. Her deltok de innsatte i hele prosessen og var selv skuespillere på scenen. De arbeidet også aktivt med teknikk og var involvert på det tekniske gjennom hele produksjonen. Gordon var bevisst i sitt valg av forestillinger i dette prosjektet. Gordon tenkte at å sette opp teater om livet i fengselet eller som kriminell begrenset læringsmulighetene til de innsatte. Derfor satt de opp teaterstykker som var skrevet av de innsatte selv i andre workshops som ble holdt av CBT i tillegg til stykker skrevet av andre forfattere. Disse stykkene tok for seg fengselssystemet, rettssystemet eller institusjoner generelt. Gordon ville vise de innsatte den andre siden av systemet de befant seg i, samtidig var alle stykkene kritiske til systemet. De innsatte som ble skildret i teaterstykkene som ble satt opp var ofre i sin situasjon. De var fanget i et rettssystem som systematisk jobbet imot dem i disse stykkene. ”Systemet” var ikke rettferdig i disse stykkene. Manusene viste at fordommer, feil og onde intensjoner kan påvirke utfallet av de innsattes behandling negativt (Tocci, 2007).

Laurence Tocci trekker frem noen poenger i *The Proscenium Cage* og kapitlet om CBT sitt arbeid i USA som problematiserer Gordons valg av litteratur på innsiden av fengslene. Det arbeides med rehabilitering av de innsatte for å hjelpe de til å navigere ”systemet” samtidig som arbeidet de gjør kritiserer og potensielt forsterker den indre motstanden de innsatte har til systemet. Hans egen retorikk kan skape en motstand mot det målet han arbeidet mot (Tocci, 2007).

”There are no real criminals. There are just men who go to prison and men who don't. The men here know that and they know the judicial system is unfair.” – Ray Gordon  
(Tocci, 2007)

Jeg leser dette som et eksempel på demokratisk teater. Demokratiet er ikke nødvendigvis feilfritt. Men en viktig del av det er ytringsfrihet og transparent drift av institusjoner. Jeg vil argumentere for at det er viktig at de innsatte blir informert om imperfeksjonene i systemet de selv eksisterer i. Det er de som blir hardest påvirket av problemene med institusjonene de har vært involvert i. Disse problemene blir konkretisert og satt eksempler på gjennom teateret. Her blir det gitt kunnskap til at de skal kunne forandre sin situasjon og det er demokratisk. De får også satt ord på og illustrert sin situasjon for et bredere publikum med et håp om å skape

forandring. Det er her demokratiet oppstår og kommer frem, i potensialet for forandring og en forskyvning av maktbalansen som styrker og gir forandringskraft til de som er vanskeligstilt.

### 3.2.3 Teatro di Rebibbia – Italia

Siden 2002 har The Enrico Maria Salerno Study Senter (EMSS) satt opp teater med de innsatte i Rebibbia fengselet i Roma. Fabio Cavalli har vært regissør her siden 2003, forestillingene har blitt vist for over 45,000 tilskuere og siden prosjektet startet har i overkant av 600 innsatte vært involvert i produksjonene (Pensalfini, 2016; Salerno, 2020). Scenen til dette teateret ligger inne i fengselet og setter opp forestillinger som er gratis for publikum å se på. EMSS driver tre kompanier på innsiden av fengselet for det til sammen er over 90 aktive innsatte som deltar (Pensalfini, 2016).

Da Cavalli startet arbeidet sitt på innsiden av fengselet så han at de innsatte som var der ofte delte seg opp i grupper avhengig av hvilke regioner av landet de kom fra. For å gjøre forestillingene forenende ble alle skuespillerne oppmuntret til å snakke sin egen regionale dialekt for å ta vare på sin regionale identitet i forestillingen. Hvert manus oversettes med dette som utgangspunkt slik at dialogen kan fremføres på skuespillernes egen dialekt. Disse dialektene er forskjellige utgaver av det italienske språket som skiller seg fra standard italiensk. Forestillingene som de setter opp er større dramatiske verk av blant annet Shakespeare. De har også satt opp Dantes Inferno tidligere (Pensalfini, 2016).

Cavalli sier selv at det de gjør i fengselet ikke er dramaterapi. Han oppmuntret ikke de innsatte til å diskutere eller reflektere over egne liv gjennom teateret. Det han oppfordrer til er bare at de skal bruke egne erfaringer til å relatere til karakterene de skal spille på scenen. Han sier at i motsetning til skuespillere så trenger ikke de innsatte å late som om de har opplevd det karakterene har opplevd (Pensalfini, 2016).

Dette prosjektet har vist seg å ha store effekter, det de har sett i ettertid er at flere av de innsatte som har vært med har begynt på universitet og tatt utdanning i ettertid. Av de innsatte som har vært involvert i prosjektet har også veldig få havnet i fengsel igjen i ettertid. En av tingene som de innsatte opplever er at de har en mulighet til å gi sine medinnsatte en stemme ut til offentligheten. Cavalli selv ønsker å humanisere de innsatte for publikum (Pensalfini, 2016). Det er her de demokratiske verdiene skinner gjennom i prosjektet. De innsatte som kommer fra flere forskjellige deler av landet finner et felles prosjekt hvor deres egen identitet

får skinne gjennom. De tar med seg egne erfaringer og kvaliteter og bruker det til å styrke skuespillet og forestillingen. Publikum slipper inn gratis og får se de innsatte som dyktige aktører fremfor at de bare er ”innsatte” i et fengsel. På denne måten kan hvem som helst se forestillingen og aktørene kan nå hvem som helst med forestillingen. Den demokratiske verdien oppstår her i potensialet for endring i publikums holdning til de innsatte. De får være noe annet på scenen og vist at de er mer enn bare sine kriminelle handlinger for publikum. Dette skaper en mulighet for at de kan bli sett på en annen måte av mennesker når de er ferdig med å sone. Selve prosjektet er også demokratisk da de innsatte får ta vare på egen geografisk og kulturell identitet gjennom åpenhet rundt bruk av dialekter på det offentlige scenerommet. Fremfor at teateret tar bort denne identiteten ved å bruke en standardisert talemåte. Disse aspektene samlet skaper potensialet for forandring. På et personlig nivå gjennom mestring og læring for de innsatte. I en større kontekst kan det bidra til å gjøre deres overgang til samfunnet igjen etter soning lettere. Det gir publikum som ikke sitter i fengsel en bekreftelse på at disse menneskene som er kriminelle kan bidra positivt og skape goder for andre enn seg selv.

### 3.3 Etisk fengselsteater

#### 3.3.1 Teater for et bedre liv i fengselet for innsatte og ansatte – Brasil

I løpet av 2001 over en periode på åtte måneder reiste *People`s Palace Projects* (PPP) rundt i Sao Paulo og hadde workshoper med innsatte og vakter i fengsler i Brasil. Med over 2000 deltakere utviklet de 36 deklarasjoner. Disse kalte de *Declaration of Human Rights by the Women and Men Who Live and Work in the Prison System of Sao Paulo*. I dette prosjektet tok Paul Heritage – artistic art director ved *People`s Palace Projects* i bruk en metode som minner om Augusto Boals forum teater for å skape en dialog om hvordan innsatte og ansatte behandles og har det i fengsler i Brasil. Målet var å forbedre forholdene til de som var inne i et fengsel. PPP sier selv at er det helt klare fysiske problemer ved brasilianske fengsler, men dette prosjektet fokuserer heller sterkt på de menneskelige utfordringene (Heritage, 2004).

Det er ikke bare de innsatte som har det vanskelig på innsiden av disse fengslene og det tar dette prosjektet for seg. Selv om vaktene er i en autoritetsposisjon er de også i mindretall og jobber under forhold som er farlige på samme måte som forholdene er farlige for de innsatte. Det at Heritage og PPP anerkjente dette, bidro også til at fengslene var mer samarbeidsvillige siden vanskelighetene på innsiden ikke er utlukkende forbeholdt de innsatte (Heritage, 2004).

Workshopene de holdt ble satt sammen til tredelte forestillinger hvor hver del varte i 20 minutter med en påfølgende dialog som varte tilsvarende lenge. Hver del ble fremført av en gruppe: Mannlige innsatte, kvinnelige innsatte og vaktene. De fikk denne tiden til å belyse sine utfordringer og vanskeligheter i livssituasjonen sin. Ved å skildre historier fra deres eget perspektiv åpnet dette for en felles dialog mellom aktører og publikum hvor de fokuserte på de tingene som var viktig for aktørene. Deklarasjonene ble utviklet på slutten av hver workshop de holdt, redigert og satt sammen i ettertid til de 36 samlede deklarasjonene. Den siste visningen var for *the Secretary of Justice and Prisons* hvor alle deklarasjonene ble lest opp i sin helhet etter forestillingen (Heritage, 2004).

Deklarasjon en og to fra Declaration of Human Rights by the Women and Men Who Live and Work in  
the Prison System of Sao Paulo

**Article 1.** All men and women who are prisoners or work in the prison establishments should be respected as human beings.

**Article 2.** All men and women who are prisoners or who work in the prison establishments have the right to a life free from violence, torture, and humiliation.

(Heritage, 2004)

I dette prosjektet ligger både etikk og demokrati helt sentralt. Heritage tar for seg rettighetene til mennesker og setter både menn, kvinner, innsatte og ansatte ved siden av hverandre. PPP gir alle et talerør for komme med sine tanker og meninger om situasjonen. De skaper et forum for åpen dialog og en deklarasjon som skal dekke alles behov som mennesker. Dette dokumentet kan da brukes til å gjøre et forsøk på å skape en ekte forandring i systemet.

”Guards and prisoners share their fears and the pleasures of theatre, constantly monitored by the amused guards of the day who stand dutifully at the side as the actors enjoy the familiar post performance release in shared rites of food and drink. Perhaps in these minutes alone the promise of the projects is most consummately performed.”

(Heritage, 2004)

### 3.3.2 CCRs arbeid med ansatte i Pollsmoor Prison – Sør-Afrika

Dette prosjektet foregikk i Pollsmoor utenfor Cape Town i Sør-Afrika på slutten av 90-tallet. Pollsmoor Prison er et fengsel som da hadde alt for mange innsatte i forhold til hva det var



bygget for, det var preget av vold og var et utrygt miljø for alle som var der. Mange av de innsatte var mennesker som ventet på rettsak eller dom. Dette gjorde at beboertallet varierte fra dag til dag, at mange innsatte var inne kort tid før de fikk en dom eller ble frikjent, sendt ut eller til et annet fengsel. The Centre for Conflict Resolution (CCR) startet et nytt prosjekt for fengsler som ble gjennomført i dette fengselet. Prosjektet het *the Prisons Transformation Project*. CCR hadde flere prosjekter på innsiden av fengsler men i akkurat dette fengselet valgte de å fokusere på de ansatte og brukte workshoper med dialog, refleksjon, improvisasjon og leker for å lære de ansatte å se de innsatte på en annen måte (Giffard, Flanders-Thomas & Nair, 2004; Henkman, 2004). De hadde mål for prosjektet som stammet fra den nye grunnloven Sør-Afrika fikk etter at apartheidstaten gikk i oppløsning (Giffard et al., 2004).

Det de ønsket å gjøre var å endre de ansattes syn på seg selv som vakter ved et fengsel. De ville at de skulle se seg selv som ”service ytere” fremfor en sikkerhetsstyrke. Workshopene gikk over fire dager og krevde at de som deltok var aktive deltakere. De arbeidet med hverandre og reflekterte sammen gjennom prosessen. Ved å trene på disse tingene i trygge rom hvor det var oppfordret til refleksjon kunne de skape forandring hos de ansatte. De ønsket å endre hele kulturen blant de ansatte i fengselet fra å være militaristisk til å bli humanitær (Henkman, 2004). Mange av dem som på den tiden arbeidet i fengslene hadde blitt trent og fått jobben før apartheidstaten gikk i oppløsning. Som Christopher Glen Malaga (tidligere ansatt ved Pollsmoor) skriver, var treningen rent militaristisk. De ble trent opp i militæretikette, våpenbruk og det var militæret selv som stod for opplæring som gikk over seks måneder. De hadde et etikk-kurs men dette tok for seg formell oppførsel på større arrangementer, ikke hvordan man skal behandle innsatte (2004).

I dette prosjektet ligger etikken helt sentralt, både i hensikt og gjennomføring. Ved bruk av teater i trygge rom og aktiv deltakelse med et mål om å ha det gøy kunne de motivere og inspirere til forandring hos de som arbeidet på innsiden av fengselet. De ville vise at de kunne komme nærmere å få en tryggere arbeidsplass ved å jobbe med seg selv. Uten en forestilling eller noen form for oppsetning som mål men bare gjennom workshoper, slik arbeidet de for å oppnå forandring til det bedre for alle i fengselet. Basert på hvordan forfatterne av tekstene beskriver det har det hatt en effekt hos både de innsatte og de ansatte å jobbe med holdningene til vaktene (Giffard et al., 2004; Henkman, 2004; Malgas, 2004).

”By engaging with our own change, we surely will be able to inspire the prisoners in our care to change to. It is a basic truth that regardless of our different roles as staff members and prisoners, we are all humans.”  
(Malgas, 2004)

### 3.3.3 Fedre i Fengsel – Tim Mitchell - USA

Tim Mitchell arbeidet med innsatte i et høysikkerhetsfengsel fra 1992 til 1997. Der inne drev han blant annet med forum teater sammen med mannlige innsatte. I samarbeid med Elvin Johnson (en tidligere innsatt ved fengslet) ville de holde en workshop som handlet om det å være en far. Det de ville utforske sammen med de innsatte var hvordan man kan være en far samtidig som man sitter inne og etter at man slipper ut (Mitchell, 2009).

Da denne hendelsen fant sted fikk de innsatte arbeide sammen for å finne en løsning på en utfordring. I scenarioet hadde de nettopp sluppet ut av fengselet og skulle ha en familiemiddag for å feire dette. Like før middagen kommer sønnen inn og sier at han skal ut med venner fremfor å være til stede under måltidet. I forestillingen får de innsatte muligheten til å gjøre endringer for å påvirke forestillingen. Sønnen har mangel på respekt og utfordrer farens autoritet. Fysisk avstraffelse er da, ifølge de innsatte, en potensiell løsning. Etter hvert prøvde de å spille scenen fra sønnens perspektiv. Da dette valget ble tatt åpnet det seg en ny diskusjon som tok for seg deres egne opplevelser som barn og åpnet for en diskusjon som var mer empatisk mot sønnen. De innsatte ble konfrontert med det faktum at de selv kunne være den som undertrykte og at ikke de selv var de eneste som var undertrykt fordi de var i fengsel (Mitchell, 2009). Mitchell tar også opp noen utfordringer med bruken av forum teateret som virkemiddel. De som deltar er ”de undertrykte” i denne konteksten og kan selv være med på å forme forestillingen for å bedre sin situasjon. Det er noen etiske utfordringer som kan oppstå under slike rammer. I et fengsel er det kriminelle deltakere som lever et homogent liv, men de er ikke en homogen gruppe. De politiske og kulturelle forskjellene kan føre til at en gitt situasjon kan leses helt forskjellig. Hvis ikke de hadde klart å se vold som en dårlig løsning kunne de risikert at alle satt igjen med en felles forståelse av at vold er løsningen man tar i bruk mot barnet sitt om det ikke oppfører seg. Et annet eksempel som Mitchell tar opp skjedde på en skole, men risikoen er den samme. Her hadde de en situasjon hvor en protagonisten på scenen ble utsatt for rasisme. En elev valgte å gå opp og ta antagonistens plass på scenen, her argumenterte han for at han var den som ble undertrykt fordi han ikke fikk bruke ytringsfriheten sin til å si rasistiske ting til protagonisten. I hans verdenbilde så var han den undertrykte (Mitchell, 2001, 2009).

Dilemmaet til Mitchell blir et ganske vanskelig etisk dilemma. Ved å bruke teateret som en åpen plattform så må han spørre seg selv om den skal sensureres. Hvis de som kommer med meninger blir fortalt at løsningen er feil eller ikke lov så kan man risikere å bare forsterke den med å tvinge deltakeren til å holde den for seg selv. Så enten må gruppen bli konfrontert med andres ubehagelige løsninger ellers må teateret nekte de å komme med sine meninger (Mitchell, 2001). Spesielt utfordrende blir det når temaer som familieliv, kriminalitet og lignende skal navigeres. Det å føle seg undertrykt er en subjektiv følelse som begge sider av en sak kan oppleve. Det er vanskelig å argumentere for at noens følelse av undertrykkelse er feil da den kommer innenfra. Uavhengig av om de faktisk er undertrykt eller ikke så er følelsen like ekte for den som opplever den. Samme gjelder konseptet med etikken rundt løsningen. I disse situasjonene valgte Mitchell å lytte.

### 3.4 Min fortolkning av feltet

Hvis man ser på fellesnevnerer som eksisterer i de gitte eksemplene som trekkes frem her er det noen aspekter som er tydelig. Det første er ønsket om å hjelpe de innsatte. Spesielt tydelig kommer dette frem i People`s Palace Projects som prøvde å påvirke myndighetene i Brasil og de som arbeidet i fengsler for å gjøre tilværelsen til de innsatte bedre (Heritage, 2004). Et annet aspekt som kommer frem jevnlig er ønsket om å gi de som ikke har noen tilknytning til innsatte et mer tredimensjonalt bilde av dem som hele og komplekse mennesker fremfor bare innsatte. Her står ”Who is a Hero” prosjektet tydelig frem ved å sende inn studenter som kjenner på egne frykter ovenfor de innsatte, hvor de på innsiden kan lære av hverandres egne fordommer og frykter for å skape mer komplekse bilder av hverandre som mennesker (Kuftinec & Alon, 2007). Det siste aspektet som er en tydelig fellesnevner er ønsket om at de innsatte selv skal få noe ut av prosessen som kommer innenfra. Ikke at andre skal lære noe eller at rammene rundt dem skal bli bedre, men at de selv; som mennesker skal føle seg bedre. Mitchells arbeid i USA viser dette spesielt godt, hvor det ikke var noe publikum fra utsiden eller noe mål om å endre noe på innsiden av fengselet. Her jobbet han med å hjelpe de innsatte med å skape forandring i seg selv gjennom refleksjon, skuespill og dialog (Mitchell, 2001).

### 3.4.1 Demokratisk fengselsteater

Innenfor teaterarbeid som har blitt gjort på innsiden av fengsler så opplever jeg at demokratiet står sterkt hele veien. Gjennom prosjektene så ligger der alltid et potensiale for forandring.

Hvor man i samarbeid med de innsatte som tradisjonelt sett ikke er i noen form for maktposisjon skaper et rom for læring og forbedring. Her vil jeg trekke frem PPP som det mest konkrete og håndfaste eksempelet på demokratisk fengselsarbeid. Dette er fordi de aktivt gikk inn for å jobbe med og forandre på demokratiet disse fengslene eksisterte under.

Gjennom de innsatte og de ansatte har de utviklet konkrete eksempler på hvordan de ønsker at deres egen tilværelse skal være. Disse deklarasjonene ble så lagt frem for disse menneskene som hadde direkte innflytelse over deres egne liv (Heritage, 2004). Et eksempel på demokratisk arbeid i mindre skala er CBT's arbeid i USA. Som teaterarbeider de ikke med direkte påvirkning av systemet de eksisterer under, men de gir de innsatte kunnskap og informasjon om det juridiske systemet gjennom kritiske forestillinger som kan gjøre de mer opplyst om egen situasjon (Tocci, 2007).

Dette har blitt gjort på store scener for et publikum og i små trygge rom med en fasilitator. Denne store variasjonen i skala viser at arbeidet kan gjøres med forskjellige mengder midler og med forskjellige grunnlag men som oftest med et underliggende ønske om å oppnå en eller annen form for forandring hos de involverte, da spesielt de innsatte. De utfordrer konsensus i nasjonene de arbeider i og tar tak i de problemene som de opplever som sentrale for de innsatte. De innsatte får ofte stemmer og muligheten til skildre problemene sine selv. Det fremstår for meg som om prosjektene ofte fungerer som en slags opplysning. Det kan være for et utenforstående publikum som får lære om og se de innsatte gjennom teater. Det kan være for de innsatte hvor de lærer om og får en større forståelse for seg selv og/eller egen situasjon på et juridisk og/eller personlig nivå. Til slutt kan også prosjektene fungere som et forstyrrende element for konsensus i seg selv hvor de går direkte på det politiske for å skape forandring. Selv om ikke alltid prosjektene varer lenge eller skaper en nasjonal forandring så er det noen hver gang som kan oppleve et potensiale for forbedring. Det er de som er med som deltakere.

### 3.4.2 Etisk arbeid i fengselet

Etikken ligger også der og det fremstår for meg som om at den er en del av og utfordrer alle prosjektene. Det er helt konkrete valg som f.eks. hvordan Tel Aviv University's community theatre valgte å ikke ha med seksualforbrytere i sitt prosjekt, som er et helt pragmatisk valg gjort med hensyn til de kvinnelige studentene (Kuftinec & Alon, 2007). Eller hvordan Cavelli valgte å gjøre det slik at de innsatte kunne bruke sitt eget språk i forestillingene for å styrke deres egen identitet (Pensalfini, 2016). På den måten opplever de ikke teateret som nok en arena som ønsker å ta fra de deres egen menneskelighet. Men heller en plass hvor de får beholde egen karakter og egne styrker. Jeg tror det er sentralt for å oppnå resultater at man følger god etikk i teateret, spesielt innenfor anvendt og politisk teater. Hvis disse teaterskaperne hadde satt de innsatte i uetiske situasjoner så hadde de risikert at maktbalansen i rommet hadde snudd seg rundt og de hadde selv blitt en del av problemet og bidratt til å undertrykke en gruppe mennesker som har fått alle rettighetene sine tatt fra seg. På den andre siden kunne de fremstått som om de var under illusjonen om at disse menneskene var rene ofre i sin situasjon hvis ikke de tok stilling til at de faktisk var innsatte. Da hadde man risikert at de som hadde sett oppsetningen eller lest om prosjektene hadde mistet sympatien helt fordi det faktum at de faktisk er dømte kriminelle ikke blir adressert.

Der fagfeltet ligger i dag, ser jeg at det er et stort spenn i arbeidsmetoder og kvaliteter. Det anvendes workshoper og arbeid med fulle produksjoner. De som skaper teater i fengsler tar i bruk gamle klassiske tekster som Hamlet i Italia (Salerno, 2020) og Boals teater for undertrykte i Sør- og Nord-Amerika (Heritage, 2004; Mitchell, 2009). Det som går igjen som den sentrale verdien som styrker disse prosjektene er mennesker som arbeider i en gruppe. Om de arbeider mot et konkret mål som en forestilling eller om de jobber sammen for å skape scener bare den dagen ser ikke ut til å gjøre så stor forskjell. For meg ser det ut til at nøkkelen til at de som deltar skal få noe positivt ut av prosjektene ligger i samarbeidet. Det er kanskje noe med denne gruppen og vår evne til å sympatisere som gjør at det virker spennende å jobbe med dem. Kanskje også noe med ønsket om å hjelpe. Hvis en teaterskaper kan hjelpe en kriminell person til å komme ut av det livet så har man hjulpet den kriminelle og alle de potensielle ofrene som kan bli utsatt for dens kriminelle handlinger i fremtiden. Det kan være appellerende å gjøre et arbeid som kan ha en stor effekt for mange menneskers liv. Den største utfordringen for disse prosjektene mener jeg at er dokumentasjonen av suksess er vanskelig å måle. Hvordan måler man suksess i denne konteksten? Hvis målet er at de som deltar skal lære noe så vil dokumentasjonen av suksess være selvrapportert med mindre man

har en eller annen form for prøve etter prosjektet. Hvis målet er at de innsatte skal komme seg ut av kriminelle miljøer så har man en utfordring med tid, hvor lenge skal en tidligere kriminell være på utsiden uten å gjøre kriminelle handlinger før man sier at prosjektet har vært en suksess? Og hvordan skal man kunne dokumentere for å konkludere med at teateret gjorde forskjellen for den enkelte innsatte? Tidslinjen for å se suksesser er lang og dokumentasjonsprosessen kan være vanskelig.

## 4 Produsentens rolle

Dette kapitlet har som mål å beskrive produsentens rolle innenfor teateret i Norge. Samtidig vil jeg også bruke litteratur skrevet generelt om produsentrollen for å se det den beskriver som naturlige oppgaver for en produsent. Hensikten med dette er å beskrive forventningene som ligger rundt den rollen jeg har hatt i denne produksjonen og se om disse oppgavene bærer likheter med oppgaver som generelt forbindes med produsentens oppgaver i Norge.

### 4.1 Produsentens arbeidsoppgaver

#### 4.1.1 Fra stillingsutlysninger i Norge

Det å definere nøyaktig hva en produsent er kan være en utfordrende oppgave. Hvilke oppgaver som forventes og kreves av produsenten varierer fra teater til teater. Det er flere faktorer som spiller inn her. Hvor mange mennesker som er involvert i prosjekter kan påvirke oppgavene til produsenten. En måte å undersøke hvilke oppgaver som forventes gjennomført av en produsent, er å se på stillingsutlysninger fra norske teatre til denne jobben. Her skal jeg trekke frem tre. Fra Black Box teater i 2016, Ingun Bjørnsgaard Prosjekt fra 2016 og Unge Viken Teater (tidligere Akershus teater) i 2019. Her skal jeg først liste opp arbeidsoppgavene som det står at man skal gjøre i stillingene. Punktene under er hentet direkte fra teaterhusenes egne stillingsannonser. Etter at jeg har gått gjennom disse stillingsannonsene skal jeg se på hvordan Ann-Britt Gran og Rikke Gürgens Gjærum beskriver produsentens oppgaver i deres bok ”Teaterbransjen”.

#### **Akershus(Unge Viken Teater) teater – arbeidsoppgaver**

- Lede og gjennomføre produksjoner.
- Forhandle og utarbeide kontrakter med prosjektaktører.
- Være ansvarlig for prosjektøkonomi.
- Utvikle arenaer i vårt nedslagsfelt.
- Ha særlig ansvar for teaterets satsing på ”teater i barnehagen”.
- Salg og markedsarbeid i samarbeid med markedsansvarlig.
- Søknadsarbeid og nettverksbygging.
- Delta i teaterets drift etter behov.

("Produsent - Akershus Teater," 2019)

### **Black Box teater – arbeidsoppgaver**

- Planlegging, koordinering og gjennomføring av både kunstnerisk program og teaterets andre aktiviteter.
- Utvikle og følge opp planleggingsverktøy til koordinering av aktivitetene.
- Forhandle og utarbeide kontrakter med kunstnere og leietakere, inkludert de juridiske og økonomiske rammene.
- Logistikkansvar.
- Koordinering mellom teknisk avdeling, kunstnere og administrasjon.
- Søknadsarbeid.
- Følge opp europeiske samarbeidsprosjekter.

("Produsent - Black Box teater," 2016)

### **Ingun Bjørnsgaard prosjekt – arbeidsoppgaver**

- Produksjon og koordinering av nye forestillinger.
- Planlegging og koordinering av turnévirkosomhet i inn- og utland.
- Administrasjon og daglig drift, ressursplanlegging.
- Søknadsarbeid og rapportering.

("Ingun Bjørnsgaard prosjekt søker produsent," 2016)

Her har vi deler av tre stillingsutlysninger. Jeg har tatt i bruk den delen av stillingen som tar for seg oppgavene som er forventet av produsenten. Det er tre ulike teatre av ulike størrelse. Unge Viken Teater har ni ansatte ("Ansatte i Unge Viken Teater," 2019), Black Box teater har 19 ansatte i teateret ("Kontakt," 2019) og Ingun Bjørnsgaard prosjekt har tre ("Contact," 2019). Alle sammen har noen fellesnevner; produksjonsledelse, søknadsskriving og økonomisk ansvar i variert grad. Utover dette ser man at oppgaver varierer etter behov. Ta for eksempel Akershus teater som ønsker at produsenten skal drive med salg og markedsarbeid. På dette teateret har de en salg og markeds ansvarlig og produsenten skal ta del i dette arbeidet. Black Box teater har valgt å ikke legge dette som en del av produsentens ansvar.



#### 4.1.2 Om produsenten i norske teatre

Gran og Gjørnum har i sin forskning forsket på teaterbransjen i Norge for å gi et overblikk på hvordan den er organisert. De har sett på forskjellige teater og skiller mellom privat teater, institusjonsteater og fri scenekunst. Jeg skal her gå gjennom hva deres materiale sier om produsentens arbeidsoppgaver (Gran & Gjørnum, 2019). Når dette er gjort vil siste del av dette kapitlet ta for seg Rhines beskrivelse av hva de forskjellige oppgavene faktisk innebærer. På denne måten kan jeg sitte igjen med en større forståelse av hva produsentens oppgaver er.

Først kan vi se på institusjonsteatre. Et av eksemplene de går i dybden på her er organisasjonsstrukturen til Nationaltheateret. Organisasjonsstrukturen her er hierarkisk med styret og teatersjefen på toppen. Etter at det har blitt tatt en beslutning om hvilke forestillinger som skal settes opp oppstår en ny pyramide for hver enkelt produksjon. I toppen her finner du produsenten og regissøren som har ansvaret for gjennomføringen av produksjonen. I disse produksjonene er det produsenten som har personalansvaret og står for gjennomføringen av, og styrer det interne i den enkelte produksjonen. Dette hierarkiet er tilstede og går så lenge produksjonen pågår. Når arbeidet er ferdig kan det settes sammen et nytt hierarki med nye medarbeidere for neste produksjon (Gran & Gjørnum, 2019). Det som kommer tydelig frem her er altså personalansvar og produksjonsledelse. Disse oppgavene er ganske store og kan innebære mange forskjellige spesifikke oppgaver som ikke er spesifisert nøyaktig i teksten, men man ser at de passer sammen med stillingsutlysningene nevnt ovenfor. Forskjellen er at de tre eksemplene ovenfor er fra teaterhus som er mindre enn Nationaltheateret, det kan være noe av grunnen til at oppgavene der er mer variert i sitt innhold.

Neste eksempel er privateide teatre, disse fungerer som oftest som programmerende teatre hvor staben består av teknikere og administrasjon. Enkelte produksjoner leies inn for å spille sin forestilling på teaterhuset fremfor at huset produserer egne forestillinger. Her beskriver de produsenten som en ledende rolle også i produksjoner, men her er det produsenten(e) som bestemmer hvilket stykke som skal spilles og/eller utvikler ideen til dette stykket hvis det skal lages. Her er produsenten også på toppen av et hierarki hvor det eksisterer et administrasjonsledd under hvor de sammen står for produksjonen. I deres beskrivelse av denne rollen er regnskapsføring satt til en ekstern regnskapsfører. I selve utviklingen av forestillingen er det regi, teknikere, skuespillere og andre oppgaver som eventuelt er nødvendig for hver enkelt produksjon. Ifølge informantene til Gran og Gjørnum legges det lite vekt på rangforskjellene i disse produksjonene. Her er den økonomiske effektiviteten såpass

viktig at det prioriteres å fokusere på at teamet skal fungere sammen, fremfor at de skal fungere slik det fremgår på papiret at de skal (Gran & Gjørum, 2019).

Siste delen som legges frem her er den frie scenekunsten. Her må man skille mellom programmerende teatre og prosjektbaserte teatergrupper. For prosjektbaserte grupper beskriver Gran og Gjørum at produsenten (hvis den rollen finnes i produksjonen) som oftest har en rent administrativ rolle som bidrar som en administrativ avlastning for de kunstnerne som produserer forestillingen. Dette er hvis de har råd til å betale for at en produsent skal være en del av prosjektet. Til slutt har man programmerende scener. Dette gjelder teaterhus som leier inn eksterne kunstnergrupper for å spille sine forestillinger på deres teaterhus. Her har man som oftest et hierarki med teatersjefen på toppen og produsenten som en del av den administrative avdelingen på huset som ellers har en relativt flat organisasjonsstruktur (Gran & Gjørum, 2019). Om produsenten i denne konteksten beskrives det ikke med noen detaljer hvilke oppgaver produsenten nødvendigvis gjør dessverre. Det de nevner er at produsentens rolle ligner mer på den i institusjonsteateret, som en produksjonsansvarlig som ser til at produksjonen går som den skal. Produsenten har ikke noe kunstnerisk ansvar for forestillingene.

#### 4.2 Produsentens som produksjonsleder – Organisasjonsledelse i teater

Med denne innsikten i hva som forventes av en produsent i Norske teatre i dag så kan man se at det innebærer de samme oppgavene som beskrives i Anthony Rhines bok Theatre Management Art Leadership for the 21st Century under ledelse. Her skriver han at ledelse (management) kort fortalt er koordinering av ressurser, både økonomiske og menneskelige (Rhine, 2018, s. 25). Med utgangspunkt i denne boken vil jeg nå gå gjennom og redegjøre for de forskjellige oppgavene som helt tydelig går igjen innenfor arbeidsoppgavene til norske produsenter. I en slik stilling vil nok detaljene rundt hva man gjør variere fra teater til teater og kompani til kompani, men litteraturen kan hjelpe til med å danne en klarhet hva oppgavene kan innebære på et overflate nivå.

##### 4.2.1 Koordinering og planlegging

Som nevnt tidligere så handler koordinering og planlegging om bruk av ressurser. De ressursene det er snakk om er de økonomiske, altså pengene som produksjonen har til rådighet, og de personene som arbeider med produksjonen og hvordan deres tid og evner skal disponeres under produksjonen. Målet med å ha en godt planlagt produksjon er å effektivisere

den. Ved hjelp av minst mulig bruk av ressurser skal man nå best mulig resultat. I en profesjonell kontekst er målet gjerne at man skal oppnå en økonomisk vekst gjennom produksjonen, da skal man ikke bruke mer ressurser enn hva man venter å få tilbake gjennom visninger av forestillingen (Rhine, 2018).

Hvis man ikke driver teater for profitt så kan målestokken for effektivitet gjerne være hvor mange mennesker man kan nå med forestillingen. Hvis man skal spille X antall forestillinger og salen er full hver gang så kan man si at ressursene er brukt riktig (Rhine, 2018).

Det som ikke kommer frem i denne beskrivelsen av effektivitet er rammene effektiviteten eksisterer under. I en Norsk kontekst har vi Arbeidsmiljøloven å forholde oss til hvis vi driver et teater som ansetter arbeidere. Mange teaterprosjekter gjøres også på en frivillig basis, men dette regelverket kan uansett fungere som en pekepinn for hvordan man bør legge til rette for de som er med på prosjektene. En ansatt skal ikke arbeide mer enn 13 timer på en dag og 48 timer i løpet av en uke. Dette er arbeidstider som inkluderer overtid. Under dette igjen finnes det unntak til reglene. Man kan f.eks. beregne den totale ukentlige arbeidstiden som et gjennomsnitt over en periode på åtte uker, men da skal ingen enkeltuke overstige 69 timer, men overtid over 10 timer i løpet av en uke kan ikke gjennomføres uten at det er avklart med arbeidstaker. Arbeid som går utover den vanlige planlagte arbeidstiden skal heller ikke forekomme uten at det er et særlig tidsavgrenset behov for dette. Arbeidsmiljøloven – aml §10-6 ("Arbeidsmiljøloven - aml," 2005). Under aml §10-6 finnes det mange variabler og aspekter som kan påvirke disse tallene på forskjellige måter. Det er rett og slett ikke plass til å redegjøre for hele lovverket i denne oppgaven. Det jeg vil frem til er at i et teaterprosjekt er det ofte et tidsavgrenset behov for å arbeide ekstra. For en produsent vil det være et fornuftig valg å tidlig prøve å komme utfordringer i møte for å planlegge tid og arbeidskraft slik at ingen må jobbe utover disse rammene, spesielt innenfor frivillig teater hvor ingen er beskyttet av arbeidsmiljøloven. Ved å følge loven og forholde seg til de retningslinjene samtidig som man har en dialog med deltakerne i prosjektet om hva de har kapasitet til, så arbeider man både etisk og demokratisk.

#### 4.2.2 Organisering

Organisering blir beskrevet av Rhine som oppgaven å delegere oppgaver innad i prosjektet. Her handler det om å kartlegge ressurser og egenskaper hos de som deltar i prosjektet. Dele inn i arbeidsgrupper og delegere ansvar etter hvilke egenskaper de som er med i prosjektet har. Hvis man er mange kan gruppene internt ha ledere som står ansvarlig for å se til at gitt arbeid blir utført i tråd med budsjett og tidsplan. Målet er at gruppene skal oppnå målet for prosjektet effektivt, økonomisk og innen tiden som er gitt (Rhine, 2018).

Denne måten å organisere på beskriver det som legges frem som linjeorganisert teater under institusjonsteateret. Her har man arbeidsgrupper med mennesker som er ansatt for å gjøre sine spesifikke oppgaver og det eksisterer et hierarki som fordeler ansvar utover de ansatte (Gran & Gjørum, 2019). Det er dessverre ikke gitt at man har kapasitet til å drive et prosjekt med så mange deltakere at denne løsningen lar seg gjennomføre. Dette betyr at man kan måtte la roller gå over i hverandre slik at en person ender opp med å ha ansvar for flere aspekter ved prosjektet.

Dette var en faktor som påvirket masterprosjektet vårt der vi bare var to personer. De andre som var involvert kom inn for å hjelpe et par timer med konkrete oppgaver, for å gi tilbakemeldinger eller veiledning. Resten av arbeidet som måtte gjøres var opp til Mollan og meg. Det vi var nøye på var å ha jevnlig dialoger om hva som skulle være gjort hver arbeidsuke slik at vi visste hvilke aspekter av prosjektet som trengte ekstra oppmerksomhet den kommende uken. Samtidig avklarte vi hvem som stod ansvarlig for å gjøre ting man kunne gjøre alene og når vi skulle gjøre ting sammen. På denne måten holdt vi en tett dialog hele veien og organiserte prosessen aktivt hver uke, dermed tilpasset vi oss jevnlig etter behov. Et av aspektene ved både organiseringen og planleggingen er at man kan ikke forutse alt som kan skje mens man arbeider med prosjektet. Derfor er det viktig å ta stilling til problemstillinger etter hvert som de dukker opp (Rhine, 2018).

## 5 Metode

### 5.1 Kunstbasert forskningsmetode

Selv om denne masteroppgaven leveres som en teoretisk masteroppgave eksisterer den under Practice as Research (PaR) tradisjonen. Gjennom utviklingsprosessen av denne oppgaven har jeg arbeidet tilsvarende mye med et teaterprosjekt som til slutt skulle være hovedkilden for å finne svar på mitt forskningsspørsmål. Nelson beskriver PaR som et forskningsprosjekt hvor det praktiske arbeidet er en sentral del av forskningen. Innenfor kunsthøgskolen kan dette være en film, en dans, et teaterstykke eller et stykke musikk. Hensikten er at dette praktiske arbeidet skal informere og svare på forskningsspørsmålet i form av praktisk arbeid (Nelson, 2013). I mitt tilfelle er det altså arbeidet jeg har gjort som produsent i dette prosjektet som skal bidra til å besvare mitt forskningsspørsmål. Grunnen til at jeg har valgt å gjøre det på denne måten er fordi jeg mener at det er nødvendig at arbeidet gjøres for at jeg på best mulig måte skal kunne lære og forstå det jeg forsker på.

### 5.2 Demokratisk gruppestruktur

Et aspekt ved prosjektet som har vært en del av min forskning har vært den demokratiske gruppestrukturen. Den har også vært viktig i vår vei til målet med å lage forestillingen. Med demokratisk gruppestruktur så sikter jeg til at vi har en ambisjon om en flat gruppestruktur hvor alle deltakerne (Mollan og jeg) i prosjektet er likeverdige bidragsytere. Vi har våre designerte arbeidsoppgaver som vi selv står ansvarlige for å gjennomføre, men svarer til hverandre. Det demokratiske i gruppen oppstår i de øyeblikkene hvor vi kan utfordre hverandre på oppgavene som ikke nødvendigvis er våre, men komme med egne tanker og refleksjoner i rommet og kollektivt finne løsningen på hvordan det som diskuteres skal bli. På denne måten tar vi med oss Rancières forutsetninger for demokrati inn i prosjektet og åpner for at vi kan bidra til forandring på tvers av roller (Rancière, 2013).

#### 5.2.1 Vetorett i en demokratisk gruppe

Den ulempen som kan komme opp i en slik gruppefordeling er at en diskusjon kan pågå uten noen løsning hvis man ikke blir enige. Etter å ha hatt veiledninger med Tore Vang Lied og Ingvild Rømo Grande 2. og 3. Desember 2019 ble vi enige om at det eksisterer en vetorett i prosjektet. Mollan stod som regissør ansvarlig for forestillingens innhold og hadde alltid siste ord i en eventuell diskusjon. Det aspektet hvor produsenten hadde en absolutt vetorett var hvis noe som ble gjort på scenen i form av ord, lyd eller bilde var i strid med det Norske lovverket

eller kontraktene vi hadde med våre samarbeidspartnere. Denne helt klare avgjørelsen eksisterte ikke fordi vi som gruppe ikke kom noen vei. Vi etablerte denne klare fordelingen på når noen har siste ordet i en diskusjon for at vi skulle ha en klar vei for fremgang hvis vi satt oss fast i løpet av prosjektet. Denne felles forståelsen for hvor vi hadde myndighet til å ta endelige valg uavhengig av hva den andre parten ønsket, fungerte for oss som et sikkerhetsnett. Om vi skulle havne i en situasjon hvor vi ikke kunne finne en god løsning eller et kompromiss i fellesskap hadde vi en vei ut av utfordringen. Hvis det var uenighet om noe som kunne havne i strid med en av kontraktene eller var ulovlig, da kunne jeg stoppe diskusjonen og ta et valg. Om det var en kreativ uenighet som kun påvirket forestillingen var det Mollan som kunne ta det endelige valget.

### 5.3 Litteraturanalyse

For å finne svarene på de spørsmålene jeg stiller har det vært nødvendig å være innom flere forskjellige kilder. De to største delene av referanselisten omhandler fengselsteater og produsenten. Først de som handler om teater gjort om, i, med eller for innsatte. Her har jeg prøvd å få tak i eksempler fra forskjellige deler av verden for å dekke en større del av feltet. For å kunne beskrive feltet og se flere nyanser av hvordan mennesker arbeider med og bruker teater i denne konteksten har det vært sentralt at ikke bare kildene kommer primært fra Europeiske og Amerikanske kilder. Det har også vært viktig for meg gjennom prosjektet å kilder som er kritiske til emnet. Siden dette er første gang Mollan og jeg har stått ansvarlige for et teaterprosjekt som tar for seg innsatte har det vært nyttig å forstå noen av problemene som kan oppstå. Tekstene som omhandler tidligere fengselsarbeid hjelper også til å sette eget arbeid i en større kontekst og tradisjon slik at analysen av prosjektet blir mer nøyaktig.

Den andre store delen tar for seg stoff om produsenten. Her har jeg tatt i bruk forskjellige typer referanser. Først og fremst har Gran og Gjærum sin bok om teaterbransjen i Norge vært til stor hjelp her. Boken handlet ikke utelukkende om produsenten, men tar for seg produsenten i de forskjellige teatrene vi finner i Norge (2019). Rhines bok om teaterledelse har også vært nyttig for å kunne skaffe en større innsikt i hva de forskjellige oppgavene som nevnes i Gran og Gjærum's bok innebærer. Denne boken går gjennom forskjellige deler av teaterledelse og tar for seg driften av et teater fra ledelsesperspektiv. Dette gjør at det er mye overlapp mellom denne bokens innhold og den Norske teaterprodusenten rolle, som ofte har administrative-, og ledelsesoppgaver (Rhine, 2018). Det siste sentrale virkemiddelet som har

hjulpet meg med å kartlegge den norske teaterprodusenten rolle, har vært de forskjellige stillingsutlysningene fra norske teater som sier noe om hva forskjellige institusjoner forventer av produsenten. Ved hjelp av disse forskjellige kildene kunne jeg danne et bilde av hva produsenten gjør i en norsk kontekst samtidig som jeg har fått konkretisert innholdet av oppgavene. Dette hjelper meg med å avgrense hvilke deler av mitt eget arbeid som er relevant for analysen av oppgaven. Arbeidet jeg har gjort i dette teaterprosjektet har vært mye større enn hva en produsent nødvendigvis skal gjøre da Mollan og jeg bare var oss to og vi måtte begge absorbere forskjellige oppgaver som lå utenfor egen forskning for å komme i mål.

Andre referanser som har blitt brukt i teksten er der av forskjellige grunner. Norske lover, forskningsetikk og våre egne kontrakter er her for å kunne konkretisere og vise til de faste rammene som har eksistert rundt arbeidet. Denne litteraturen informerer også om hva produsenten må ta stilling til som har påvirkningskraft på hvordan man bør ta valg i prosjekter. På den måten kan det anvendes for å argumentere for valgene som er tatt. Det er også viktig å ha de forskningsetiske retningslinjene fra NESH som er verktøy i analysen for å kunne rette et kritisk blikk mot valgene som har blitt tatt i løpet av prosjektet. Litteratur om anvendt teater er hjelpsomt da mye av arbeidet med denne typen teater ligner på hvordan dette prosjektet har vært.

#### 5.4 Dokumentasjon

I dette avsnittet vil jeg gå gjennom hvordan dokumentasjonen er gjort og gi navn til de forskjellige dokumentasjonsformene slik at det blir enkelt å forstå hva jeg referer til når disse dukker opp videre i teksten. Det første som er gjort er lagring av data, alt av mail, kontrakter og andre dokumenter som er relatert til samarbeidspartnere og andre mennesker som har vært involvert i prosessen. Dokumenter som er relevante for oppgaven og nevnes i teksten ligger som oftest i sin helhet som vedlegg, disse er markert og kan navigeres til digitalt ved å trykke på lenken i fotnoten. Hvis dokumentet leses fysisk så kan man finne de gjennom innholdsfortegnelsen. Hvis bare deler av, et bilde eller et sitat fra dokumentasjonen er relevant så ligger det enten som vedlegg på samme måte som nevnt tidligere eller som en del av den løpende teksten. Prosjektet er også loggført i min egen logg, herfra vil det trekkes frem utdrag der det er nødvendig. Prosjektet har også blitt jevnlig dokumentert ved hjelp av fotografier.

Gjennom prosessen har vi vært i møter med forskjellige mennesker og fått tilbakemeldinger på visninger. Disse er dokumentert gjennom referater som har blitt skrevet mens samtalen har

pågått. Referatene vil bli sitert i teksten der det er relevant. Intervjuene har blitt dokumentert på samme måten, og vil også bli sitert der det er nødvendig, intervjuet i seg selv vil ikke ligge i sin helhet i oppgaven av hensyn til de som lot seg intervjuet.

I perioden 2. Januar til 17. Februar har Mollan og jeg hatt ett til to møter hver uke på starten eller slutten av uken. Disse møtene var for å legge en strategi for den kommende uken hvor vi konkretiserte mål for den kommende uken. Disse målene ble dokumentert i produksjonsplanen. Deler av produksjonsplanen ligger som vedlegg til teksten og viser de ukene som er relevant for innholdet av teksten.

På grunn av prosjektets natur som et praktisk kunsthistorisk prosjekt hvor en teaterforestilling var målet vi jobbet mot i praksisen, har observasjonsdata vært en viktig del av forskningen vår. Dette kan være alt fra ting vi har sett gjennom intervjuene som faktorer hos intervjuobjektene til opplevelser vi har hatt i utforskningen av materialet på scenen. Disse opplevelsene har vært en viktig del av prosjektet men er fenomenologiske i sin natur og baserer seg på våre følelser, opplevelser og inntrykk av arbeidet som er gjort. De har derfor vært vanskelig å dokumentere eller måle på noen måte, men har vært helt sentrale i avgjørelsesprosessen og har bidratt til å forme prosjektet. Gjennom disse opplevelsene har det oppstått uformelle samtaler mellom Mollan og meg i prosessen som ikke har blitt skrevet ned eller tatt referat av siden de har skjedd under det praktiske arbeidet og har vært en del av den kreative prosessen vår. Der det er relevant skal jeg etter beste evne prøve å referere til disse samtalene og bruke Mollan aktivt for å passe på at gjengivelsen er så lik det som skjedde som mulig.

## 5.5 Forskningsetikk

I forskning finnes det etiske rammer man må forholde seg til. Noen av de er juridiske og helt konkrete. For å holde intervjuene vi har gjort i vårt prosjekt finnes det helt klare regler og rutiner man skal forholde seg til for at forskningen skal være gyldig og lovlig. Helt konkret juridisk problematikk blir tatt opp der det er relevant og gjeldene i kapitlene det gjelder. Utover dette eksisterer det etiske normer innenfor forskning man må forholde seg til. En god plass å få konkretisert disse er gjennom NESHS (The Norwegian National Research Ethics Committees) retningslinjer for forskningsetikk. Først og fremst har man prinsippene for god forskning.



- De som deltar i forskningen skal behandles med **respekt**
- Forskningen skal skape **gode konsekvenser** og at negative konsekvenser som måtte oppstå er akseptable
- Alle prosjekter skal designes og gjennomføres **rettferdig**
- **Integritet.** Forskere skal følge normer, være ansvarlige, åpne og ærlige med kolleger og offentligheten

### 5.5.1 Teater under taushetsplikt

I dette prosjektet har vi vært under taushetsplikt. I denne delen av teksten vil jeg gå gjennom rammene for denne taushetsplikten og hvordan vi har måttet navigere disse rammene for å kunne skape en forestilling. Hvordan jeg som produsent har måttet ha et helt annet forhold til formidlingen av ord med grunnlag i at jeg har ansvaret for at vi ivaretar og følger de reglene vi er bundet til. I denne delen av teksten vil jeg også legge frem hvordan intervjuene våre var bygd opp for at vi som forskere skulle få så mye informasjon vi kunne ut av deltakerne fra Trondheim fengsel.

#### 5.5.1.2 Generelle regler

Det første som er relevant å legge frem er rammene for intervjuene. Siden det var innsatte ved fengselet som skulle intervjues, måtte intervjuene gjennomføres på innsiden av fengselet. Dette betyr at fengselets regler legger noen rammer for intervjuene. Vi kunne ikke ta bilder eller video inne i fengselet. Å ta med seg en datamaskin krever en signert avtale på forhånd. Vi kan altså ikke filme intervjuene eller fotografere for å dokumentere. Avtale om datamaskin valgte vi å ikke spørre om ettersom dette innebærer mer arbeid for vår kontaktperson som allerede har gått tatt seg tid til å legge til rette for oss. De innsattes personopplysninger er beskyttet, og urettmessig bruk av denne informasjonen er straffbart. I tillegg til vanlig regelverk for besøkende<sup>4</sup> måtte vi også signere en taushetserklæring<sup>5</sup>. Den andre påvirkningskraften utover oss selv som kan forme hvordan intervjuene dokumenteres er NSD og de nye GDPR (General Data Protection Regulation) – reglene satt av EU i 2018. For å komme frem til dokumentasjonsprosessen til intervjuene ble det gjennomført to samtaler med NSD over telefon tidlig høst 2019. Retningslinjene NSD trer i kraft i det øyeblikket man behandler data som kan lede direkte eller indirekte tilbake til en enkeltperson. Dette inkluderer geografisk informasjon, historier med konkrete detaljer, bilder og stemme. Hvis

<sup>4</sup> Se vedlegg 10.4 Dette skjer når du kommer til Trondheim fengsel

<sup>5</sup> Se vedlegg 10.5 Taushetserklæring

man dokumenterer noe som indirekte eller direkte kan lede tilbake til personen er det også strenge rammer for hvordan denne dokumentasjonen skal lagres, behandles og samles. Disse rammene varierer avhengig om informasjonen er fysisk eller digital. Mitt mål som produsent var at vi skulle hente inn informasjonen vi trengte for prosjektet uten at vi håndterte beskyttet persondata under noen omstendigheter.

Ved å navigere disse retningslinjene og reglene så godt som vi kunne så opplevde vi at vi kunne fortsatt få masse informasjon fra de innsatte selv om den var helt anonymisert. For min del handlet det om å være trygg på at vi gjorde det riktig slik at vi kunne prate fritt med de vi intervjuet og skrive ned på den måten vi hadde avtalt, uten at vi nødvendigvis måtte bekymre oss for om vi bryter noen av reglene. Til vårt formål som var å utvikle et manus så gjorde det ingenting om detaljene som avslørte hvem vi pratet med var endret. Essensen i, og følelsene bak utsagnene deres var de samme selv om vi endret konkrete detaljer. Løsningen under for innhenting av data ble utviklet etter samtaler med NSD over telefon hvor jeg la frem prosjektet og fortalte hvordan jeg så for meg at vi skulle samle, behandle og lagre data.

#### *5.5.1.3 Informert samtykkeskjema*

Fengselets regelverk, NSD og GDPR er de juridiske rammene for intervjuene og bruken av dataen som innhentes fra dem. Disse rammene var det vi hadde å forholde oss til under utviklingen av intervjuguiden<sup>6</sup> og det informerte hvordan samtykkeskjema<sup>7</sup> skulle utformes. For å sikre at vi på best mulig måte ivaretok de innsattes rettigheter og personvern så valgte vi å anonymisere intervjuene gjennom helle prosessen. Et annet hjelpemiddel som ble tatt i bruk for etikkens del var Steinar Kvaless guide til kvalitative intervjuer. På grunnlag av dette var det godt nok juridisk sett fra vår side, at vi leverte et informert samtykkeskjema til de innsatte hvor de kunne godkjenne muntlig at de ville være med på prosjektet. De som ble intervjuet var orientert om formål og bruk av materiale både skriftlig og muntlig for å sikre at de var trygge på hva de var med på (Kvale, 1996). Det er også en grunn til at de ikke signerte på samtykkeskjemaet. I det øyeblikket de signerer på et ark vi skal ta vare på så oppbevarer vi deres navn på et dokument. Da er ikke intervjuet helt anonymt og vi som forskere sitter på data som er beskyttet av personvernloven og vi måtte ha forholdt oss til dette på en langt strengere måte. Derfor var vi nøye med å levere skjema slik at de kunne lese og godkjenne dette før de sa ja til å la seg intervju. I tillegg gikk vi gjennom skjema en gang til før vi

---

<sup>6</sup> Se vedlegg 10.6 Intervjuguide

<sup>7</sup> Se vedlegg 10.2 Informert samtykkeskjema

startet intervjuet med deltakeren. Da leste jeg gjennom dokumentet punktvis slik at vi var sikre på at alle var trygge på prosjektet. Ifølge GDPR skal informasjonen som gis til de man oppbevarer data om være transparent og lettlest. Det er også et krav om at den skal leveres skriftlig eller digitalt. Siden de innsatte har begrenset tilgang til datamaskiner leverte vi det digitalt til Dag Rossvang slik at han kunne skrive det ut til de som ville delta. Med det hadde vi etter beste evne fulgt retningslinjene vi hadde fått fra NSD og kravene GDPR, Artikkel. 7. 1-4 (2018). Selv om vi teknisk sett ikke oppbevarte noen form for personopplysninger valgte vi å behandle dataene slik for å gjøre deltakelsen så trygg som mulig for de som frivillig var med på prosjektet.

Alle konkrete detaljer ble endret under nedskrivningen av det som ble sagt. Som det står skrevet i dokumentet så innebærer dette navn, stedsinformasjon og annen spesifikk informasjon som kan knyttes tilbake til personen. Da er vi inne på konfidensialitet. Dette handler om hvordan vi transkriberer intervjuet og hvordan intervjuet blir avholdt (Kvale, 1996). Som nevnt tidligere ble intervjuet anonymisert. Dette skjedde mens intervjuet foregikk. Siden vi ikke tok opp lyd eller bilde var det kun ordene vi skrev ned på papir som ble med ut fra intervjurommet. Her ble alt av konkret informasjon endret kontinuerlig gjennom prosessen. Eksempelet under er *ikke* fra noen av intervjuene, men det hensiktsmessig å vise det for å illustrere på hvilket nivå endringer ble gjort i transkripsjonen av materialet for å beskytte identiteten til de innsatte.

**Eksempel:**

Intervjuer:

*Hvordan var plassen du vokste opp?*

Intervjuobjekt:

*Jeg vokste opp i Søgne rett på utsiden av Kristiansand. Det var en veldig hyggelig bygd med rundt 10.000 innbyggere. Jeg vokste opp her sammen med mine to brødre og vi gikk på Langenes Barneskole sammen.*

Transkribert til:

*Jeg vokste opp i en bygd som lå på utsiden av byen, det var en veldig hyggelig bygd med ganske mange innbyggere. Jeg vokste opp her sammen med mine søsken og vi gikk på samme barneskole.*

Her er innholdet det samme, men alle detaljene som kan lede til noen informasjon om hvem denne personen er, er fjernet. Vi vet at det er en bygd på utsiden av en by, det kan være hvilken som helst by og bygd. ”Ganske mange” og ”på utsiden av” er relative begrep som ikke gir noen som helst informasjon om hvor mange mennesker som bodde i bygda eller hvor langt unna byen den lå. Å vokse opp sammen med søsken sier ingenting om kjønn eller hvor mange og at de gikk på samme barneskole sier heller ingenting om aldersforskjell da ikke intervjuobjektet sier om de gikk på skolen samtidig eller ikke. Det er ingen av detaljene ved intervjuet som kan lede tilbake til denne personen selv om informasjonen i teksten fortsatt er konkret. Dette tar også hensyn til konsekvensene deltakelsen kan ha på intervjuobjektet. Konsekvensene handler om hvorvidt det medfører noen risiko for deltakeren å være med på intervjuet (Kvale, 1996). Deltakelse i vårt prosjekt var uten risiko siden intervjuet var anonymisert og ingen informasjon vi skrev ned kunne direkte eller indirekte spores tilbake til kilden. Vi oppbevarte ingen data som inneholdt personinformasjon og det var ingen andre tilstede da intervjuet ble avholdt.

## 5.6 Intervjuene

I konstruksjonen av intervjuene har vi prøvd å forholde oss til Kvales beskrivelser av hva som gjør et godt intervju. Noe av kunnskapen som kommer frem i teksten her kommer fra ting vi tok stilling til før vi gikk inn i intervjusituasjonen og noe kommer fra erfaringer vi har gjort oss i ettertiden. I dette prosjektet måtte vi gjøre vårt beste for å ta stilling til ting på forhånd, tilpasse oss under intervjuene og korrigere mellom de. For å gå gjennom intervjuguiden vil jeg bruke Kvales kriterier for den som intervjuer, samtidig tar jeg i bruk de faktiske intervjuene og mine egne observasjonsdata fra disse intervjuene. Kvale har skrevet ti punkter man kan ta i bruk for å vurdere kvaliteten til den som intervjuer (Kvale, 1996). Jeg vil bruke disse punktene til å forklare hvordan vi arbeidet med intervjuene. Hensikten her er ikke å evaluere Mollan som avholdt intervjuene. Det er det metodiske arbeidet med intervjuene som diskuteres.

1. **Kunnskap:** her forklarer Kvale at det er viktig at den som intervjuer har kunnskap om emnet slik at man kan holde en informert samtale om subjektet. Ved å være informert vil man ha evnen til å vite hva man skal spørre om og hvordan man skal følge opp svarene man har fått for å få mer informasjon. Samtidig trekker også Kvale frem at man ikke skal ”skryte” eller prøve å vise den man intervjuer hvor mye man vet (Kvale, 1996). For vår del kom hoveddelen av vår kunnskap om å være innsatt fra våre

erfaringer fra å ha vært inne i fengselet og jobbet med de innsatte tidligere. Her har vi fått anledninger til å ha vanlige samtaler med de om hvordan livet er på innsiden. Kvale trekker også frem at det finnes unntak til reglene som legges frem og situasjoner hvor man kan ”bryte” reglene (Kvale, 1996). For dette prosjektets del så vi det som nødvendig å bryte regelen. Under samtalen forklarte vi til intervjuobjektet at vi ikke kunne ha noen særlig kunnskap om hvordan det føles å leve i et fengsel da ingen av oss har gjort det.

2. **Struktur:** Intervjuet skal ha en mening og en struktur for fremgangen for intervjuet og en avrunding som f.eks. tar opp hva man har lært av samtalen (Kvale, 1996). I vår intervjuguide<sup>8</sup> har vi lagt opp en struktur og en plan for selve intervjuet. Avslutningen vår var mer et spørsmål om hvordan de synes intervjuet gikk. Vi var interessert i å høre hva de innsatte tenkte slik at vi kunne prøve å forbedre intervjuet neste gang det ble avholdt. Vi la også opp intervjuet til at vi hadde muligheten til å utvide og stille flere spørsmål der vi følte det var nødvendig. Hvilket faller inn under punkt 6, 7 og 9 som tar for seg **åpenhet (6.)**, **styring (7.)** og **remembering (9.)**. Man skal være åpen og lytte til det som blir sagt for å finne ut hva som er viktig for den man intervjuer, samtidig som man vet hva man ønsker å høre mer om og kan styre samtalen i den retningen. Ved å huske tidligere påstander og utsagn kan man komme tilbake til de som er relevante eller ikke tilstrekkelig utdypet (Kvale, 1996). Et eksempel på dette var i det andre intervjuet vi avholdt. Samtalen handlet om dagliglivet på innsiden av fengselet hvor personen fortalte at hen ba en bønn hver kveld. Da fulgte vi opp på dette med religion fordi det var en del av personens liv. Vi hadde ikke originalt religion med i våre spørsmål, men ettersom det fremstod som viktig for denne personen, valgte vi å følge det opp.

”Jeg var troende før jeg havnet i fengselet. Så mistet jeg litt troa på grunn av psyken. Følte at det ikke kunne være noen Gud som så etter meg og hjalp meg. Men jeg fant tilbake til det igjen. Tror mange søker trøst i tro, det er lett å bli religiøs her inne. Troa hjelper meg med å finne håp for en fremtid. En måte å søke Gud om tilgivelse når man ikke finner det hos de man har gjort vondt.” (Intervju 1. Person B. 06.11.19)

3. **Klarhet/tydelighet:** Med dette menes det at den som intervjuer skal stille korte, enkle og tydelige spørsmål. Hensikten her er at det skal være enkelt for den som blir intervjuet å gi svar. Det skal også være enkelt å gi svar på det den som intervjuer

---

<sup>8</sup> Se vedlegg 10.6 Intervjuguide

faktisk er ute etter (Kvale, 1996). I Intervjuguiden<sup>9</sup> vår har vi gjort vårt beste for å stille korte og konkrete spørsmål. Samtidig vil du se i Intervjuguiden at det eksisterer noen tilleggs-setninger bak noen av spørsmålene. Det er steder hvor vi har svart på spørsmålene selv dialogen. Grunnen til at vi valgte å gjøre dette var for å skape et rom som opplevdes mer som en plass hvor vi hadde en dialog fremfor et avhør. Dette henger også sammen med punkt 4. og 5. som handler om **skånsomhet(4.)** og **sensitivitet (5.)**. Vi lot de vi intervjuet snakke ferdig og lot de snakke om det de følte var viktig selv da de svarte på spørsmål. Vi valgte å vise tillitt ved å dele fra våre egne liv, i håp om at det skulle gjøre det lettere å igjen dele med oss.

8. **Kritisk:** Det Kvale nevner på dette punktet er at man skal ikke ta alt subjektet sier for å være sant med en gang. Ved å stille oppfølgingsspørsmål og sjekke informasjonen, kan det bidra til å validere informasjonen man har blitt gitt i intervjuet. Dette kan man også gjøres gjennom å observere når den intervjuede snakker samt ved å sjekke om det er noen logiske brister i det den man intervjuer sier (Kvale, 1996). For vår del var mulighetene for validering noe variert da vi snakket om de innsattes fortid, følelser og drømmer for fremtiden, som vi ikke har tilgang til gjennom noe annen kilde enn deres egne historier. Det siste vi snakket om var livet på innsiden av fengslet. Her hadde vi muligheten til å sette deres historier opp mot hverandre for å rydde opp i enkle ting. Som for eksempel når frokost serveres, hvor lenge de jobber, når dørene låses om kvelden osv. Disse korrigeringene handlet i all hovedsak om enkelte rutiner.
10. **Tolkning:** Her snakkes det om at den som intervjuer skal aktivt prøve å tolke det som blir sagt av den man intervjuer samtidig, som man stiller oppfølgingsspørsmål for å bekrefte eller avkrefte egen tolkning av hva som legges i ordene (Kvale, 1996). For vår del var det noe variert hvor aktivt dette ble gjort under prosessen. Det ble mest en aktiv handling gjennom oppfølgingsspørsmål for å utdype hva som ble lagt i en påstand eller for å få mer informasjon om temaet.

Person A:

*Folk som står i opposisjon til systemet kjøper seg fort flere år her inne. Jeg vil ha hjelp. Hjelp meg å bli en annen person. Andre ser ikke feil i seg selv.*

Per:

*Blir du demotivert av de som står i opposisjon?*

Person A:

Skal du ikke høre på det de sier? Du ser forskjellen på min og din soning? Tror de ser det, men de klarer ikke legge seg flat. (Intervju 1. Person A. 30.10.19)

---

<sup>9</sup> Se vedlegg 10.6 Intervjuguide. Her refereres det til spørsmål én og fire under tema "livet i fengsel"

### 5.6.1 Representasjon gjennom Presentasjon

I og med at de denne forestillingen handlet om er plassert på utsiden av demokratiet, har beskyttede navn og ingen mulighet til å representere seg selv på scenen har vi som teaterskaperne et stort etisk ansvar hvis vi skal arbeide med denne gruppen. Den etiske problematikken som eksisterer rundt representasjon av andre grupper dukker ofte opp innen både anvendt teater og etnografisk teater. Dette prosjektet inneholdt arbeidsmetoder inspirert av begge. For meg som produsent har det vært en sentral del av mitt fokus å være refleksiv og kritisk til hvordan vi velger å gå frem for å presentere de innsatte på scenen.

Gjennom andre teaterskaperes arbeid med anvendt teater kan man få noen klare pekepinner på hva man bør ha i fokus i slike prosesser. Sheila Preston tar opp disse utfordringene i *The Applied Theatre Reader*. Her tar hun opp det at selv om man er forståelsesfull, kritisk og nøye i sin presentasjon av en utsatt gruppe så står man alltid ovenfor etisk problematikk. For det første tolker og bearbeider man en annen gruppes utfordringer gjennom ens eget filter og det vil alltid kunne bære preg av hva man selv tenker og mener om denne gruppen. En annen problematikk er antagelsen man tilsynelatende gjør om at man er en representant for, men ikke en del av en gruppe som ikke ”kan” snakke for seg selv (Preston, 2009). Det å representere en annen gruppe gjennom teater kan være en handling gjort med gode intensjoner, men det er viktig at man forstår implikasjonene av valgene man tar. Det å være en stemme for en gruppe som er vanskeligstilt er ikke noe som nødvendigvis er så positivt at man ikke kan være kritisk til det. I arbeidet vårt med innsatte i fengsel oppstod det enda et lag med etisk problematikk som vi måtte ta stilling til. Dette er mennesker som har brutt kontrakten mellom samfunn og stat som vi andre som aktive deltakere av demokratiet har valgt å følge. Deres straff for disse handlingene er nettopp den at de blir tatt ut av demokratiet, ut av samfunnet og mister mange av sine rettigheter. Vi har aktivt gått inn for å gi disse menneskene en stemme, representasjon og et talerør ut til det frie samfunnet som satt de bak muren i utgangspunktet. Om det er ”riktig” eller ”galt” har jeg ikke svar på og tror jeg ikke det finnes et svar på.

### 5.6.2 Intervjumateriale på scenen

For meg som produsent hadde jeg de konkrete reglene nevnt ovenfor å forholde meg til i denne prosessen. Når intervjuene var transkribert og vi arbeidet med manus var det fri bruk av materiale i øvingsrommet. Men før hvert visningsseminar og før forestillingen ble ferdigstilt ble alltid scener med informasjon fra intervjuene gjennomgått en gang til for å sikre at det var

så stor forskjell som mulig mellom det intervjuobjektet sa og det vi sa uten at det mistet den originale meningen. Dette innebar at scenen ble spilt og formidlingen ble korrigert hvis noe eventuelt skulle minne om det originale intervjuet. Dette kunne være smådetaljer som f.eks. navnet på ”bygda” eller hva slags jobb personen hadde. Som oftest handlet dette om å registrere hva som ble sagt, se det mot transkripsjonene og korrigere. Hvis vi var i tvil om hva som var den faktiske detaljen den innsatte sa til oss, endret vi det til noe vi var helt sikker på at ikke var sant. La oss si, den vi intervjuet fortalte at de arbeidet som lastebilsjåfør eller taxisjåfør men vi husket ikke hvilken. Da ville vi heller tatt noe helt annet som for eksempel seiler for å sikre at informasjonen ikke var den vi fikk av den innsatte. I disse situasjonene fungerte jeg som siste sensurfilter før visningene ble gjennomført.

### 5.7 Mine praktiske oppgaver i teaterprosjektet

I dette prosjektet har jeg vært produsenten for stykket i tillegg til en hel rekke andre oppgaver som faller utenfor hva produsenten tradisjonelt gjør i en produksjon. Det medførte at vi måtte ta en vurdering av hvilke oppgaver det skulle innebære. For å ta denne vurderingen måtte flere ting tas i betraktning. Hva har vi behov for? Hvilke ressurser har vi? Hvilke egenskaper har vi? Og hva kan andre hjelpe oss med?

Når disse spørsmålene er besvart kunne vi lage en liste over hva slags oppgaver det er aktuelt at jeg tar i denne produksjonen. For å spare penger og være sikker på at teknisk forvaltning ble gjort slik vi ønsket, var det naturlig at jeg tok ansvaret for lys, lyd og film under produksjonen og forestillingen. Det var også naturlig at jeg tok ansvar for kontakt med samarbeidspartnere; Trondheim fengsel og Rosendal teater i vårt tilfelle. Jeg skulle hjelpe til med budsjettplanlegging og administrere rom, produksjonsplan og PR. Forventningen har ikke vært at jeg skal sitte alene med alle disse oppgavene nødvendigvis. Lys, lyd og film er kunstneriske deler av produksjonen som det har vært Mollan sitt ansvar å ta som en del av regien. Min jobb var å tilrettelegge for at vi hadde det tilgjengelig og gjøre mitt beste for å bruke det på en måte som oppfylte den estetiske visjonen Mollan hadde for forestillingen. For oss som samarbeidspartnere var det viktig at vi fikk kartlagt disse tingene så tidlig som mulig slik at vi begge viste hvordan vi skulle jobbe frem mot forestillingen. For å få denne bredden til å fungere sammen med oppgavene jeg hadde som produsent, var det viktig for meg å konkretisere oppgaver og arbeidstider. Ved å legge til rette for at gitte oppgaver kunne gjøres til bestemte tider var det mulig for meg å sette av konkrete tider til å gjøre oppgavene som var relatert til produsentrollen.



På en måte fungerte jeg som en rent administrativ produsent i vårt prosjekt, ikke ulikt hvordan produsenten beskrives som en prosjektleder i programmerende teaterhus i Gran og Gjørums bok om den Norske teaterbransjen (2019). Samtidig har jeg også hatt en aktiv kunstnerisk rolle da mine oppgaver direkte innebar å gjøre kunstnerisk arbeid og vi har hatt åpent for en dialog hele veien om hvordan forestillingen skal bli. Et eksempel på dette er for eksempel hvor en av scenene Mollan hadde skrevet ble endret før et visningsseminar fordi jeg hadde noen tanker om det som ble formidlet i scenen. Det var en scene som skulle legge frem at *Den Innsatte* dreper sin egen bror ved å dytte han ut i veien mens de er ruset. I denne scenene foreslo jeg at vi kunne vurdere å endre det til at broren gikk ut i veien selv, men det var *Den Innsatte* som hadde gitt han dopet som fikk han til å gjøre dette, da dette gir større rom for internkonflikt med tanke på skyldspørsmålet rundt brorens død for *Den Innsatte*. Hentet fra Logg 27. November 2019.

#### 5.7.1 Andre oppgaver jeg har hatt i prosjektet

I tillegg til arbeidet mitt som produsent og forskningen jeg har gjort for å skrive denne oppgaven har jeg også vært delaktig i mange andre aspekter i forestillingen. Tatt i betraktning at vi bare var to personer er det mange forskjellige ting som må gjøres som vi fordelte mellom oss. Her vil jeg bare gå raskt gjennom de andre praktiske oppgavene jeg har gjort i sammenheng med forestillingen og hvordan mitt arbeid som produsent har hatt innflytelse på resultatet til disse aspektene ved prosjektet. Disse oppgavene har ikke vært direkte relatert til masterens forskningsspørsmål men har som en del av prosjektet bidratt til å gi erfaring og kunnskap til oppgaven. Disse oppgavene har bidratt til å forme hvordan jeg kunne disponere tiden min i dette prosjektet. Da hver av disse oppgavene i en ideell situasjonen skulle hatt en person som tok seg av hver enkelt av de, har kostet meg mye av min tid. Jeg ønsker å legge frem det andre arbeidet jeg har gjort i dette prosjektet da dette er en del av det fulle bildet av prosjektet og har hatt innflytelse på hvor mye tid jeg har hatt til primæroppgavene mine som produsent.

##### 5.7.1.1 Lys

En av de mest tidkrevende oppgavene som jeg har arbeidet med har vært lysdesignen til forestillingen. Jeg arbeidet med LED-lys og designet forestillingen direkte på lysbordet vi brukte i forestillingen. Her har jeg brukt det tilgjengelige lysutstyret på skolen, egen datamaskin og programvare for å hjelpe meg i prosessen. Oppsettet er designet og satt opp

etter hva slags ønsker Mollan har hatt for forestillingen slik at lyset på best mulig måte kan underbygge og bidra til å fortelle historien. Med dette fulgte også ansvaret for å planlegge den tekniske rideren som skulle dekke alt vi trengte å ta med til, samt låne fra Rosendal. Under ligger plantegningene av lysriggen vi brukte på Rosendal Teater. Da vi flyttet inn på Rosendal Teater var Daniel Takle Piel med for å hjelpe oss med oppheng og finjustering av lys i det nye rommet.

Dette er de tre aspektene ved lysene som har størst effekt på hvilke avgjørelser jeg har tatt som produsent i relasjon til lysene.

1. **Ressurser:** Ressursene i denne konteksten handler om hvilke tilgjengelige midler vi har for å få gjennomført en lysrigg. Da budsjettet i denne forestillingen har vært relativt stramt ble det tidlig konkludert med at vi måtte begrense oss til utstyr som var tilgjengelig på NTNU og senere også Rosendal Teater .
2. **Egen kunnskap:** Siden vi var to personer som skulle stå sammen om en full teaterproduksjon måtte det tas noen avgjørelser på hvor mye nytt som skulle læres på hvert aspekt ved forestillingen. Hver ting som skal settes opp, forstås og brukes koster tid. Av den grunn har jeg tatt valg som å bruke et lysbord jeg kjenner, LED-lys for å begrense mengden kastere i bruk uten å ofre muligheter for fargebruk og enkelt oppheng for at begge skal kunne sette det opp.
3. **Estetikk:** Det siste aspektet som påvirket lysene handler mer om estetikken og Pers visjon for forestillingen. Her har vi hatt en dialog gjennom prosessen og prøvd å finne løsninger som kan bidra til å fortelle historien samtidig som det ikke kolliderer med de to andre premissene som har informert lysoppsettet.

#### *5.7.1.2 Lyd*

I forestillingen ble det spilt av flere lydspor av Mollan som snakker. Disse har jeg vært ansvarlig for å ta opp, redigere og tilpasse til rommet vi har spilt i. Dette har jeg gjort med hjelp fra Troels V. Jensen. Her har han hjulpet med å gi opplæring og veiledning i lydredigering og teori. Samtidig har jeg vært ansvarlig for å finne musikk som brukes i forestillingen. Dette har jeg gjort i samarbeid med Mollan og vi har passet på å bruke musikk vi har lov til å bruke uten å betale siden budsjettet ikke har hatt plass til å inngå en kontrakt med Tono eller Gramo. Her har vi brukt tilgjengelig musikk som andre har laget og lagt ut uten krav om betaling. Siden vi ikke har hatt mulighet til å betale har vi blitt satt i en situasjon hvor vi er nødt til å bruke musikk utenfor disse systemene av juridiske grunner. Samtidig har

vi vært i kontakt med en Joakim Okkels som er en musiker i Danmark for å få lov til å bruke sangen ”I Rendestenen” av Mallemuk<sup>10</sup> som er hans band. Denne sangen ble oversatt til Norsk og spilt inn på nytt her i Trondheim i samarbeid med Vegard Skretting slik at den kunne brukes i forestillingen vår. Bruk av musikk har stått sentralt for historieformidlingen i forestillingen. Her har det vært en begrenset mengde innflytelse fra meg som produsent på nøyaktig hva vi velger, da musikken ikke har inneholdt noe tekstlig budskap som har en negativ påvirkning på innholdet i forestillingen, eller setter de som har gitt oss det tekstlige innholdet i noe dårlig lys.



**Figur 5.1:** Viser prosjektorene i bruk, på bildet er Per Mollan. Foto: Marthe Lea

### *5.7.1.3 Film og foto*

Film og foto har også vært en del av prosjektet. Dette er en av oppgavene jeg har erfaring med fra før studiet. Film som har blitt vist på scenen gjennom projeksjoner har vært en stor del av det visuelle uttrykket til forestillingen. Alle filmene har jeg laget i tett dialog med Mollan for at de skal bidra til å fortelle den historien han så for seg som regissør av forestillingen. Her har jeg filmet, redigert og tilpasset filmene til å skulle projeksjoneres på scenen. Fotograferingen var for å dokumentere prosessen og i tillegg stod jeg for designet og arbeidet med plakatene<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Originalsangen ”I Rendestenen” av Mallemuk finnes her: <https://www.youtube.com/watch?v=k31UIm0MSnw>

<sup>11</sup> Se Figur 6.1 for en av plakatene

til forestillingen. Bruken av bilder og film er under de samme kravene som musikk, vi har ikke hatt muligheten til å forsyne oss fritt av andre kunstnere sitt arbeid da vi ikke har kunnet kompensere økonomisk. Samtidig, siden jeg alt har kunnskapen og ressursene som er nødvendig for å skape noe på egenhånd har vi valgt å benytte oss av dette. Dette har gitt en større kunstnerisk frihet til å forme filmene og bildene etter egen visjon for hvordan det skal se ut.

## 5.8 Metodisk selvrefleksjon

### 5.8.1 Intervjuer

Det er mange ting vi som forskere kan lære av denne delen av prosjektet. Et eksempel på dette er hvordan vi skal intervju noen som fatter seg i korthet og ikke har lange historier de ønsker å fortelle. Vi tok det opp som en mulighet, men forberedte oss ikke godt nok på det som en realitet. Da dette skjedde var første halvdel av intervjuet vanskelig å komme seg gjennom, frem til vi endret taktikk og skiftet tema helt til ting som personen virket interessert i. Samtidig er jeg selv fortsatt i tvil om vi egentlig burde sendt spørsmålene på forhånd. Det er meget mulig at det hadde gjort spesielt intervjuet jeg refererte til bedre hvis personen var forberedt og fikk tenkt over mer enn bare temaet vi skulle snakke om. Et annet aspekt vi ikke var forberedt på var hvor uforutsigbart Trondheim Fengsel var som samarbeidspartner. Vi hadde opprinnelig en plan og å gjennomføre ni intervjuer fordelt på tre individer. Da vi var ferdig med intervjuperioden hadde vi fått gjennomført fire. Heldigvis hadde vi en dialog med fengselet hele veien og skjønte at hva vi hadde sett for oss ikke ville la seg gjøre, dermed fikk vi tilpasset de fire intervjuene vi fikk gjennomført.

### 5.8.2 Produsentrollen

Produsentrollen har vært svært omfattende i dette prosjektet da den innebar at jeg har måttet gjøre mange andre oppgaver i tillegg til denne hovedoppgaven min. Jeg mener personlig at det har gått greit å gjøre flere forskjellige oppgaver i prosessen. Mye av dette har gått fint fordi vi er så få mennesker involvert. Hadde vi vært en større gruppe så ville det økt mengden arbeid jeg hadde som produsent å ta stilling til og det kunne da blitt vanskeligere å balansere oppgavene. Samme problemet tror jeg også kunne oppstått om vi var enda mer involvert med de innsatte i prosessen. Hvis vi skulle ha avholdt workshops eller interagert mer aktivt med de innsatte i skapelsen av forestillingen, ville dette medført et mye større etisk ansvar for oss som hadde gjort at jeg fort kunne ha blitt overbelastet om vi bare var to. På den måten er jeg glad for at vi klarte å gjennomføre med å kun avholde intervjuene selv om det hadde vært en

veldig spennende opplevelse å arbeide mer aktivt med de innsatte slik vi gjorde med *Teater bak Murene*.

Samtidig har det å være så tett involvert i den kunstneriske prosessen gjort at jeg som produsent har en dyp innsikt i progresjonen til produksjonen og følt meg oppdatert og informert om hvor det brenner i forhold til tidsfrister, mål og ambisjoner. Gjennom direkte involvering gir dette et mye større grunnlag til å kunne komme med tanker og meninger om produksjonen. Dette mener jeg har styrket min evne til å kunne foreslå prioriteringer og til å hjelpe Mollan på best mulig måte med å få frem det produktet han ønsket og så for seg.

## 6 Forsoning/Forvaring. Forestilling og prosess

Med teorien og metodene mine lagt frem vil jeg beskrive selve forestillingen og en oppsummering av prosessen. Tatt i betraktning at det er et kunstnerisk verk hvor jeg ikke har hatt hovedansvar for kunsten så vil ikke selve teksten ta for seg de kunstneriske valgene på et detaljert nivå.

### 6.1 Forestillingen

Forestillingen foregår i et abstrakt rom bygd opp av paller som representerer hva enn karakteren på scenen ønsker at det skal være. Samtidig så symboliserer disse pallene helt konkret en form for arbeid som mange innsatte i norske fengsler har gjort: snekring av paller. Det er fengselet, det er cella og det er verkstedet. Det er også barndomshytta i skogen hvor *Den Innsatte* drakk med kompisene sine som ung. Det er Nav-kontoret han besøker når han er ferdig med å sone og trenger ny jobb. I denne forestillingen reflekteres det rundt og over livet til *Den Innsatte*, valg som er tatt og drømmer for fremtiden. Det er ikke et rom hvor man nødvendigvis finner ut av ting, det handler mer om å tillate seg selv å stille spørsmål og reflektere rundt de tingene som har hendt tidligere. Forestillingen Forsoning/Forvaring er en monologforestilling med multimodale virkemidler som varer i ca. 45 minutter. Den er basert på intervjuer med innsatte ved Trondheim fengsel og Mollan sitt eget liv.

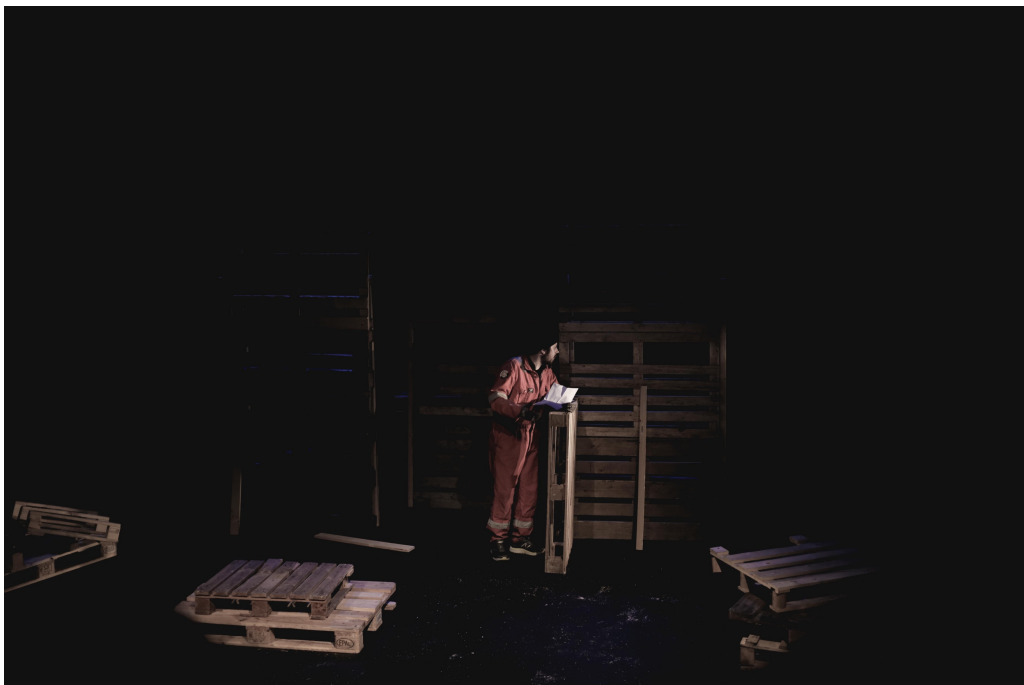
Det er ikke en intensjon med forestillingen å fortelle noen hva som er rett eller galt. For oss har det vært viktig å ta til oss den informasjonen de innsatte har gitt oss og behandle den med respekt. For meg har denne forestillingen vært viktig fordi vi har fått tillitten til å kunne ta imot disse historiene for å så bruke de til å fortelle en samlet historie. Gjennom denne historien vil vi vise et mindre mystisk bilde av hvem en innsatt kan være. Jeg tror at det har stått sentralt for meg hele veien å vise det mennesket som finnes rundt stigmaet som er å være kriminell. At det ligger noe mer der utover handlingen(e) man sitter inne for. Samtidig har dette vært en vanskelig linje å balansere for man ønsker ikke å uskyldiggjøre en kriminell, her handler det om å vise at mennesket eksisterer ved siden av og sammen med skyldspørsmålet. De menneskelige kvalitetene som bor i en person forsvinner ikke om de er skyldig i en kriminell handling. Kanskje er dette de viktigste refleksjonene i forestillingen også.

Denne forestillingen handlet aldri om en konkret person eller fortalte aldri en konkret historie. Jeg tenker at den fortalte mange historier. Den var ikke et forsøk på å rettferdiggjøre eller legitimere kriminalitet eller kritisere rettssystemet. For meg er forestillingen bare et vindu. Et

lite vindu inn til noe man ellers ikke får se. Ikke innsiden av fengselet, innsiden av kriminelle miljøer eller lignende. Bare et lite innsyn i hvordan det er å være et menneske som er fanget i kompliserte og komplekse omstendigheter og hvordan mange av oss ikke nødvendigvis er så langt unna å ta dårlige valg selv.



**Figur 6.1: Per Mollan i rollen som "Innsatt". Foto og design: Glenn Thomas Krahl Johansen.**



**Figur 6.2: Per Mollan i rollen som "Innsatt". Foto: Marthe Lea.**

## 6.2 Prosessen

Nå som jeg har lagt frem innholdet av teaterforestillingen og hvem som har vært involvert for å skape den, skal jeg beskrive selve prosessen som forestillingen var gjennom for å bli til et ferdig produkt. Fokuset ligger på hvordan prosessen er gjennomført fra perspektivet til produsenten. Dette kan hjelpe å gi et klarere bilde av hvordan arbeidet har foregått. Prosessen vil legges frem kronologisk og ta opp både det positive og negative i prosjektet. Jeg ønsker å ha med en oppsummering av selve prosessen da dette er sentralt for produsentens oppgave som produksjonsleder og derfor var en sentral del av min forskning.

Prosjektet startet tidlig i masterløpet høsten 2018. Litt etter at vi hadde startet det første semesteret spurte Mollan om jeg var interessert i å være med i et prosjekt som innebar å drive med teater i samarbeid med et fengsel. Nøyaktig hvordan hadde vi ikke noen klar idé om med en gang. Det vi visste var hva slags roller vi ønsket å ha i prosjektet. Jeg ville arbeide som produsent og Mollan som regissør. Etter at vi hadde bestemt oss for dette var fokuset mest på prosjektskisser og de emnene vi tok. Da det var satt at vi skulle lage en forestilling om innsatte fikk vi Marianne Nødtvedt Knudsen som biveileder. Hun har fungert som en døråpner og støttespiller for oss gjennom prosjektet. Før vi hadde startet arbeidet med selve forestillingen tok hun oss med på to prosjekter inne i fengselet. I det første prosjektet så kom vi inn som kunstnere og spilte monologer i Trondheim Fengsel som en monologforestilling vi kalte "Verdiløse menn"<sup>12</sup>. Der var det min og Mollans eksamensmonolog i faget DRA 3000 som ble fremført for de innsatte. Faget tok for seg forskningsteori og praksisbaserte metoder i drama og teater. Det gjorde at vi i første runde introduserte oss selv som kunstnere.

Tidlig 2019 var jeg i Sør-Afrika hvor jeg tok faget Building Democracy Through Theatre ved University of the Witwatersrand i Johannesburg. Da jeg kom tilbake fra Sør-Afrika var vi med på en forestilling som de innsatte lagde, hvor vi deltok på lik linje som deltakere. Her var Mollan medskuespiller og jeg arbeidet med lys og lyd under forestillingen. Denne forestillingen ble laget for å skulle bli spilt under Multiplé dansefestival våren 2019 ("Innenfra og ut – Teater og Dans Bak Murene (NO)," 2019). Her ble fengselet åpnet for at et publikum fra utsiden skulle kunne komme inn og se forestillingen. I denne forestillingen bidro alle til å skape innholdet gjennom improvisasjon og dialog, både innsatte og oss som ikke var innsatte ("Innenfra og ut – Teater og Dans Bak Murene (NO)," 2019). I Mars da vi arbeidet

---

<sup>12</sup> Se vedlegg 10.7 Plakat - Verdiløse menn



med denne forestillingen ble også det første utkastet til fremdriftsplanen<sup>13</sup> vår laget. Dette var en grov dagsplan som gikk fra perioden mars 2019 til juni 2020 og skulle hjelpe oss med å forme tidsbruken frem til premieren av prosjektet vårt. Etter denne avsluttet vi det andre semesteret.

Høsten 2019 startet vi opp igjen. De første to månedene jobbet jeg mest med teorien i prosjektet for å kunne lære mer om fengselsteater, teaterdrift og produsentens rolle. Samtidig prøvde vi å organisere samarbeidet med Trondheim fengsel og Rosendal teater. Prosessen vi hadde med samarbeidspartnerne våre redegjøres det for under egen deloverskrift kalt ”samarbeidspartnere”<sup>14</sup>. I uke 45 2019 startet vi arbeidet for fullt med selve teaterforestillingen. Fra uke 45 og frem til uke 50 arbeidet vi i et lite klasserom vi gjorde om til et øvingsrom. Ved hjelp av trosserigger, enkellyssetting og tepper prøvde vi å gjøre rommet til en slags black box det var mulig å utvikle scener i. Samtidig i denne perioden intervjuet vi de innsatte og brukte dette materialet til å sette sammen scener som vi testet i rommet. De aspektene med forestillingen som fikk mye fokus i denne perioden var følgende: avklaring av spillested, høy produksjon av enkeltscener og testing av scenografi.

For meg som produsent var det flere grunner til at disse tingene ble prioritert i den første perioden av produksjonen. På utgiftssiden var scenografi en av de tingene som kunne bli veldig dyrt. Derfor brukte vi det vi kunne av ressurser på å eksperimentere i dette lille rommet på en mindre skala. Tanken var at når vi først tok et endelig valg, var vi sikker på det og kunne dedikere oss til det. Samtidig er konstruksjonen av scenografi tidkrevende og håpet var at vi kunne lande dette raskt. I senere tid viste det seg at scenografien skulle bli en av de siste tingene vi landet. Så dette gikk ikke helt etter planen. Grunnen til at vi produserte mange scener var fordi det var tett opp mot intervjuene, på den måten kunne vi bruke både de kroppslige og skriftlige erfaringene vi gjorde i fengselet mens vi lagde scenene. Samtidig ville et stort bibliotek av scener hjelpe oss til å sy sammen en narrativ når vi senere skulle lukke historien og finpusse på det ferdige verket. Siste aspektet som stod sentralt i denne perioden var avklaringen av spillested. Det var viktig for vår egen del slik at vi viste hva slags rom vi jobbet imot. Dette gikk heller ikke helt etter planen. Heldigvis viste vi fra dag én at forestillingen uansett skulle ut av skolen for å spilles i fengselet. Dette gjorde at vi helt fra

---

<sup>13</sup> Se vedlegg 10.8 Første fremdriftsplan

<sup>14</sup> Se 6.3 samarbeidspartnere for mer informasjon om denne prosessen.

starten av prosjektet utviklet scenografi og teknisk rigg med utgangspunkt i at forestillingen skulle kunne pakkes ned og flyttes.



**Figur 6.3: Fra øvingsrommet. På bildet: Per Mollan. Foto: Glenn Thomas Krahl Johansen.**

Etter jula 2019 startet vi opp 2. Januar 2020. Herfra var det noe usikkert akkurat når premieren skulle være og hvor vi skulle spille. Hver uke hadde vi møter hvor vi la planer for mål vi hadde i uken som lå foran oss. Disse ble konkretisert i form av gjøremål i produksjonsplanen. I eksempelet under ser man et eksempel på en slik uke. Her har vi hatt tre konkrete mål og gjøremål.

- Kontakte Fengselet i Trondheim for å avklare når vi kunne spille det foreløpige utkastet av forestillingen der for de innsatte.
- Sette opp en lysrigg i øvingsrommet så det kan brukes i arbeid sammen med lys og scenografi.
- Skaffe en avklaring på hvor og når forestillingen skal spilles slik at vi vet hva vi jobber mot og hvordan vi skal disponere de resterende pengene med tanke på transport til/fra spillested.
- I vår produksjonsplan hadde vi satt av en del tid markert som ”egenarbeid” siden vi hadde tillitt til hverandres evne til å fortsette med det som var nødvendig. Vi viste også hvem vi skulle ta det opp med hvis vi møttes og noe ikke var gjort.

06.01.20 - 12.01.20

PROSJEKT	MAN	TIR	ONS	TOR	FRE	LØR/ SØn
Morgen 08 - 10	Egenarbeid Glenn	Egenarbeid Glenn	Egenarbeid Glenn	Egenarbeid Glenn	Egenarbeid Glenn	
Formiddag 10 - 12	Egenarbeid og <b>kontakt Tunga</b>	Egenarbeid	Egenarbeid	Egenarbeid	Egenarbeid og <b>skaff avklaring på spillested/tid</b>	
Ettermiddag 12 - 16	Oppheng av lys - Glenn	Oppheng av lys - Glenn				
Kveld 16 - 18	Egenarbeid Per	Egenarbeid Per	Egenarbeid Per	Egenarbeid Per	Egenarbeid Per	

Figur 6.4: Utdrag fra produksjonsplanen

De siste tre – fire ukene av prosjektet arbeidet vi som regel mot hvert enkelt visningsseminar. Det vi gjorde var å se over tilbakemeldingene vi fikk før vi valgte hvilke ting vi skulle ta stilling til i den videre utvikling av forestillingen. I ettertid vil jeg se det som at vi jobbet med tre kategorier da vi gikk gjennom tilbakemeldingene.

- Kan. Hvis det var en tilbakemelding vi ønsket å ta stilling til samtidig som vi hadde kapasitet til å ta tak i det, havnet det i denne kategorien. Da ble neste ukes plan lagt opp slik at dette ble gjort. Avhengig av hva det var ville tiden som ble satt av til det variere.
- Kan ikke. Dette kunne være oppgaver vi kanskje hadde lyst til å gjennomføre, men vi vurderte det som at ikke vi hadde tid eller mulighet til å gjøre det uavhengig av hvor mye lyst vi eventuelt måtte ha. Dette gjaldt helst store endringer i narrativen, scenografien eller lysdesignet som kom fra andre, sent i prosessen.
- Prioriterer ikke. Denne kategorien var tilbakemeldinger som vi selv valgte å ikke ta stilling til. Det kunne være forskjellige typer forslag som vi ikke opplevde at ville hjelpe oss videre eller at vi ikke syns det passet inn med hvordan vi ønsket at forestillingen skulle være.

Hver av disse ukentlige visningsseminarene hjalp oss videre mot å bli ferdig med forestilling. For oss var det en plass hvor vi kunne vise progresjon og få tilbakemeldinger fra andre som ikke arbeidet med det like tett som oss. Det siste steget i prosessen var å flytte inn på Rosendal teater. Da vi kom dit gikk dagene i ett frem til det var premiere. Første dagen satt vi opp scenografien, tok en gjennomgang og evaluerte det vi så. Dag nummer to ble brukt til å

gjøre de justeringene vi så at vi trengte for å tilpasse oss rommet. Dette innebar noen små endringer på nesten alle aspekter ved forestillingen fra scenografi til skuespill.

### 6.3 Samarbeidspartnere

For å få realisert målet vårt om å skape denne forestillingen trengte vi samarbeidspartnere. Først og fremst måtte vi starte et samarbeid med Trondheim fengsel for å kunne ha materialet til manuset. Vi startet i tillegg tidlig med å tenke på hvorvidt vi kunne spille forestillingen på utsiden av Dragvoll for å komme nærmere publikum. Vi ønsket å spille i et større og mer profesjonelt scenerom for å skape en mer helhetlig teateropplevelse for de som kom for å se forestillingen. Disse samarbeidsavtalene er noe vi har samarbeidet om å få til. Det har vært mitt ansvar som produsent å følge opp kommunikasjon, spørsmål og andre ting fra de vi har samarbeidet med.

#### 6.3.1 Trondheim fengsel

Det samarbeidet vi hadde med Trondheim fengsel var noe som startet ganske tidlig i prosessen. Etter at de to prosjektene vi gjorde på innsiden av fengselet var ferdig skulle vi selv organisere vårt eget prosjekt. Vi startet med å ta kontakt med avdelingsleder for opplæring innen kriminalomsorgen ved Charlottenlund skole, Dag Rossvang. Gjennom de andre prosjektene hadde vi alt hatt en dialog om at vårt eget prosjekt skulle bli gjort. Han var derfor informert om vårt ønske om å gjøre masterprosjektet i samarbeid med Trondheim fengsel. Vi hadde en stor fordel her siden Knudsen hadde hjulpet oss med å komme i kontakt med Rossvang og Trondheim fengsel gjennom *Teater bak Murene*. Rossvang ble gitt prosjektbeskrivelser og en beskrivelse av hva vi ønsket å oppnå gjennom samarbeidet. Det vi ønsket var å intervju en gruppe innsatte om tre forskjellige temaer; fortid, livet i fengselet og fremtid. Vi ønsket også å kunne spille forestillingen for de innsatte en gang før den var ferdig slik at de kunne være med på å forme den. Deretter ville vi spille forestillingen for de innsatte en siste gang etter at den var ferdig slik at de kunne se produktet de hadde vært med på å skape.

Samarbeidet med Trondheim fengsel gikk i seg selv veldig lett. Vi hadde en dialog med Dag Rossvang og fikk orientert han om hva prosjektet handlet om. Han fant noen innsatte som var villig til å la seg intervju. Da laget vi i dialog med NSD et opplegg for intervjuene og et samtykkeskjema<sup>15</sup> som de innsatte fikk før intervjuene. Mer om innholdet, rammene og

---

<sup>15</sup> Se Vedlegg 10.2 Informert samtykkeskjema

meningene med dette skjemaet står i kapitlet [”Teater Under Taushetsplikt”](#). Samtidig ble det sendt et samarbeidsskjema<sup>16</sup> til Dag Rossvang som gjaldt samarbeidet mellom oss som studenter fra NTNU og fengselet. Da alt dette var ordnet var samarbeidet i orden. Det samarbeidet vi har hatt med fengselet har fungert fint på papiret. Da vi var ferdig med intervjuene hadde vi intervjuet totalt tre innsatte. To av de ble intervjuet én gang hver, mens siste mann intervjuet vi to ganger. Det vi valgte å gjøre var å prøve å pakke inn forskjellige temaer i de forskjellige intervjuene, slik at vi fikk informasjon om de tingene vi opprinnelig ønsket men over kortere tid.

Det som ble en viktig erfaring for meg var at i fengselssystemet tar ting tid. Dette har jeg jobbet med som en jevn prosess å holde kommunikasjonen ved like. Det har vært viktig å ha forståelse for at det tar denne tiden i et høysikkerhetsfengsel. Det å gå inn dørene innebærer nesten samme mengde utfordringer som det gjør når man skal inn på et fly.



**Figur 6.5: Innenfra og ut – Teater bak murene. Foto: Rune H. Hansen.**

---

<sup>16</sup> Se vedlegg 10.1 Samarbeidsavtalen med Trondheim fengsel



### 6.3.2 Rosendal teater

Samarbeidet med Rosendal teater har vært en større prosess som ble etablert av NTNU.

Mollan og jeg startet kontakten, men et samarbeid her var noe som var ønskelig å etablere som et lengre prosjekt mellom de to institusjonene og var derfor ikke noe vi kunne starte på egenhånd. Jeg skal gjøre et forsøk på å få det frem så oversiktlig som mulig slik at man kan dra noe nytte av de erfaringene vi har gjort oss her hvis man ønsker å starte et lignende samarbeid med en større teaterinstitusjon.

Den første kontakten vi tok med noen på Rosendal var alt før sommeren 2019 da vi var på et arrangement på Cirka teater hvor forskjellige aktører fra teaterbransjen i Norge møttes for å diskutere fagfeltet. Her var blant annet Guro H. Stugu som arbeidet som kuraterende dramaturg ved Rosendal teater. Her snakket hun om hvordan det nye Rosendal teater skulle være åpent og slippe til nye scenekunstnere. Da arrangementet var ferdig tok vi kontakt med Guro. Mollan la frem prosjektet, hva det handlet om og vårt ønske om å spille på huset. Vi ble bedt om å sende en mail med informasjon og spørsmål til henne. Dette gjorde vi. Vi hørte ikke noe fra Rosendal teater med det første, før Mollan var innom en tur i en annen anledning og fikk en omvisning av Per Ananiassen på huset hvor han på nytt la frem prosjektet og ønsket vårt om å spille på huset. Ananiassen var da teatersjef ved Rosendal. Vårt inntrykk er at dette fikk ballen til å rulle etter at de hadde møttes ansikt til ansikt. Vi sendte på nytt en prosjektbeskrivelse og la frem vår intensjon og ønske om å spille der. Etter litt utveksling av mail fikk vi avtalt et møte med Stugu hvor vi gikk gjennom at vi ønsket å spille der, når vi ønsket og hvordan vi kunne se for oss at det skulle gå. Med på dette møtet hadde vi Bjørn Rasmussen fra NTNU som hjalp oss med å legge frem verdien av prosjektet. Etter dette møtet fikk vi nesten et eksplisitt ”ja”, men vi var ikke helt i mål med å ha en avtale på plass. Det ble også startet en dialog om NTNU og Rosendal skulle prøve å ha et lengre samarbeid som denne forestillingen kunne være en del av.

Etter en ny runde med mail fikk vi et møte med en av produsentene på huset. Her gikk vi nærmere inn på hva som trengs for å få dette til. Jeg var tilstede på dette møtet sammen Ingvild R. Grande som er produsent fra NTNU og Ingrid R. Solbu, produsent fra Rosendal teater. I dette møtet så vi over standardkontrakten fra NTNU og konklusjonen var at standardkontrakten fra NTNU ikke var tilstrekkelig for samarbeidet da den ikke hadde noen punkter som tok for seg fordelingen av økonomiske utgifter som kommer ved bruk av

Rosendal som spillested. Det vi fikk ut av møtet var et kompaniskjema<sup>17</sup> som jeg kunne fylle ut og vi var litt nærmere noe som lignet på et eksplisitt ”ja” fra Rosendal teater. Vi skulle også få et overslag på hva kostnadene av å bruke huset i tre dager ville bli, som kunne brukes til videre diskusjon om hva fordelingen av ansvar skulle være. Vi fikk også vite at det siste vi trengte for at alt skulle bli godkjent var at Ananiassen gikk med på samarbeidet, da produsenten ved Rosendal ikke hadde myndighet til å gi det grønt lys.

På dette tidspunktet befinner vi oss i desember 2019. Jeg har ikke fått et tydelig signal om at alt er i orden i forhold til spillested og den avgjørelsen blir tatt til en viss grad ut av min kontroll. Bjørn Rasmussen fortsetter dialogen med Rosendal Teater om et lengre samarbeid mellom de to institusjonene, jeg fortsetter å jobbe med forestillingen som om vi skal spille der samtidig som Mollan og jeg former forestillingen slik at den kan spilles både på Rosendal og Dragvoll. I midten av januar 2020 kommer NTNU og Rosendal frem til en løsning som gjør at vi får spilt forestillingen på huset som et forsøk på å se hvordan et samarbeid kan se ut samtidig som det er en positiv erfaring for begge institusjonene. På dette tidspunktet får Mollan og jeg et endelig ”ja” på at prosjektet er godkjent og vi får spille forestillingen på Rosendal teaterhus.

Når det kommer til erfaringer fra denne delen av prosjektet, har jeg gjort meg noen tanker som jeg ønsker å dele. Hvis du som leser denne teksten en dag skal prøve å inngå et samarbeid med en ekstern partner som et fengsel, et teaterhus, en organisasjon eller lignende, så er det noe du bør huske. Selv om vi som skaper teaterforestillingen vier all vår energi til dette og det opptar det meste av tid vi har så må vi ta i betraktning at dette ikke alltid er tilfellet for de vi samarbeider med. Vi er som oftest noen som ber om tiden til de vi samarbeider med og i deres timeplan blir vi nok et punkt de skal finne tid til. Det er ikke alltid de husker å svare eller er like engasjert som vi er i vårt eget prosjekt. Det er viktig at man i dette er tålmodig, høflig og viser forståelse for at de vi samarbeider med ikke har samme nivå av engasjement for det spesifikke prosjektet vi driver med. Vi blir ofte bare en ekstra oppgave i deres jobb som alt har mange oppgaver. Hvis de ikke svarer eller vet hva de skal gjøre så spør igjen, finn ut hvem som har svarene du søker og jobb deg gjennom systemet til du finner riktig person. Bruk alle kontaktene som er tilgjengelig for deg og gjør det du kan for å gjøre samarbeidspartnerens oppgave lettere.

---

<sup>17</sup> Se vedlegg 10.3 kompaniskjema – Rosendal Teater, vår 2020

## 7 Analyse

I løpet av månedene mot premieren var det flere utfordrende situasjoner som vi havnet i. Mange av de krevde spesielt mye oppmerksomhet og tid. I andre situasjoner har det handlet om å få løst en situasjon raskt uten å ofre for mye tid og ressurser på situasjonen. I denne delen av teksten vil jeg gå gjennom noen av disse dilemmaene vi har havnet i for å prøve å formidle hva som måtte gjøres og tas stilling til, for å finne løsninger på situasjonene. Noen av refleksjonene er blitt gjort på stedet og noe av det jeg skriver om er nye refleksjoner og tanker jeg har gjort meg i ettertid om prosjektet. Målet mitt er å kunne gjøre noe av den kunnskapen jeg har fått anvendelig for andre som måtte finne seg i lignende situasjoner hvor de selv arbeider med teater.

### 7.1 Kunst mot etikk

I løpet av dette prosjektet har Mollan og jeg kommet bort i flere situasjoner hvor vi har vært usikker på hvordan vi skal forme forestillingen. I noen situasjoner har vi måttet gjøre vurderinger om hvordan vi skal forholde oss til etikken og estetikken i forestillingen, hvilke deler av intervjuene som skal vektlegges og hvordan de vektlegges har vært en del av denne prosessen. Hvordan vi forholder oss til kriminelle handlinger, hvordan de eventuelt skal skildres eller tas opp i det heletatt har også vært en gjenstand for drøfting. Det er hva jeg skal drøfte her gjennom litteraturen fra andre som har arbeidet tidligere og egne erfaringer i dette prosjektet. Konkrete utfordringer som har vært tilstede i dette prosjektet skal konkretisere og brukes som verktøy for å utforske dette dilemmaet. Står kunst og etikk i opposisjon til hverandre?

I innledningen til dette temaet; kunst mot etikk oppstår en umiddelbar utfordring som er viktig å legge frem med en gang. Siden jeg ikke har lov til å gjengi hva de innsatte har sagt på en måte som direkte eller indirekte kan spores tilbake til de som mennesker vil eksemplene relatert til dette være ”usanne” i den forstand at det jeg skriver ikke nødvendigvis er det de faktisk sa. Det de har sagt som kan si noe om hvem de er har blitt endret.

#### 7.1.1 Bruken av private historier i offentlig rom – et etisk dilemma

Forestillingen vår er som nevnt tidligere bygd opp på private fortellinger som kom fra Mollan og de innsatte i Trondheim fengsel. Hvordan jeg som produsent forholder meg til balansen mellom bruken av disse historiene, fiksjonen og budskapet har vært viktig for min forskning. For å skulle analysere denne balansen vil jeg legge frem et sitat fra et av intervjuene og



prosessen det gikk gjennom før det ble fremført på scenen. ”Jeg vil for en gangs skyld gjøre mamma stolt” (Intervju 1. Person A. 30.10.19). Dette sitatet var noe vi ønsket å bruke i forestillingen. For oss gjorde dette et sterkt inntrykk og det var noe vi ønsket å ta med videre. Bak dette sitatet ligger en virkelighet vi må endre for å beskytte den innsattes identitet før vi kan spille det på scenen. Virkeligheten vi la frem i forestillingen er vår tolkning av de innsattes formidling av deres egne opplevelser. Vårt arbeid har vært fokusert på at på en eller annen måte skal vi beholde essensen av den opplevde virkeligheten og vise den til publikum med et håp om at de kan sitte igjen med noen av de samme oppdagelsene vi gjorde under intervjuene. Hvordan skal en slik historie fortelles samtidig som den beskytter informanten, er tro mot budskapet og er spennende for publikum? Står disse elementene i konflikt med hverandre? Og hva er produsentens ansvar i dette? Når publikum til slutt ser forestillingen har de faktiske historiene til de innsatte gått gjennom mange nivåer med sensur og endring.

1. **Den innsattes opplevelse av virkeligheten** = Det som har skjedd tidligere og den innsattes tanker om dette da vi intervjuet vedkommende.
2. **Den innsattes formidling til oss av den virkeligheten** = Det de valgte å formidle til oss under intervjuene.
3. **Vår tolkning av denne virkeligheten** = Det vi som individer tenkte og hørte under intervjuene.
4. **Anonymisering av vår tolkning gjennom transkripsjon** = Dokumentene som utgjør intervjuene slik at de utfyller kravene for anonymisering i henhold til GDPR regelverket og samtykkeskjema<sup>18</sup>.
5. **Tilpasning til scene** = Forestillingens manus (Forsoning/Forvaring. 19.02.20).
6. **Tilgjengelig informasjon online om forestilling**<sup>19</sup> = den konteksten publikum fikk før de så forestillingen.
7. **Visning av forestilling 19.02.20** = Eksamen og ferdig utgave av forestillingen. Det publikum fikk se som utgjør det siste og endelige steget for formidlingen av den innsattes virkelighet (Forsoning/Forvaring. 19.02.20).

#### *7.1.2.1 Restriksjonene rundt bruken av historien – Hvordan kan restriksjonene navigeres?*

I det siste intervjuet vi avholdt med person ”A” på innsiden av Trondheim fengsel dukket det opp et utsagn som vi tok tak i gjennom prosessen til forestillingen. ”Jeg vil for en gangs skyld gjøre mamma stolt” (Intervju 1. Person A. 30.10.19). Vekten bak dette utsagnet, det som

---

<sup>18</sup> Se vedlegg 10.2 Informert samtykkeskjema

<sup>19</sup> Se vedlegg 10.9 Informasjon til publikum

gjorde av vi ønsket å ta det med, er en større historie som ikke kan gjenfortelles i sin helhet til publikum da det vil stride mot premissene i samtykkeskjemaet<sup>20</sup> de innsatte har fått utdelt. Hvis vi hadde valgt å gjengi intervjuet i sin helhet for at denne replikken skulle ha samme tyngde ville dette vært et klart brudd på punkt 1. i denne avtalen. Det punkt 1. sier er at intervjuet skal informere forestillingen, ikke være den. Det vil også stride i mot punkt 8. som sier at dataen er låst inne og det kun er Mollan og jeg som har tilgang til stedet hvor dataen er innelåst. Ved å gjengi intervjuet i sin helhet vil alle som ser forestillingen ha denne tilgangen ved å se forestillingen. Her oppstår altså utfordringen vår. Tyngden som lå bak ”jeg vil for en gangs skyld gjøre mamma stolt” skal gjenskapes scenisk uten resten av historien bak utsagnet.

Det første aspektet er å prøve å forstå hva som gjør at dette utsagnet har en tyngde. Denne tyngden finner man ved å tolke intervjuet i sin helhet. Ved å gå gjennom det intervjuobjektet har sagt, sjekke utsagn opp mot hverandre samtidig som vi prøver å danne oss et klart bilde av den historien som blir fortalt. Dette arbeidet startet under selve intervjuet da vi tok tak i ting som ble sagt og prøvde å få utdypende informasjon om de tingene som interesserte oss og kunne styrke arbeidet vårt. Denne delen av prosessen stammer fra punkt 10 i Kvaales liste over kriterier for en god intervjuer. Dette handler om å forstå den informasjon vi er gitt av intervjuobjektet (Kvale, 1996, s. 149). Under det første intervjuet med ”A” snakket vi for det meste om livet på innsiden av fengselet. Det var ikke før helt i slutten av intervjuet vi bevegde oss inn på mer personlige ting, da spurte vi hva vedkommende tenkte på hver kveld. Dette var første gang vi kom inn på relasjoner og ting som eksisterte på utsiden av fengselet. ”Jeg skal ikke tilbake hit igjen, Hele miljøet er borte. Døde eller så har de kone og barn. (...) Det er min tur til et a4 liv nå” (Intervju 1. Person A. 30.10.19). Dette ga oss første innblikk i livet og relasjoner som eksisterte på utsiden av fengselet og drømmene for hva som skulle skje etter soning. Essensen her er mangelen på en sosial krets på utsiden og drømmen om et normalt liv utenfor kriminelle miljøer. Denne tråden ble plukket opp igjen andre gangen vi var inne for å prate med ”A”. I runde to pratet vi om fremtiden. Da vi var inne på hva som skulle gjøres når ”A” var ferdig med soning. I løpet av svaret på dette spørsmålet gikk ”A” gjennom en rekke ting som var mål og drømmer for tiden som fri etter soning.

”Jeg skal dundre 80-tallsmusikk. Men først må leiligheten gjøres klar. Så er det sofa og musikk. (...) Jeg er gammel og ferdig med tull-livet. Jeg vil ha kjerring og unger. Et lite småbruk med en garasje som jeg bygger selv. (...) Jeg får den følelsen av at det snart er for sent å bli pappa. Jeg føler ikke jeg har tid til å sette unger til

---

<sup>20</sup> Se vedlegg 10.2 Informert samtykkeskjema

verden. Jeg må kanskje pleie meg selv. Betale gjelda. Jeg er mer tilfreds nå... Jeg vil for en gangs skyld gjøre mamma stolt. (...) Jeg vet hva jeg snakker om når jeg snakker om livet. Min mor pleide å si det alt da jeg var femten at jeg hadde vært gjennom så utrolig mye. Jeg skulle ønske jeg hadde erfaringen uten å ødelegge livet mitt. Skulle ønske jeg så det jeg ser nå for ti år siden” (Intervju 2. Person A. 21.11.19).

I løpet av intervjuet hadde drømmen om fremtiden gått gjennom flere forandringer. Fra leilighet til å være en drøm om en kjernefamilie med småbruk til et ønske om å gjøre mamma stolt. Det var denne nyansen vi ønsket å fange opp i vår forestilling. Dette øyeblikket hvor drømmen møter en mindre optimistisk, og kanskje mer realistisk forventning for fremtiden.

#### *7.1.2.2 Etiske konsekvenser av at budskapet ikke når publikum*

Det vi nå har er en replikk og en forståelse for hva som gjør replikken sterk for oss. I vår forestilling hadde vi flere slike replikker fra intervjuene som ble forsterket av rammene som eksisterte rundt dem. Etter at vi hadde intervjuet de innsatte hadde vi flere uker hvor vi arbeidet med forestillingen før vi tok den tilbake til Trondheim fengsel for å vise den. Vi hadde arbeidet med disse og skapt en ny historie som eksisterte rundt de for at de skulle skape en reaksjon hos publikum.

31. Januar 2020 var vi tilbake i fengselet for å vise det vi hadde laget så langt. Visningen varte i 30-40 minutter og inneholdt alt utenom slutten til forestillingen da denne ikke var ferdig. Dette var vår mulighet til å få tilbakemelding fra den gruppen vi baserte forestillingen på, vårt mål fra starten var at de skulle få muligheten til å forme forestillingen før vi tok den ut til publikummet på Rosendal Teater. ”Ikke negativt hele veien, det skjer en endring”. ”Nevne håpet. Man håper at man skal få det til. Dette jobber man mot”. ”Vil ikke at de på utsiden skal tenke at alle her har tragiske liv” (Tilbakemeldinger fra innsatte og ansatte ved Trondheim Fengsel 30.01.20). Da jeg hørte disse tilbakemeldingene tenkte jeg som produsent at noe har gått galt i vår formidling av vår tolkning. Ønsket var ikke å svartmale tilværelsen til de innsatte. De sier ikke at vi har gjort noe feil med detaljene som *er* negative rundt vår illustrasjon, men de peker heller mot at vi mangler aspektene som er positive. Det de innsatte fortalte oss her peker altså mot en bekymring for hvordan publikum vil oppleve de som individer hvis ikke vi tar inn lyspunkt og positive aspekter ved deres liv i forestillingen.

Denne tilbakemeldingen fikk meg som produsent til å gå tilbake til litteraturen. Denne bekymringen minnet meg om et kapittel i boka Theatre in Prison som jeg hadde lest da vi forberedte oss til å lage forestillingen. I dette kapitlet tar James Thompson opp en mulig

kritikk mot teater om fengsel i sitt kapitel *From the Stocks to the Stage*. Thompson tar opp at historisk sett har rettssystemet vært, og man kan fortsatt argumentere for at rettssystemet er performativt. Det er bygd opp rundt ritualer, og har tidligere hatt offentlige visninger av straff. Tidligere i Europeisk historie har man hatt gapestokk og offentlige henrettelser av kriminelle som klare visninger av rettssystemet i praksis, det har blitt brukt som en advarsel for publikum om at handlinger har konsekvenser (Thompson, 2004). I en kultur hvor offentlig straff og et helt offentlig rettssystem ikke er tilstede kan man spørre seg selv om kanskje teater om fengselet har tatt over noe av den rollen. Teater med innsatte eller teater om innsatte slik vi lagde det er gjort i samarbeid med fengselet. I dette samarbeidet ligger det en nytte som går begge veier. Forestillingen vi har vist for de innsatte svartmaler store deler av deres tilværelse og setter den i det de opplever som et negativt lys. Spørsmålet vi må stille oss selv da er: hva er det vi bidrar med? Har vi gått i en retning og laget en forestilling som skal skremme publikum fra å bli kriminelle (Thompson, 2004)? Det var ikke vår intensjon. Da vi fikk denne tilbakemeldingen fra de innsatte kom vi frem til at det måtte gjøres noen endringer i historien. Vi ville fortelle deres historie slik at publikum kunne se de innsatte som noe mer enn noen som blir straffet for sine handlinger. Vi ville få frem mennesket.

#### *7.1.2.3 Produsenten som bidragsyter i formingsprosessen av budskapet*

”Jeg vil for en gangs skyld gjøre mamma stolt” (Intervju 1. Person A. 30.10.19). Å si dette, skape en reaksjon, være tro mot budskapet og beskytte informanten var ikke en kort prosess. Da vi fremførte for de innsatte hadde vi glemt en del av budskapet, håpet som ligger bak ønsket, det som skaper motivasjonen hos de innsatte til å fortsette arbeidet med seg selv. Jeg tror ikke en ærlig historie som bevarer det originale budskapet er avhengig av å sette informanten i risiko for å bli gjenkjent. Men det forutsetter at man som teaterskapere er nøye og lytter til de som vet. Vårt etiske ansvar ovenfor de er først og fremst å følge kontrakten de innsatte er gitt. Men vi har også et ansvar for fagfeltet vi arbeider i, for publikum, for fengselet vi samarbeider med og oss selv. Produsenten kan og bør hjelpe kunstneren med å holde kontroll på disse aspektene. Den som skaper forestillingen er dypt inne i en kreativ prosess og jobber mot tidsfrist som alltid ligger der og presser. Her kan produsenten bidra til å følge prosessen fra utsiden og hjelpe den inn på riktig spor hvis man overser noe av sitt etiske ansvar. Jeg vil argumentere for at dette ikke står i konflikt med en god historie da en historie ikke blir dårlig av nyanser.

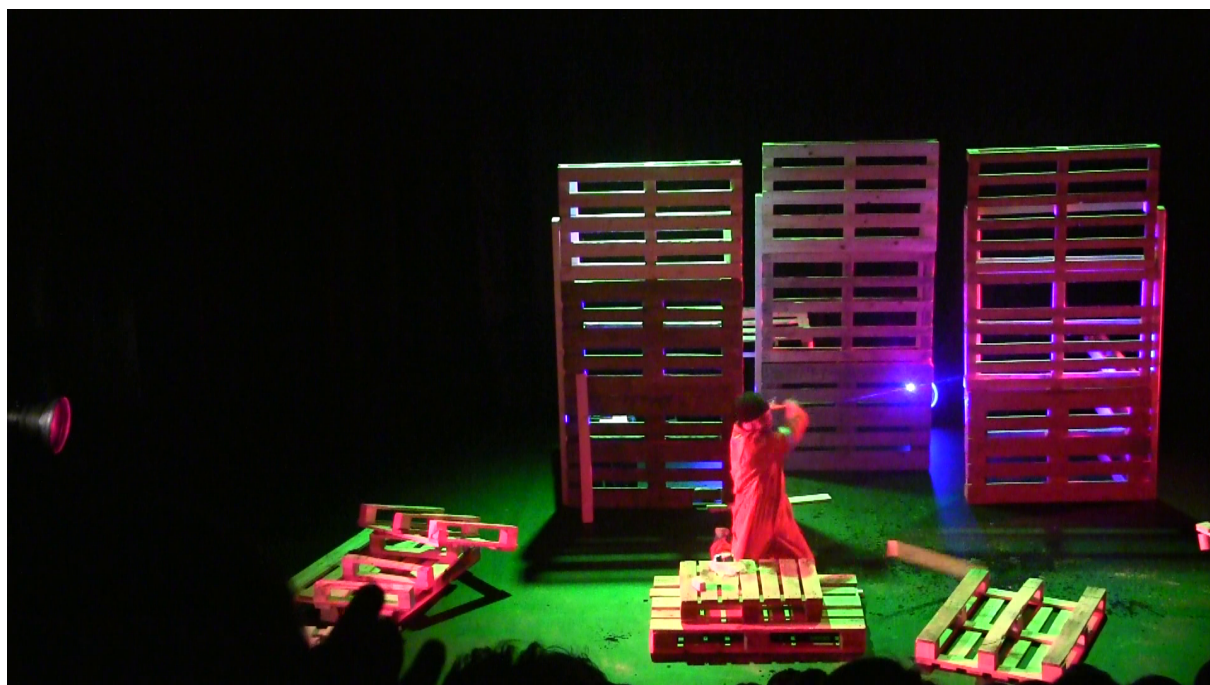
Vi arbeidet med å tilføre mer håp og flere lyspunkt i vår fortelling. Det var noe av det vi manglet for å fortelle en ærlig historie om menneskene i fengslet, ikke bare en fortelling om straffen. Jeg vil også argumentere for at disse nyansene er det som gir forestillingen en demokratisk verdi. Ved å gjøre vårt beste for å menneskeliggjøre innsatte åpner det for at publikum kan reflektere rundt sine tanker om ”den kriminelle” og på den måten få utfordret sitt syn uten at vi sier noe om skyld eller uskyld. Vi ville gjøre vårt beste for at de som ser forestillingen sympatiserer med den kriminelle uten at vi unnskylder handlingene. Med dette kan vi åpne for en diskurs om hvordan vi ser på kriminelle. Denne utfordringen av holdninger vil jeg si at er demokratisk og etisk verdifull (Ranci re, 2013). Vi vil ikke at det skal være en forestilling som skal forsterke publikum sitt syn på fengsel som straff, men en forestilling om menneskene som lever i fengselet både på godt og vondt.

### 7.1.3 Etiske diskusjon om vold og dop som sceniske virkemidler

*Den Innsatte* går ut på scenen, han åpner en  l og går mot publikum. Han forteller om første gang han drakk seg full, om vennene han var med og hvor gammel han var på denne tiden. *Den Innsatte* tar frem et par planker, de får navn og blir plassert i front sammen med han selv. Der sitter de rundt et bord av paller og prater. Etter hvert tar *Den Innsatte* frem noen piller han har fått. De diskuterer om de skal ta pillene. Plankene vil ikke ta piller, *Den Innsatte* tar mange. Han svelger pillene med  l. Lyset i rommet endrer farger fra det nøytrale frontlyset til et gradvis eskalerende gult og rosa lys. Det spilles musikk, den blir høyere og høyere. *Den Innsatte* og plankene begynner å diskutere. *Den Innsatte* tar frem en hammer. Han går l s på en av plankene. Han sl r igjen og igjen helt til planken ligger livløs på gulvet, musikken stanser og *Den Innsatte* skjønner hva han har gjort (Forsoning/Forvaring. 19.02.20). I denne scenen viste vi at *Den Innsatte* kunne være voldelig, han gikk l s på kameraten sin med en hammer og slo han gjentatte ganger i hoderegionen. Han var påvirket av rus, han var sint og han var 17 år (Forsoning/Forvaring. 19.02.20).

Hva er argumentene for å vise en slik scene i en forestilling om innsatte som er bygd opp på intervjuer hvor publikum ikke vet nøyaktig hva som stammer fra intervjuene og hva som er fantasi? Er denne typen brutalitet i det hele tatt verdifull for den sceniske fremstillingen av de innsattes liv? Det er dette jeg ønsker å diskutere fra produsentens perspektiv. Det handler ikke om å ta opp hvorvidt det eksisterer en narrativ verdi i å vise denne typen scene som en del av et stykke fiksjon.

Ved å bruke vold og/eller dop i en scenisk oppsetning om kriminelle underbygger man noen ideer som alt kan eksistere hos publikum, nå kan ikke jeg uttale meg direkte om vårt publikum da vi ikke intervjuet dem, men de ideene om at dette var/hadde vært en del av deres liv var en idé som eksisterte hos oss som lagde forestillingen og de som veiledet oss på veien til det endelige produktet. Spørsmålet vi måtte stille oss selv var om dette bidro til en produktiv diskurs om de innsatte eller om det bare forsterket fordommer eller bilder andre hadde om denne gruppen. Og hvis vi først skulle ta i bruk dette som et virkemiddel, på hvilket grunnlag gjør vi det? På demokratisk verdiplan, hvilken verdi har scener som belyser dette aspektet ved de innsattes liv?



**Figur 7.1:** *Den Innsatte* går løs på planken. Foto: Glenn T. K. Johansen

”Veldig fint, likte dop scenen” (Tilbakemelding seminar. 24.11.19). ”Ble nesten litt redd av sinne utbruddet”. ”Vil se pillene så vi forstår. Ta fem eller ti piller. La publikum se” (Tilbakemeldinger fra innsatte og ansatte ved Trondheim Fengsel 30.01.20). ”med dopet så kunne det blitt strukket litt lenger. Eksplosjonen kommer for fort. Vis at det er greit i starten også blir det anspent, så blir det vanskelig og så blir det farlig” (Tilbakemelding seminar. 06.06.20). ”La rusen være nesten ubehagelig i ørene. Brøl hvis vi skal høre det. Bruk virkemidlene vi har til det fulle”. ”Ser også at det er gjort arbeid med pinnene og at du snakker med folk (...) Det blir veldig alvorlig når pinnene ikke spiller med og gir motstand.

Du gjør det samme i drikkescenen. Dyrk den motstanden, det funker” (Tilbakemelding seminar. 14.02.20). Denne scenen har eksistert i forestillingen i omtrent samme form siden starten. *Den Innsatte* er med venner, tar dop og det eskalerer til vold. Det er en scene som i seg selv ikke har møtt noen motstand fra noen av de som har sett den. For det meste har det handlet om at de som har sett scenen har ønsket en eskalering i hvordan scenen fremstilles. Fra at dopet skal tydeliggjøres til at alle virkemidlene skal brukes til det fulle. I den endelige versjonen har denne scenen det høyeste lydsporet, de mest aktive lysene, mest aggressive stemmebruken og tydelige fremstillingen av vold. Det er ingenting som skjules i forestillingen annet enn at offeret er en planke i stedet for en medskuespiller (Forsoning/Forvaring. 19.02.20). Utfordringen for meg som produsent ligger sentralt her. Veiledere og de innsatte som så forestillingen liker scenen og har gitt tilbakemeldinger på at de hadde satt pris på at den ble gjort enda tydeligere under alle visningsseminarene.

De innsatte i fengselet kritiserte aldri den scenen som en enkeltscene. Det de hadde tatt opp som de ville ha endret var mangelen på lyspunkter, håp og glede i forestillingen. For dem var det viktig at de ikke ble fremstilt som mennesker som hadde utelukkende negative liv (Tilbakemeldinger fra innsatte og ansatte ved Trondheim Fengsel 30.01.20). Med denne tilbakemeldingen og de to sitatene som handlet direkte om denne scenene virket det ikke som om denne scenen var det som gjorde det negativt. Slik vi forstod tilbakemeldingene fra de innsatte handlet ikke kritikken om tilstedeværelsen av mørke øyeblikk, men heller fraværet av lyspunktene.

Andre fengselsteaterprosjekter har ikke gått bort fra å ta opp de vanskelige aspektene ved de innsattes liv. Gordon gikk bevisst inn for å bruke manuser som tok opp temaer som var med på å gjøre de innsattes liv vanskelig. Avhengig av hvilket manus som ble brukt ville vold være en del av det i variert grad. *Twelve Angry men* er for eksempel ikke et manus som tar i bruk vold som en del av historien. I *One Flew Over The cuckoo's nest* derimot er vold en del av historien. Han brukte dette for å vise og konkretisere for de innsatte at systemet de eksisterte under ikke var feilfritt eller rettferdig. Ikke for å skape uro. Han bruker disse konkrete eksemplene til virkelighetsorientering om situasjonene (Tocci, 2007). Mitchell brukte Boals forumteater for å ta opp vanskelige situasjoner for de innsatte og lot dem selv arbeide med de. I denne konteksten for å finne løsninger på konflikter som kan oppstå for noen som kommer ut av fengsel og skal møte familien sin igjen. Her var ikke vold en del av premisset originalt men de innsatte tok det inn selv i prosessen for å finne løsninger (Mitchell,

2009). Av disse to er det bare Gordons prosjekt som ble spilt for et publikum på utsiden av fengselet. Her fremstilte de innsatte selv volden som eksisterte rundt deres liv (Tocci, 2007). Volden vil være en del av de innsattes liv. Hvis vi ser på SSBs tall for 2017 (de nyeste jeg kunne bruke på deres hjemmeside) kan man sortere etter hva slags hovedlovbrudd som ligger til grunn for nyinnsettelse i Norge for forskjellige år. I 2017 var det 2540 nyinnsettelse relatert til vold og mishandling. Dette er av en total på rundt 11000 (SSB, 2017). Disse tallene viser kun hva personen soner for, dette betyr at tallene for hvor mange av de innsatte som har vært involvert i eller vitne til vold etter all sannsynlighet er større. Dette gjør at det er et godt grunnlag der for å ha vold som en del av forestillingen for å fortelle en historie om en innsatt.

Disse tallene og tidligere prosjektenes innhold gjør ikke nødvendigvis fremstillingen av vold uproblematisk. Fra et forskningsetisk perspektiv kan det være problematisk å ta disse voldelige situasjonene ut til publikum. I denne gitte scenen gir vi *Den Innsatte* en motivasjon og en begrunnelse for at han utagerer voldelig. Den første er pillene som påvirker *Den Innsattes* kognitive tilstedeværelse. Den utløsende faktoren som gjør at *Den Innsatte* reagerer voldelig er informasjon han får av plankene, nemlig at den ene har klint med den andres kjæreste (Forsoning/Forvaring. 19.02.20). Bare her vil det dukke opp et problem. Når man som forsker skal snakke om handlingsmotiver skal man være nøye og legge frem godt dokumentert bevis for å kunne utale seg om dette (NESH, 2016a). Et annet aspekt man kan diskutere på et forskningsetisk nivå er om fremstillingen av vold i vår kontekst er med på å generalisere en vanskeligstilt gruppe, hvilket heller ikke er ønskelig fra et forskningsetisk perspektiv (NESH, 2016b).

Dette gir meg som produsent en viktig mulighet, hvor jeg på et forskningsetisk grunnlag må vurdere svært nøye om det å høre på veilederne er det riktige valget i denne konteksten. Enda viktigere ble dette da de innsatte heller ikke kom med noen form for motstand til denne scenen. Hvilke gode argumenter sitter jeg da igjen med for å tone ned bruken av vold og dop på scenen hvis ingen av dem det angår ser ut til å ha noen innvendinger mot dette? Jeg vil argumentere for at vi har rett i å kunne ta i bruk dette for å fortelle historien om *Den Innsatte*. Det er en historie om en kriminell person, og en forutsetning for å være kriminell er at vedkommende har gjort en kriminell handling. Justismord eller mennesker som er uskyldig dømt er ikke en del av denne fortellingen så den kriminelle handlingen er en forutsetning for at historien skal kunne eksistere. Ifølge tallene fra SSB er det en stor gruppe innsatte som sitter på grunnlag av voldelige handlinger så om vi hadde fortalt en dokumentarisk historie



om en faktisk innsatt så ville det være realistisk om vedkommende satt inne dømt for vold eller mishandling (SSB, 2017). Det finnes altså signifikant data fra SSB som tilsier at det er rimelig å fortelle en historie hvor *Den Innsatte* har begått en voldelig handling. Det andre er da hvordan man forholder seg til NESHS forskningsetiske retningslinjer i formidlingen av denne historien for å unngå generalisering og falske handlingsmotiver. I debatten om vold i vår forestilling vil jeg si at vi ikke bryter med eller operer i gråsoner i forhold til NESH. Det er fordi i scenen hvor det eksisterer vold utaler om et enkelt individ, vi viser et øyeblikk fra en persons perspektiv. Denne personen er fiktiv og handlingsmotivet, handlingen og konteksten rundt denne voldelige episoden er konstruert av oss. Samtidig er identitetene til informantene distansert fra historien og beskyttet, hvilket gjør det umulig for noen som ser forestillingen å trekke en linje fra denne scenen til et identifiserbart menneske. Fra et kunstnerisk perspektiv ble vi oppfordret til å bruke volden og gjøre denne scenen stor. På den andre siden utfordret jeg dette med et etisk perspektiv. Man kan kanskje si at etikken går i mot kunsten hvis man bare ser på etikken som dualistisk motpart til kunsten. Jeg personlig mener det handler mer om at etikken kan utfordre og legitimere kunsten ved å bli behandlet som en styrende faktor i den skapende prosessen, forutsatt at man tar gode etiske valg og viser det man ønsker på scenen. Samtidig som man har spurt seg selv om det er etisk riktig å gjøre det, er det mye lettere å forsvare og legitimere det man viser. Det vil også ha en større demokratisk verdi om det et etisk forsvarlig slik jeg ser det. Da kan dialogen i ettertid handle om volden som et problem i de innsattes liv fremfor om hvorvidt den er et problem på scenen.

#### 7.1.4 Påstander på scenen som høres ut som faktisk informasjon.

Etter at *Den Innsatte* har dopet seg og slått kameraten sin med hammer faller han om på scenen. Man hører lyden av en klokke. Lyset blir blått og en stemme snakker over høyttalerne. Mens stemmen snakker sitter *Den Innsatte* på skolebenken og blir gradvis mer ukonsentrert og rastløs ettersom tiden går (Forsoning/Forvaring. 19.02.20).

”Jeg snakket med en lærer en dag om man tidlig ser om en elev har anlegg for å bli kriminell. Hvis vi bare ser på eleven så gjør vi ikke det. Men det læreren ser er at det er omstendighetene rundt eleven som gjør at de sklir ut. Det er mange faktorer men hvis man tar for eksempel det å sette grenser. Hvorfor var det ingen som satt grenser for meg? Hvis at et barn ikke lærer seg tidlig å bli grensesatt så kommer det til å følge han resten av skolegangen. Og konsekvensen av for dårlig grensesetting gjør igjen at man da for eksempel når man går videre på skolen og man begynner å legge grenser så bruker du hele skolegangen på å klikke mentalt på de som setter grenser. Jeg var en sånn kid som hata de som satt grenser”

(Forsoning/Forvaring. 19.02.20).

Dilemmaet er hvorvidt vi har et etisk ansvar for å legge frem et nyansert bilde av risikofaktorer for å bli kriminell eller om en generalisering av sannheten er etisk forsvarlig for scenen. Denne delen av teksten kommer fra en dialog Mollan hadde med en tidligere lærer. Utfordringen ligger i innholdet til, og konteksten rundt denne delen av manuset. Først kan innholdet i påstanden deles opp.

- Spørsmålet til Mollan: kan lærere se om barn har anlegg for å bli *kriminell*?
- Svaret til Læreren: ikke på eleven i seg selv, men omstendighetene kan gjøre at barn *sklir ut*. Mange faktorer involvert, grensesetting er viktig.
- Refleksjonen til *Den Innsatte*: Den dårlige grensesettingen gjør at man sklir ut.
- Konklusjonen til *Den Innsatte*: jeg var sånn.

Her eksisterer utfordringene rundt innholdet til denne delen av manuset. Læreren svarer egentlig ikke nødvendigvis ja på spørsmålet. De sier ikke at de kan se om barn blir kriminelle. Det de sier er at de kan se en sammenheng mellom barn som møter lite motstand i form av grensesetting hjemme og barn som sklir ut, hva dette betyr er ikke objektivt. Dette er et vagt svar som ikke direkte gir noen informasjon som relaterer til kriminalitet. *Den Innsattes* fortsetter sin egen refleksjon uten å adressere denne mangelen på en faktisk bekreftelse på spørsmålet. Refleksjonen avslutter med at jeg (en kriminell) var sånn (Forsoning/Forvaring. 19.02.20). Neste aspekt som må tas i betraktning er konteksten. Publikum vet at forestillingen stammer fra intervjuer, Mollans eget liv, gjort av to masterstudenter, er fremført på et profesjonelt teaterhus og at en lærer er kilden til svaret på spørsmålet. Det er mange aspekter ved dette som har forskjellige grader av autoritet som da kan bidra til å underbygge og skape troverdighet i påstandene som blir lagt frem på scenen<sup>21</sup>. Det publikum *ikke vet* er om refleksjonen etter lærerens svar kommer fra en av de innsatte som ble intervjuet eller Mollan selv. Det publikum ser er at denne refleksjonen kommer i relasjon til fortellingen om en kriminell og blir lagt frem som om det er direkte relatert til kriminell adferd.

Kriminalitetsforebygging.no er en nettside hvor Sekretariatet for konfliktrådene(SFK) har det redaksjonelle ansvaret. Her kan man finne informasjon om forskjellige aspekter ved unges liv som kan gjøre at de statistisk sett har en økt sjanse for å bli kriminelle. De trekker frem at å ikke fullføre skolen gjør at man statistisk sett er i større risiko for å bli kriminell. De trekker også frem at noen statistikker fra SSB er relevant for kriminalitetsforebygging, av disse

---

<sup>21</sup> Se vedlegg 10.9 informasjon til publikum

trekkes blant annet mestring, trivsel, støtte hjemmefra, læringsresultater og gjennomføring frem som viktige (konfliktrådene, 2017b).

Å fullføre videregående skole har avgjørende betydning for den enkeltes muligheter i livet. Barn og unge som dropper ut av skolen, har vesentlig større risiko for å begå kriminalitet. Samtidig kan fullført videregående gjøre det lettere å bryte med en kriminell livsførsel (konfliktrådene, 2017b).

Informasjonen SFK går ut med her peker på at det kan være en sammenheng mellom skolegang og kriminalitet. Samtidig viser de også til mange andre eksterne faktorer som kan påvirke risikoen for at noen blir kriminelle. De tar opp at relasjon til foreldre, foreldres arbeidssituasjon og familiens sosioøkonomiske situasjon kan være påvirkende faktorer i hvorvidt det er en høyere eller lavere risiko for kriminalitet (konfliktrådene, 2017a). I utgangspunktet kan man argumentere for at premisset som legges frem i forestillingen ikke er urealistisk i seg selv. Om man bryter ned replikken til en rekke påstander blir den stående slik: dårlig grensesetting - vanskeligheter med å forholde seg til grenser i skolen - problemer i skolegangen – jeg (en kriminell) hadde det slik (Forsoning/Forvaring. 19.02.20). Denne tankerekken er veldig lett å lese som en korrelasjon som peker på en kausalitet. I denne situasjonen er det ikke nødvendigvis en kausalitet, men en påvirkende faktor. Bildet av hva som danner en kriminell fremstår for meg som en langt mer kompleks sammensetning av faktorer. Med dette som utgangspunkt vil det være fornuftig å se på NESHS publikasjon: *Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi*. Del C, Hensynet til private interesser. Punkt 21. Hensynet til utsatte grupper. Her tar de opp de punkter vi har fulgt, at man skal være spesielt nøye med kravene til samtykke og deltakernes mulighet til å trekke seg og viktigheten av at de vet hva som skal fremstilles da de kan risikere å bli satt i et dårlig lys i offentligheten (NESH, 2016b). Dette arbeidet har vi gjort tilstrekkelig.

Som produsent ville jeg, hvis jeg hadde tenkt over dette før, vurdert om litt omskrivning hadde vært lurt. Jeg mener at når vi skaper en forestilling om kriminelle så bør vi behandle spekulasjoner om årsaker til kriminell atferd med forsiktighet. Det er her jeg mener at en reevaluering av situasjonen ville vært på sin plass, jeg ville gjort en revurdering om jeg fikk gjøre dette en gang til. Hvis vi igjen ser til NESHS publikasjon om forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap kan vi lese i punkt 21 at ”Forskere som samler informasjon om personers og gruppers egenskaper og atferd, bør være forsiktige med å

operere med inndelinger eller betegnelser som gir grunnlag for urimelig generalisering, og som i praksis medfører stigmatisering av bestemte samfunnsgrupper” (NESH, 2016b). Det å generalisere eller legge frem informasjon som kan oppfattes som konklusjoner om sammenhenger mellom barns atferd og risiko for å bli kriminell, vil jeg si er noe uetisk i vår kontekst. Det er fordi vi ikke hadde bakgrunnskunnskapen til å trekke disse konklusjonene eller hadde gjort et tilstrekkelig arbeid før temaet ble lagt frem. Å legge frem en idé om at det er en direkte kausalitet mellom vanskeligheter på skolen og kriminell atferd er hverken bra for skolebarn eller kriminelle. For skolebarn vil det være en urimelig negativ konklusjonslinje å trekke som ikke gjør noe for å adressere eller forbedre deres situasjon. For de kriminelle fremstår det som deterministisk og minimaliserer en kompleks livssituasjon. Selv om det vi sier i seg selv ikke er feil, er det såpass forenklet at det gir et unyansert bilde av virkeligheten som er mer misvisende enn informativt. Dette er et eksempel på et øyeblikk hvor det ville vært riktig at produsenten kom med innspill til muligheter for endringer i en scene, selv om scenen i seg selv ikke er helt ukorrekt. Tatt i betraktning at det ikke er noe brudd på kontraktene eller norske lover ville ikke jeg som produsent i dette tilfellet kunne bestemt at det skulle endres, men jeg burde ha gitt regissøren muligheten til å vurdere det uansett.

## 7.2 Forsoning/Forvaring som et verktøy for demokrati

I denne teksten har jeg sett på teater om/i fengsel som noe av demokratisk verdi. I Sao Paulo ble teater om fengsel brukt for å skape politiske endringer. De kastet lys over soningsforholdene til de innsatte og arbeidsforholdene til de ansatte. Ved å ta i bruk teateret kunne de illustrere og sette ord på situasjonen samtidig som de satte innsatte og ansatte som likestilte aktører på scenen (Heritage, 2004). Her brukte de altså teateret som et verktøy for politisk endring ved å iscenesette problemene de ønsker å ta tak i. Teateret gir her informasjon til de på utsiden av fengslene som ser på forestillingen. På den andre siden finner du for eksempel CBT sitt teaterprosjekt hvor teaterstykker som handler om problemer med institusjoner, spilles av innsatte og for innsatte med en intensjon om at de skal lære om feilene i fengselssystemet de eksisterer i. Dette for at de skal forstå sin egen situasjon og kanskje være bedre utstyrt til å håndtere den selv (Tocci, 2007). I denne tradisjonen eksisterer vår forestilling. For meg har det stått sentralt fra starten at vårt prosjekt skal ha en funksjon. Det har vært et fokuspunkt for meg som produsent og for meg som menneske.

Ønsket er å kunne fortelle en historie som er gripende for publikum og meningsfull for de innsatte. Vi ønsker også å bygge en slags bro mellom de som ser teateret og de på innsiden av murene. Tanken er å menneskeligjøre de menneskene som sitter inne uten å fokusere på de enkeltes kriminelle handlinger (Prosjektskisse 2019).

På grunn av Covid-19 epidemien ble vi stoppet fra å vise forestillingen til de på innsiden av Trondheim Fengsel en gang til (Rossvang 2020). Dette gjør at de innsatte ikke vil få sett forestillingen som et ferdig produkt de har bidratt til å forme.

Et av premissene for demokratisk verdi er at det skal eksistere som en del av en aktiv prosess som skaper mulighet for forandring. I den aktive deltakelsen og forandringen oppstår demokratiet (Rancièrè, 2013). Den broen mellom de innsatte og menneskene på utsiden jeg refererte til i prosjektskissen min er nøkkelen til demokratisk handling i dette prosjektet. Ved å prøve gi publikum muligheten til å kjenne seg igjen i og lytte til stemmene til de innsatte, har man forstyrret den tradisjonelle inndelingen i samfunnet som plasserer de kriminelle på utsiden. Her har vi satt deres stemmer i sentrum for å gi de en plattform til å si noe. Fra mitt perspektiv er de innsatte demos i denne konteksten, gruppen som ikke blir hørt og som blir marginalisert. De som ikke sitter i fengsel er de usynlige borgerne, de er en del av den større organisasjonen som holder de på utsiden og ikke tar deres stemmer i betraktning (Rancièrè, 2013). Ved at de synlige borgerne må sitte i publikum og lytte til de usynlige vil jeg si at er demokrati i praksis. Denne praksisen eksisterer kun så lenge publikum lytter og ordene de har hørt får de til å endre eller revurdere tankene de allerede har. Det er bare den første delen av denne praksisen vi har startet, vi har brukt scenen til å starte en demokratisk prosess for endring, for at demokratiet skal leve videre i denne konteksten avhenger det av at publikum tenker og handler aktivt på en annen måte etter forestillingen (Rancièrè, 2013). Dette kan ikke vi kontrollere, men vi har potensielt gjennom teateret startet denne prosessen. Jeg vil argumentere for at prosjektet har en demokratisk verdi i den forstand at det forstyrrer den tradisjonelle strukturen i hvem som er gitt en stemme og det gjør teaterrommet til et sted hvor det er mulig å skape forandring hos mennesker. Fra et produsentstandpunkt vil jeg si at det er her kraften og potensialet i prosjektet eksisterer og det er her det kan fungere som noe større enn et estetisk verk som skal fylle en time av folks liv for deres egen skyld.

I en ideell verden ville de innsatte selv inntatt scenen, spilt forestillingen og bestemt hva vi skulle gjøre klart for de hvis demokratiet skulle rendyrkes. Denne produksjonen er ikke helt der. Grunnen til dette er at det eksisterer et aspekt som egentlig svekker den demokratiske

verdien til en viss grad i dette prosjektet. Det er Mollan og meg som teaterskapere, studenter og frie borgere som mellomledd mellom de innsatte og publikum. Vi fungerer som sensurerende ledd i denne kommunikasjonstråden som velger, endrer og kontekstualiserer ordene som skal videreformidles til publikum. Mens forestillingen pågår er de vi som står for distribusjonen av det sanselige. Vi har en autoritær rolle i denne konteksten og kontrollerer de sanselige inntrykkene vi gir publikum, samtidig som de usynlige borgerne (de innsatte) fortsatt er usynlige. For at vår forestilling faktisk skal være demokratisk legger det et stort ansvar på våre skuldre som teaterskapere. For at forestillingen faktisk skal fungere som et demokratisk verktøy er det helt nødvendig at vi formidler en fortelling og et budskap som samsvarer med de innsattes opplevelse og fremstiller dem på en måte som samsvarer med deres virkelighet.

Det at Forsoning/Forvaring ikke ble spilt i sin ferdige versjon for de innsatte er det som svekker det demokratiske aspektet ved prosjektet hardest. Hvis vi hadde fått spilt forestillingen en gang til i sin ferdige versjon til de som ga materialet til den kunne den blitt endret igjen. Deres meninger og innvendinger kunne blitt tatt i betraktning i denne oppgaven. Deres forslag og ideer kunne blitt implementert i en videre utvikling av forestillingen. Så lenge fengselet er stengt for besøkende og vi ikke viser forestillingen til de innsatte så vil aspekter ved prosjektet være udemokratisk fordi potensialet for forandring er begrenset. Spesielt når de usynlige fortsatt er usynlig og eksisterer på utsiden av all forandring vi som teaterskapere måtte velge å implementere i fremtiden hvis vi viser forestillingen en gang til uten å forhøre oss med dem.

### 7.3 Produsentrollen i den demokratiske gruppen

Rett før julen 2019 satt Mollan og jeg på NTNU Dragvoll og visste ikke hvor vi skulle spille forestillingen. Vi hadde vært i flere samtaler med Rosendal teater, men hadde ikke fått bekreftet hvorvidt vi kunne spille der. Vi prøvde å ta det med ro, så vi lot det ligge til etter jul. Da vi var halvveis i januar fikk vi en bekreftelse på at vi kunne spille forestillingen på Rosendal teater, men da mot at premieren ble flyttet litt nærmere. Da satt vi igjen med valget mellom å ha kortere tid til å spille forestillingen men på den scenen vi ønsket å bruke, eller at vi spiller med litt bedre tid, men da på Dragvoll. Produsenten er som oftest ansvarlig for produksjonen. Dette innebærer at man ser til at det som skal gjøres blir gjort og at man går frem i riktig tempo og når mål i tide for å komme seg til premieredatoen med en ferdig

forestilling (Gran & Gjørum, 2019). For å klare dette må man ta avgjørelser og prioritere med helheten som grunnlag. I et prosjekt hvor man har store ressursbegrensninger på hvor mange som er involvert og hva disse menneskene kan klare å gjøre på en realistisk tid må man ta valg på hva som skal gjøres og når. I en dialog med et team eller en kunstner er det ikke sikkert at alle har samme opplevelsen av hva som haster og når det bør gjøres. Her har den som er prosjektansvarlig ansvaret for å veilede og bidra i gruppen for at vi skal nå målet. Hvilken informasjon er det som danner grunnlaget til disse avgjørelsene? Hvordan tar man de? Og hvordan går man frem for å ta de i en demokratisk prosess?

### 7.3.1 Forholdet mellom produsent og resten av teamet

For oss som samarbeidspartnere var det ikke en stor avgjørelse å si ja til å spille på Rosendal mot at vi fremskjøv premieren med en uke til. Vi hadde alt arbeidet i nesten et år for å få den avtalen på plass. Fra vi sendte den første mailen før sommeren 2019 til dette tidspunktet, januar 2020. Som produsent står man da med utfordringen det er å prøve å klargjøre for at man skal ha en ferdig forestilling før den opprinnelige fristen. Det er lite teori jeg kan referere til på en virkningsfull måte om denne delen av prosessen. Jeg tror dette kommer av flere grunner. I litteraturen til Gran og Gjørum som tar for seg produsentens plass i Norske teatre ser det ut til at jo mindre teaterinstitusjonen er desto mindre er sjansen for at det er en produsent involvert. Det gir på mange måter mening fra et økonomisk perspektiv. Produsentrollen i seg selv bidrar nødvendigvis ikke direkte i skapelsen av en ferdig forestilling. Det er mange andre arbeidsplasser og roller som må oppfylles for å få en forestilling før en produsent er involvert. Regi, skuespillere, scenografi, lys, lyd og kostyme er alle konkrete praktiske oppgaver som må oppfylles for at forestillingen skal kunne eksistere (Gran & Gjørum, 2019). Hvis en gruppe har begrensede ressurser må disse prioriteres før man involverer en produsent. Samtidig er produsenten en bidragsyter som ofte er i en autoritetsposisjon. Autoriteten til produsenten kan på den måten eksistere uten at de er direkte involvert i arbeidet, at de selv fysisk ikke gjør oppgavene, men overser prosessen oppgavene eksisterer i. Dette samsvarer kanskje ikke alltid med ideologien til mindre frie teatergrupper. Dette er igjen en spekulasjon fra min side siden jeg ikke kan finne noen litteratur om produsentens plass i små demokratiske teatergrupper. Men ideen jeg ønsker å lufte er at det finnes en måte å inkludere denne tradisjonelle autoritære rollen i en demokratisk teaterprosess. Som en del av den demokratiske gruppen kan produsenten fungere som en likestilt lagspiller som gjør jobben sin på lik linje med alle andre, og jobben er å hjelpe de andre til å kunne gjøre sin på best mulig måte.

### 7.3.2 Disposisjon av ressurser

Mangelen på konkret informasjon har gjort at noen aspekter ved driften av prosjektet har vært noe utfordrende. Det jeg har prøvd å gjøre for å bidra på best mulig måte har vært å se på hvordan det blir skrevet om produsentens oppgaver i større institusjoner med flere mennesker involvert. Dette har jeg prøvd å tilpasse slik at noen av tankene fungerer på en mindre skala. En av de viktigste verktøyene her har vært å se timer, mennesker og tilgjengelig utstyr som en begrenset ressurs på samme måte som man ser penger. Dette er hentet fra hvordan Rhine skriver om teaterledelse i sin bok. Han tar opp at man har flere former for ressurser og at alle må brukes med omhu for å skape en vellykket produksjon (Rhine, 2018). For meg har det hele veien handlet om å være restriktiv i bruken av disse ressursene. Vi har hatt en begrenset mengde med økonomiske midler. Vi er bare to personer involvert i prosjektet, hvis vi skal jobbe i tråd med arbeidsmiljøloven gir det oss en total på 80 disponible arbeidstimer i løpet av en uke fordelt på to personer. Vi bruker et arbeidsrom på skolen som skal deles med andre studenter og begrenser derfor timene vi har tilgjengelig til å jobbe i rommet hvor vi utvikler forestillingen. Inkludert i disse 80 timene skal begge også gjøre det som trengs for å kunne skrive selve oppgaven etter prosjektet. Min viktigste oppgave som produsent når det kommer til bruken av ressurser er da å være med på å aktivt planlegge timene i samarbeid med regissøren, samtidig som jeg prøver å passe på at ingen arbeider på en måte som er usunn, men heller bruker timene effektivt nok til at en normal arbeidsdag er tilstrekkelig for å komme i mål. Da vi sa ja til å spille på Rosendal ble dette målet lagt veldig nært i tid fra den dagen vi fikk en endelig bekreftelse på at vi fikk lov til å spille der. Dette gjør at jeg må lytte og forme planen etter behov samtidig som jeg passer på at arbeidsprosessen er etisk for oss begge.

### 7.3.3 Produsenten som kunstnerisk bidragsyter

I større teaterinstitusjoner er det ikke uheort at produsenten er involvert i utvalget av kunstnerisk materiale som blir fremført på huset. Om det er som en slags kunstnerisk kurator i programmerende teaterhus eller en produksjonsleder i større tradisjonelle teaterhus (Gran & Gjørum, 2019). Samtidig, når det kommer til forvaltning av ressurser, enten de er menneskelige eller økonomiske tror jeg det er bra å ha en person involvert som er kritisk til bruken av disse ressursene. En mindre teatergruppe kan nyte godt av å ha med seg en produsent som har et ønske om å delta kunstnerisk samtidig som de tar stilling til produksjonsledelsen. Man sparer for det første midler på at en person kan gjøre to oppgaver.



Samtidig kan det gagne hele produksjonen at en av disse to oppgavene er å strømlinjeforme prosessen for alle de andre som er involvert. I tillegg, siden denne produsenten er involvert på et kunstnerisk nivå så har de en potensielt dypere innsikt og større forståelse for arbeidet som pågår. Så lenge produsenten har kunnskapen til å kunne bidra kunstnerisk er det ingenting som tilsier at dette ikke kan gjøres.

Ta lysene for eksempel. Dette var en av mine deloppgaver sammen med oppgavene jeg hadde som produsent. Da jeg skulle planlegge rideren hadde jeg full oversikt over lampene vi trengte å ta med, samtidig var det jeg som produsent som var i dialog med Rosendal teater og hadde derfor innsikt i hva de kunne bidra med av teknisk utstyr når vi kom bort. Som produsent hadde jeg også oversikt over tilgjengelig utstyr og retningslinjene for hva vi kunne ta med oss inn i fengselet. Ønsket deres var at vi skulle ta med så lite som mulig. Jeg hadde oversikt over begge disse aspektene og engasjement både som en som ville spare ressurser og en som ville levere en best mulig lyspakke. Dette gjorde dialogen med Mollan om rider og transport mye lettere da jeg kunne uttale meg om lysene fra et kunstnerisk perspektiv og visste hva alle ble brukt til i hver enkelt scene. Denne dypere forhåndskunnskapen gjør det mye lettere å snakke om hvilke lamper som kunne nedprioriteres da vi skulle i fengselet. Samtidig vil det å ha oversikt over bare ett av aspektene med forestillingen påvirke kunnskapen man har om resten. Man vet hvordan lysene påvirker kostymene og scenografien. Dette gjør at du kjenner både kostymene og scenografiens funksjon, hensikt og innhold. Man kjenner til hver enkelt scene og gangen i forestillingen siden man skal kjenne hvordan lysene endres og påvirker scenene. Denne enorme mengden informasjon gjør igjen at det er lettere å delta i dialog om det kunstneriske produktet som produsent. Det at aktiv deltakelse i bare en av de kunstneriske oppgavene gir så mye kunnskap om forestillingen og prosessen er mitt hovedargument for at det kan være smart å ha en kunstnerisk deltakende produsent i et demokratisk samarbeid i teateret. Det gjør at produsenten kan bidra på best mulig måte, ta informerte valg og fungere som en velinformert produksjonsleder og lagspiller.

## 8 Konklusjon

*Hvordan kan en produsent arbeide for å bidra til å skape etisk teater om fengsel i samarbeid med kunstneren og fengselet? Hvilken verdi har et demokratisk samarbeid i dette arbeidet?*

I dette siste kapitlet vil jeg samle og legge frem det jeg har gjort og lært av denne prosessen. Både gjennom skrivningen av denne avhandlingen og gjennomføringen av det praktiske prosjektet som utgjorde Forsoning/Forvaring.

### 8.1 Første møtet med fengselet

I innledningen av denne oppgaven tar jeg opp mitt første møtet med de innsatte som levde på innsiden av Trondheim fengsel november 2018. Læringsutbytte jeg tok med meg derfra var mer enn menneskelig læring. Tanken var å skape en start på en relasjon til de innsatte og de ansatte. Vi ville gjøre fjesene våre kjent der siden vi hadde et håp om å komme inn igjen senere for å gjøre vårt eget prosjekt. Vi kom inn først og fremst som kunstnere som skulle vise et arbeid vi hadde gjort som vi håpte kunne gi noe til de innsatte. For min egen del gikk jeg ut med et bilde av en gruppe mennesker som bodde og levde bak en høy mur midt i byen. De gikk fra å være en statistikk eller en idé vi ville skrive om til å være ekte mennesker med stemmer, meninger og følelser. Det er vanskelig å sette ord på hvor mye det betydde å møte disse menneskene før vi startet arbeidet med forestillingen. Det er ikke en faglig lærdom, men for meg var det viktig å virkelig forstå og se disse menneskene som hele komplekse individer. Det gjorde det langt mindre abstrakt å skulle vurdere vår egen etikk i relasjon til dem som mennesker i ettertid.

### 8.2 Fengselsteater

Fengselsteater slik fagfeltet fremstår i litteraturen kan først og fremst oppsummeres med at det handler for det meste om å skape forandring. Hva det er ute etter å forandre avhenger av hvor fokuset i prosjektet ligger. For noen kan det handle om forandring på et makro nivå hvor man går inn for å gjøre en forskjell for den innsattes håndtering av familierelasjoner på utsiden av fengselet (Mitchell, 2009). På et større nivå kan man se til Teatro di Rebibbia i Italia. Forandringen som skapes her er todelt. Det er forandring for de innsatte gjennom læring, mening, kommunikasjon og i noen tilfeller motivasjon til å fortsette arbeidet i teateret på utsiden av fengselet. Her skaper de også potensiell forandring i publikums holdning til de innsatte gjennom at teateret vises for de som ikke er på innsiden av fengselet (Pensalfini, 2016). I en enda større skala av potensiell forandring kan man se til Peoples Palaces sitt

arbeid i Brasil med ”Declaration of Human Rights by the Women and Men Who Live and Work in the Prison System of Sao Paulo”. Her arbeidet de for nasjonal forandring på et juridisk nivå gjennom fengselsteateret (Heritage, 2004). Konseptet med forandring fremstår som helt integrert i fengselsteateret og virker som noe av det viktigste fengselsteater har å tilby. Uavhengig av skala vil jeg si at fengselsteateret er demokratisk av natur på grunn av dette. Samtidig er det ikke uten potensielle vanskeligheter. Fengselsteater kan være krevende for alle involverte. Det kan være krevende for de som skaper teateret, de ankommer et nytt sted, med nye regler og skal arbeide med mennesker som er kriminelle. Jeg kan ikke si noe mer generaliserende enn at det *kan* være krevende.

### 8.3 Produsenten i prosjektet – metode og praksis

#### 8.3.1 Etisk teater: et rammeverk for prosessen

I arbeidet for å skape etisk teater ligger det rammer man må forholde seg til. Disse rammene vil variere avhengig av hva slags prosjekt man arbeider med, hvem man arbeider med og hvem man selv er. Å kartlegge hva disse rammene er og hvordan de påvirker er noe som har oppstått i gjennom skriveingen av denne oppgaven og var ikke aspekter jeg så klart da jeg gikk inn i prosjektet. For å illustrere vil jeg bruke dette prosjektet som eksempel for å tydeliggjøre faktorene som legger spillereglene for at dette prosjektet skal kunne være etisk teater. I dette prosjektet var det produsenten sitt ansvar å ha kontroll på og sørge for at vi arbeidet innenfor de gitte rammene.

- Hva slags prosjekt dette var: fengselsteater.
  - Som et fengselsteaterprosjekt har vi en naturlig samarbeidspartner; selve fengselet. Med dette samarbeidet kommer betingelser. Vi har en taushetserklæring<sup>22</sup> og generelle regler<sup>23</sup> for oss som besøkende i fengselet. Dette former hvordan man kan arbeide med teateret. Det skaper juridiske restriksjoner for hvordan informasjon og erfaringer man samler kan brukes. For dette prosjektet gjorde det at vi hadde to nivåer med informasjon, det vi erfarte på innsiden av fengselet måtte sensureres i sin videreformidling til andre mennesker. Dette er helt konkrete regler som må følges uten unntak og man kan helt enkelt sjekke papirene for å være sikker på at man gjør det riktig.
- Hvem vi arbeidet med: innsatte ved Trondheim Fengsel og Rosendal teater.

---

<sup>22</sup> Se vedlegg 10.5 Taushetserklæring

<sup>23</sup> Se vedlegg 10.4 Dette skjer når du kommer til Trondheim fengsel

- Med innsatte som bidragsyttere til prosjektet dukker det opp flere rammer. Taushetserklæringen står fortsatt. Samtidig dukker det opp et moralsk ansvar for oss hvor vi må være etiske gode aktører i vår relasjon til de innsatte. Rammene dette punktet skaper ville vært vagere om vi ikke ankom som forskere fra NTNU da det i vårt tilfelle er forskningsetiske rammer som alt er skrevet og utviklet på forhånd som dikterer hvordan vi skal forholde oss til de som gir oss materiale til forestillingen.
  - En utfordring som kan oppstå i teaterarbeid med innsatte, og egentlig mennesker generelt, er at ting de sier kan utfordre verdisynet til både publikum og teaterskaperne. Dette vil også være en etisk utfordring da man må vurdere om det som blir sagt skal tas med videre i prosessen eller ikke. Slik som skjedde i Mitchells prosjekt i USA (Mitchell, 2009).
- Avhengig av hvem man er og hvor man vil spille forestillingen kan det dukke opp andre samarbeidspartnere. Dette kan for eksempel være i form av et teaterhus eller en arena hvor man vil spille forestillingen. Her vil man antageligvis skrive kontrakter eller ha avtaler som former hvordan man skal forholde seg til disse eksterne partnerne. Dette skaper også retningslinjer man må forholde seg til og ideelt sett er de tydelige og klare slik at det er enkelt for begge parter å gå frem som gode aktører i samarbeidet.
- Hvem vi selv er i prosjektet: forskere fra NTNU.
  - Som forskere blir det stilt helt egne krav til arbeidet på et etisk nivå. Vi har forskningsetiske retningslinjer fra De Nasjonale Forskningsetiske Komiteene. Her stilles det krav til hvordan vi som forskere skal legge frem vår forskning. I vår kontekst betyr dette også at disse retningslinjene forteller hvordan vi som teaterskaperne skal fortelle om de innsatte både i oppgavene våre og på scenen (NESH, 2016c). Samtidig håndterer vi privat informasjon om andre mennesker, uavhengig av om vi er forskere eller et teaterkompani har vi da GDPR som dikterer hvordan denne informasjonen skal behandles (Union, 2018).

Disse rammene er det som i all hovedsak har formet rammene for hvordan jeg som produsent skal kunne arbeide med etikken i dette prosjektet og kan fungere som et fundament for retningslinjene for det etiske teateret. Det som gjør etisk potensielt vanskelig er alle situasjonene hvor man ikke har noen klare rammer. Hvis vi hadde gjort dette prosjektet

uavhengig av NTNU ville vi ikke vært forpliktet til å følge NESHs forskningsetiske retningslinjer. Dette hadde gjort at alle dilemmaene som NESH tydeliggjør i sine tekster ville vært ting vi måtte ha tenkt oss frem til på egenhånd om vi ikke hadde vist om NESH. Dette blir spesielt vanskelig hvis man lager teater om vanskeligstilte eller utsatte grupper eller institusjoner som vil ha problemer med å tale for seg selv om teateret skulle si noe som ikke stemmer (NESH, 2016b). Taushetserklæringen ville fortsatt stått, men den er et juridisk dokument som er formulert i klartekst og er noe jeg ville sett som et absolutt etisk minimumskrav. Den stopper ikke noen fra å ta valg som gjør at forestillingen er uetisk. Den beskytter kun fengselet som institusjon og identiteten til de som bor der. Her vil ikke det å følge loven være nok til å si at man kan si at man skaper etisk teater.

Scenen som ble tatt opp i kapittel 7.1.3. *Påstander på scenen so høres ut som faktisk informasjon*. Den samlede konklusjonen jeg la frem at det var fare for at man kan trekke av denne scenen at dårlig grensesetting i barndommen gjør at man blir kriminell som voksen. Det sies ikke i klartekst men fremstår som det implisitte budskapet i scenen (Forsoning/Forvaring. 19.02.20). Det vil ikke stride mot loven å si dette rett ut på scenen. Men det ville vært en uetisk konklusjon å trekke da det ville være en generaliserende konklusjon å trekke som skaper et deterministisk bilde av kriminalitet som et direkte resultat av barndommen som er helt utenfor den kriminelle/barnets kontroll. Det tilbyr ingen løsning, ingen nyanse og åpner for en et høy grad av ansvarsfraskrivelse hos den kriminelle. Hvis vi skulle fulgt denne logikken ville det vært vergenes feil at barnet begår kriminelle handlinger da de ikke ble tilstrekkelig grensesatt i barndommen. Dette strider i mot flere punkter av De forskningsetiske retningslinjene til NESH (NESH, 2016c).

- ”Forskere som samler informasjon om personers og grupperes egenskaper og atferd, bør være forsiktige med å operere med inndelinger eller betegnelser som gir grunnlag for urimelig generalisering, og som i praksis medfører stigmatisering av bestemte samfunnsgrupper” (NESH, 2016b).
- Handlingsforklaringer som tillegger aktører lite aktverdige motiver eller andre motiver enn det de påberoper seg selv, stiller særlige krav til dokumentasjon og begrunnelse (NESH, 2016a).

Dette ville altså vært lovlig, men uetisk. Om man operer som forsker eller en fri kunstner vil man fortsatt stå etisk ansvarlig for handlingene man gjør og svarene man gir publikum. Formålet med å bruke NESH her er for å konkretisere hvor den etiske problematikken ligger. Den etiske problematikken opphører ikke å eksistere selv om man ikke er forpliktet til å ta

stilling til de etiske retningslinjene. Derfor vil etiske retningslinjer kunne styrke det produsentens arbeid i det etiske teateret uavhengig av intuisjonen man lager teater under.

For at produsentens samarbeid med kunstneren og fengselet skal være fungerende og bidra til skapelsen av etisk teater er det avhengig av god kommunikasjon og klare rammer. Det er helt nødvendig at både kunstneren og produsenten deler en felles ambisjon og å lage etisk teater for at dette skal fungere. Med en delt ambisjon er det tryggere for fengselet og de innsatte å skulle være med som bidragsytere i prosessen. Den største utfordringen som eksisterer i dette samarbeidet er at hva som er etisk riktig å gjøre i veldig stor grad er subjektivt. På grunn av dette er det ikke umulig at man er uenig om hva som er det beste å gjøre for prosjektet mens man arbeider. Det er her den demokratiske gruppestrukturen kan støtte prosjektet og bidra til å gjøre slike situasjoner produktive.

### 8.3.2 Produsentens arbeid internt i den demokratiske produksjonen

For å kunne skape etisk teater kreves også et samarbeid med kunstneren(e) som er etisk forsvarlig. Et prosjekt som ønsker å skape etisk teater kan her styrkes gjennom et demokratisk samarbeid. Slik dette prosjektet ble gjennomført fungerte produsenten som en produksjonsleder og en kunstnerisk aktør. Gjennom et åpent samarbeid på tvers av roller og fagfelt med åpen dialog som oppmuntrer til forandring og aktiv utvikling av teateret, er det lettere å skape en etisk teaterforestilling og en tilsvarende etisk sterk prosess.

- Produksjonslederen er ansvarlig for bruken av ressurser. Bruk av penger og disponering av menneskelig arbeidskraft (Rhine, 2018). I denne konteksten er det de menneskelige ressursene som står sentralt. En produsent fungerer i mange kontekster som produksjonsleder og er derfor ansvarlig for denne fordelingen av ressurser (Gran & Gjørsum, 2019).
- Produsenten vil også kunne vinne på å bruke arbeidsmiljøloven som en slags mal for hvordan arbeidsforholdene skal være i en prosess. Hvis man driver teater under et teaterhus hvor de som er med er ansatte, blir dette et krav. Utfordringen oppstår i produksjoner med frivillige deltakere uten kontrakter. Her vil det være en fordel for produksjonen å ta i bruk lovene som omhandler arbeidstider som en mal for de som deltar. Det trenger ikke være større enn at man sikter på åtte timers arbeidsdager med pauser og en arbeidsuke på fem dager hvis arbeidet pågår over lengre tid ("Arbeidsmiljøloven - aml," 2005). Dette er for å ikke slite ut personene som er med i prosessen.

- Hvis produsenten er en aktiv del av og bidragsyter i det kunstneriske teamet vil det være lettere å forstå og ta del i prosessen. En kunstnerisk aktiv produsent er heller ikke distansert fra resten av gruppen som en eksklusiv administrativ tredjepart i prosjektet som dikterer hvordan ting skal gjøres fra utsiden.
- Samarbeidet på tvers av ansvarsområder og fagfelt er noe man må oppmuntre til gjennom prosessen. I dette samarbeidet skal det også eksistere en dialog hvor forandring er noe alle har en mulighet til å skape. Det er i denne dialogen demokratiet oppstår (Ranci re, 2013). Selv om roller i en teaterproduksjon eksisterer under et hierarki hvor forskjellige deltakere har forskjellige nivåer av myndighet avhengig av deres rolle (Gran & Gj rum, 2019; Rhine, 2018) bør alle få muligheten til å ha innflytelse på prosessen utover egen rolle.
  - o I den demokratiske teaterprosessen er det også lettere å skape det etiske teateret. Her skal det være rom for at de som deltar skal kunne ytre seg, si i fra om ting de observerer eller forandre ting de opplever som negativt. Enten det gjelder seg selv eller arbeidsprosessen. Her vil det være produsentens ansvar å se til at de som har ting å si blir lyttet til og hvis det er mulig må man vurdere å implementere forandringen.
  - o Vanskeligheten i dette punktet er at det forutsetter en stor mengde tillitt mellom de forskjellige leddene i produksjonen. Spesielt til produsenten som produksjonsleder. Det forutsetter også at de som er involvert er trygge nok på gruppen til at de kan si i fra. En demokratisk gruppe er et ideal man kan ha, men det et utfordrende ideal å sette i praksis.

Hvis man som gruppe skulle finne tilliten til å støtte opp under slikt demokratisk samarbeid ville det kunne bidra til å styrke de interne rammene i en etisk teaterproduksjon. Med mer åpenhet og dialog vil man gjøre det lettere å ta tak i og håndtere vanskelighetene som måtte oppstå internt i gruppen. Det samme prinsippet finner man i teaterworkshops. Her kan man for eksempel se til fengselsteateret som er nevnt tidligere i oppgaven. De bruker teateret for å skape dialog, tillit og forandring. Det kan være gjennom workshops, fulle teaterprosesser og nye arenaer hvor de innsatte får lov til   prate og komme med egne meninger. (Giffard et al., 2004; Mitchell, 2009). Disse samme verdigrunnlagene er noe produsenten kan ta i bruk og modifisere til internt i egen teaterproduksjon for å styrke prosessen. Ved å bygge den på et fundament av tillitt og åpen dialog, bør alle som er involvert få muligheten til å yte sitt beste og tilby det de har av kunnskap. På denne måten skaper man et etisk og demokratisk teater som kan bli positivt for de som er involvert som deltakere.

## 9 Kildeliste

### 9.1 Intervjuer og notater:

- Johansen, Glenn T. K. (2019) Tilbakemelding seminar. 24.11.19
- Johansen, Glenn T. K. (2020) Tilbakemelding seminar. 06.02.19
- Johansen, Glenn T. K. (2020) Tilbakemelding seminar. 14.02.20
- Johansen, Glenn T. K. (2020) Tilbakemeldinger fra innsatte og ansatte ved Trondheim Fengsel 30.01.20.
- Mollan, Per & Johansen, Glenn T. K. (2019) Intervju 1. Person A. 30.10.19
- Mollan, Per & Johansen, Glenn T. K. (2019) Intervju 1. Person B. 06.11.19
- Mollan, Per & Johansen, Glenn T. K. (2019) Intervju 2. Person A. 21.11.19
- Mollan, Per & Johansen, Glenn T. K. (2020) Forsoning/Forvaring. 19.02.20
- Johansen, Glenn T. K. (2019) Prosjektskisse
- Johansen, Glenn T. K. (2020) Logg
- Rossvang, Dag. (2020) Email mottatt 10.03.2020, Forestilling & bilder

### 9.2 Litteraturliste:

- . Ansatte i Unge Viken Teater. (2019). fra <https://ungeviken.no/ansatte/>
- Arbeidsmiljøloven - aml, 10-6§ C.F.R. (2005).
- . Contact. (2019). fra <http://ingunbp.no/-focus>
- Giffard, Chris, Flanders-Thomas, Joanna & Nair, Roshila. (2004). The Prison Transformation Project. I Michael Balfour (red.), *Theatre in Prison* (s. 161-164): United Kingdom: Intellect Books.
- Gran, Anne-Britt & Gjørum, Rikke Gürgens. (2019). *Teaterbransjen : delbransjer, finansiering og organisering*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Henkman, Stan. (2004). Interacting in Prisons to Make Change Possible. I Michael Balfour (red.), *Theatre in Prison* (s. 165-167): United Kingdom: Intellect Books.
- Heritage, Paul. (2004). Taking Hostages: Staging Human Rights. *TDR/The Drama Review*, 48(3), 96-106. doi:10.1162/1054204041667695
- . Ingun Bjørnsgaard prosjekt søker produsent. (2016). fra [https://no.stagepool.com/teaterprodusent/97281/teaterprodusent\\_skes\\_til\\_ingun\\_bjrns\\_gaard\\_prosjekt](https://no.stagepool.com/teaterprodusent/97281/teaterprodusent_skes_til_ingun_bjrns_gaard_prosjekt)
- . Innenfra og ut – Teater og Dans Bak Murene (NO). (2019). fra <http://www.dansit.no/aktiviteter/innenfra-og-ut-teater-og-dans-bak-murene-no/>
- konfliktrådene, Sekretariatet for. (2017a, 03.02.17). Hjem og sosial bakgrunn. fra <http://kriminalitetsforebygging.no/veiviser-til-kriminalitetsforebygging/analyse/skole-og-utdanning/>
- konfliktrådene, Sekretariatet for. (2017b, 03.02.17). Skole, utdanning og arbeid. fra <http://kriminalitetsforebygging.no/veiviser-til-kriminalitetsforebygging/analyse/skole-og-utdanning/>
- . Kontakt. (2019). fra <https://www.blackbox.no/om-black-box-teater/kontakt/>



- Kuftinec, Sonja & Alon, Chen. (2007). Prose and cons: theatrical encounters with students and prisoners in Ma'asiyahu, Israel. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 12(3), 275-291. doi:10.1080/13569780701559927
- Kvale, Steinar. (1996). *Interviews : an introduction to qualitative research interviewing*. Thousand Oaks, Calif: Sage.
- Luton, Jane. (2015). Pretending to Research: Young People at the Centre of Discovery. I Peter O'Connor & Michael Anderson (red.), *Applied theatre : research : radical departures*. London, England ;,New York, New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Malgas, Christopher Glen. (2004). Journey To Nouveau Pollsmoor Prison: A Correctional Officer's Story. I Michael Balfour (red.), *Theatre in Prison* (s. 165-167): United Kingdom: Intellect Books.
- Mitchell, Tim. (2001). Boal and Beyond: Notes from Inside: Forum Theater in Maximum Security. *Theater*, 31(3), 55-61.
- Mitchell, Tim. (2009). Fatherhood and Family. I Monica Prendergast & Juliana Saxton (red.), *Applied Theatre Second Edition : International Case Studies and Challenges for Practice*. Bristol: Bristol, GB: Intellect Books Ltd.
- Nelson, Robin. (2013). *Practice as Research in the Arts : Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*
- NESH, De nasjonale forskningsetiske komiteene. (2016a, 27.04.2016). B. Hensyn til personer (5-18). 2020
- NESH, De nasjonale forskningsetiske komiteene. (2016b, 27.04.2016). C. Hensyn til grupper og institusjoner (19-24). 2020
- NESH, De nasjonale forskningsetiske komiteene. (2016c, 27.04.2016). Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi. 2020
- Pensalfini, R. (2016). *Prison Shakespeare: For These Deep Shames and Great Indignities*: Palgrave Macmillan UK.
- Prendergast, Monica & Saxton, Juliana. (2016). *Applied Theatre Second Edition : International Case Studies and Challenges for Practice (1)*. Bristol: Bristol, GB: Intellect Books Ltd.
- Prentki, Tim & Preston, Sheila. (2009). *The applied theatre reader*. London: Routledge.
- Preston, Sheila. (2009). Introduction to Ethics of Representation. I Tim Prentki & Sheila Preston (red.), *The applied theatre reader*. London: Routledge.
- . Produsent - Akershus Teater. (2019). fra <http://www.scenekunst.no/jobb/256/>
- . Produsent - Black Box teater. (2016). fra <http://www.scenekunst.no/jobb/31/>
- Rancière, Jacques. (2013). *Politics of Aesthetics* (Gabriel Rockhill, red. 1st ed.. utg.): London: Bloomsbury Publishing.
- Rhine, A. (2018). *Theatre Management: Arts Leadership for the 21st Century*: Macmillan Education UK.
- Salerno, Teatro Libero Di Rebibbia Enrico Maria. (2020). Teatro Libero Di Rebibbia Enrico Maria Salerno. fra [http://www.enricomariasalerno.it/?page\\_id=35](http://www.enricomariasalerno.it/?page_id=35)
- SSB. (2017). Fengsliner. fra <https://www.ssb.no/statbank/list/fengsling/>
- Thompson, James. (2004). From the Stocks to the Stage. I Michael Balfour (red.), *Theatre in Prison*: United Kingdom: Intellect Books.
- Tocci, Laurence. (2007). *The proscenium cage : critical case studies in U.S. prison theatre programs*. Youngstown, N.Y: Cambria Press.
- General Data Protection Regulation - GDPR, 1-4 C.F.R. (2018).

# 10 Vedlegg

## 10.1 Samarbeidsavtalen med Trondheim fengsel



Fastsatt av Rektor 29.08.2011.

### STANDARDAVTALE

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

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

#### Avtale mellom

Student: Glenn Thomas Krahi Johansen og Per Mollán f. 11.03.1993/15.12.1991

Veileder ved NTNU: Bjørn Rasmussen og Cecilie Haagenen

Bedrift/ekstern virksomhet: Charlottenlund vgs. Avdeling for opplæring innen kriminalomsorgen

og

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU) v/instituttleder

om bruk og utnyttelse av resultater fra masteroppgave/prosjektoppgave.

#### 1. Utførelse av oppgave

Studenten skal utføre

Masteroppgave   
Prosjektoppgave

(sett kryss)

i samarbeid med

Charlottenlund vgs.

bedrift/ekstern virksomhet

NTNU 2011-08-29

den i andre sammenhenger dersom det ikke i denne avtalen er avtalt begrensninger i adgangen til å publisere, jf punkt 5.

#### 5. Utsatt offentliggjøring

Hovedregelen er at studentoppgaver skal være offentlige. I særlige tilfeller kan partene bli enige om at hele eller deler av oppgaven skal være underlagt utsatt offentliggjøring i maksimalt 3 år, dvs. ikke tilgjengelig for andre enn student og bedrift i denne perioden.

Opgaven skal være underlagt utsatt offentliggjøring i

ett år   
to år   
tre år

(sett kryss bak antall år hvis dette punktet er aktuelt)

Behovet for utsatt offentliggjøring er begrunnet ut fra følgende:

De delene av oppgaven som ikke er underlagt utsatt offentliggjøring, kan publiseres i NTNUs institusjonelle arkiv.

Selv om oppgaven er underlagt utsatt offentliggjøring, skal bedriften legge til rette for at studenten kan benytte hele eller deler av oppgaven i forbindelse med jobbseknader samt videreføring i et doktorgradsarbeid.

#### 6. Bedriftens rettigheter til bruk av oppgaven

Bedriften skal ha en ikke-eksklusiv bruksrett til resultatene av oppgaven. Dette begrenser ikke NTNUs adgang til å bruke oppgaven til undervisnings- og forskningsformål forutsatt at oppgaven ikke er underlagt utsatt offentliggjøring etter punkt 5.

Dersom det viser seg at resultatet av oppgaven kan være patenterbart, føre til designbeskyttelse, registrering av varemerke eller at resultatene kan kommersialiseres, skal det inngås egen avtale mellom partene som skal sikre studenten rimelig godtgjøring.

#### 7. Generelt

Denne avtalen skal ha gyldighet foran andre avtaler som er eller blir opprettet mellom to av partene som er nevnt ovenfor. Dersom student og bedrift skal inngå avtale om konfidensialitet om det som studenten får kjennskap til i bedriften, skal NTNUs standardmal for konfidensialitetsavtale benyttes. Eventuell avtale om dette skal vedlegges denne avtalen.

3

NTNU 2011-08-29

01.11.2019 - 13.03.2020

startdato - sluttdato

Opgavens tittel er:

Masken Bak Muren

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

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

#### 2. Bedriftens plikter

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

Dag Roesvang

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

#### 3. NTNUs rettigheter

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

#### 4. Publisering

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

2

NTNU 2011-08-29

Eventuell uenighet som følge av denne avtalen skal søkes løst ved forhandlinger. Hvis dette ikke fører frem, er partene enige om at tvisten avgjøres ved voldgift i henhold til norsk lov. Tvisten avgjøres av saksnavneren ved Sam- og Trøndelag tingrett eller den han/hun oppnevner.

Denne avtale er underskrevet i 4 - fire - eksemplarer hvor partene skal ha hvert sitt eksemplar. Avtalen er gyldig når den er godkjent og underskrevet av NTNU v/instituttleder.

1 vedtatt 17/02-20  
sted, dato student

1 vedtatt 19/11-20  
sted, dato veileder ved NTNU

1 vedtatt 17/02-20  
sted, dato instituttleder, NTNU institutt

Trondheim 16/12-19  
sted, dato

for bedriften/institusjonen  
stempel og signatur

4

NTNU 2011-08-29

## 10.2 Informert samtykkeskjema for de innsatte

### Informert samtykkeskjema

Masterprosjekt ved NTNU av Per og Glenn

#### Prosjekttittel: Masken Bak Muren (Arbeidstittel)

Prosjektet innebærer å skape en teaterforestilling om mennesker som sitter i fengsel.

1. Målet med besøket er å avholde et intervju som skal informere manuset til forestillingen. Forestillingen er en del av masterprosjektet til Glenn og Per. Intervjuet kan bli referert til i oppgaven og brukes som en del av forskningen til prosjektet.
2. Gjennomføring: Intervjuet gjennomføres muntlig og dokumenteres skriftlig for hånd. All spesifikk informasjon som navn, stedsnavn og annen spesifikk informasjon som kan brukes til å lede informasjonen til personen som har gitt den vil ikke bli skrevet ned.
3. Risiko: Det er ingen personlig risiko involvert hverken fysisk eller psykisk.
4. Deltakerens rettigheter: Deltakelsen er frivillig og den som deltar kan avslutte samarbeidet når de vil uten noen negative konsekvenser.
5. Konfidensialitet: Navn og informasjon som kan brukes til å identifisere deltakeren vil ikke bli dokumentert på noen måte, fysisk eller digitalt. All informasjon som indirekte kan lede tilbake til deltakeren vil bli endret i dokumentasjonen av intervjuet slik at det ikke kan fortelle noe om hvem som har blitt intervjuet.
6. Anonymitet: Deltakeren vil ikke bli identifisert hverken direkte eller indirekte i prosjektet.
7. Dokumentasjon: Skriftlig dokumentasjon
8. Data: Dataen som dokumenteres er skriftlig og vil bli låst inne fysisk på arbeidsrommet til Per og Glenn. Dette rommet er låst bak en dør man kun har tilgang til med kort og alle som går inn i rommet blir registrert.
9. Tilgang til forskere. Vi kan kontaktes direkte om deltakeren skulle ha noen spørsmål.

# 10.3 Kompaniskjema – Rosendal Teater, vår 2020



## Kompaniskjema – Rosendal Teater, vår 2020

\*\* Alle blå felt skal fylles ut \*\*

Skjema fylt ut av	Navn Glenn Thomas Krahl Johansen	Dato 05.12.19
-------------------	-------------------------------------	------------------

### 1. Kontaktinformasjon

Navn på kompani	NTNU Master Drama og Teater
Adresse kompani	Edvard Bulls Veg 1, 7491 Trondheim
Kompaniets nettside og sosiale-media-profiler	
Navn på kontaktperson / produsent for kompani	Glenn Thomas Krahl Johansen
Telefon	45454817
E-post	Glennkj@gmail.com
Navn på person som skal signere kontrakt (hvis annen enn over)	

### 2. Overskrift/tittel, og annen publikumsinformasjon

Hjelp oss å presentere forestillingen korrekt i vårt trykte materiale. Fyll inn ny viktig slik det skal stå i program/plakat osv. (inkludert tegnsetting).

Forestillingens tittel	
Navn på kompani/kunstner	Per Christian Mollan
Nasjonalitet	Norsk
Forestillingens varighet	45 - 60 min
Er det pause? (ja eller nei)	Nei
Språk	Norsk
Aldersgrense eller -anbefaling	Anbefalt 15

Rosendal Teater, Innherredsveien 73, N-7068 Trondheim, Norway  
e-mail: [info@rosendalteater.no](mailto:info@rosendalteater.no), web: [www.rosendalteater.no](http://www.rosendalteater.no)  
Org.no.: 871 375 992, account no.: 4240 45 45110, iban no.: NO73 4240 4545 110



### 4. Bilder og video – sjekkliste

Vi trenger minimum 3 ulike bilder i høy oppløsning (300 dpi). Av disse minst ett stående (til plakaten) og ett liggende (for program, osv.)

Antall bilder vedlagt	6
Fotokreditering	Glenn Thomas Krahl Johansen

Video er ikke et krav, men har dere videomateriale (teaser, korte klipp fra prøver, intervju med kunstner osv.) vil det være et viktig bidrag som gjør markedsføringen mer effektiv. Vi oppfordrer også kompaniene til å ta kontakt med oss i ev. prøveperiode på Rosendal Teater for bistand til å lage slikt materiell, dersom det ikke finnes.

Lenker til videomateriale	
Videokreditering	

### 5. Teknisk og produksjonsinformasjon

Legg ved riker/tekniske spesifikasjoner, tegninger, bilder og annen info som kan hjelpe vår teknisk ansvarlige med å få et godt bilde av den tekniske gjennomføringen. Fyll også inn kontaktinfo på de teknisk ansvarlige i deres kompani.

**Teknisk rider må sendes så raskt som mulig, og senest 20. november.**

Dato for innrigg	17. februar
Beregnet tid til innrigg	5 timer
Dato for utrigg	19. februar
Beregnet tid til utrigg	4 timer

Merk at ifølge norsk arbeidsmiljølov, **kan våre medarbeidere ikke jobbe over 10 timer per dag.**

Produksjonsinformasjon	JA	NEI
Sett kryss		X
• Spesialeffekter og utstyr	X	
• Noe som krever ekstra bemanning/opprydding	X	
• Røyking og alkohol	X	
• Scene/publikumsoppsett	X	
• Publikumsinformasjon	X	
• Større mengder flytende væske, vann el.	X	
Dansematter	X	
Projektor	X	

Rosendal Teater, Innherredsveien 73, N-7068 Trondheim, Norway  
e-mail: [info@rosendalteater.no](mailto:info@rosendalteater.no), web: [www.rosendalteater.no](http://www.rosendalteater.no)  
Org.no.: 871 375 992, account no.: 4240 45 45110, iban no.: NO73 4240 4545 110



### 3. Forestillingsinformasjon

Dette punktet er svært viktig, og må fylles ut (ev. sendes som eget vedlegg, skriv «se vedlegg» i feltene under).

Beskrivelse/tekst til nettside, program og annet markedsmateriell (minimum 150, max 300 ord)	
<ul style="list-style-type: none"> <li>Denne beskrivelsen skal sammen med bildene vekke interesse hos publikum og presse. Husk at tekst på en nettside først og fremst skal bidra til å selge billetter til forestillingen</li> <li>Bruk <u>tilgjengelig språk</u>, tenk at teksten skal kunne forstås av en 18-åring.</li> <li>Skriv en <u>ingress</u> – altså en uthevet innledende setning som oppsummerer opplevelsen og/eller vekker oppmerksomhet.</li> <li>Tenk gjennom hvem som er den <u>primære målgruppen</u>, og skriv en setning som beskriver det.</li> <li>Skriv også en setning som beskriver hva slags sjanger eller sjangerblending forestillingen er, som hjelper publikum å forstå hva de kan vente seg. Er det for eksempel en forestilling med mye interaksjon er det en relevant opplysning her.</li> <li>Dersom prosjektet er bygget på en mer dyptgående idé, konsept, historie eller bakgrunn og man har behov for å utdype dette, skill ut denne informasjonen i <u>en egen tekst (gjør vedlegg)</u>.</li> <li>Det er ikke et krav, men en fordel om vi også mottar en tekst om kompaniet/kunstnerne, da vår nettside bygger opp en liste over kunstnere som er relatert til Rosendal Teater.</li> </ul>	
NBI Det endelige programmet forfattet og redigeres av Rosendal Teater med utgangspunkt i innsendt materiale. Teatret forbeholder seg retten til å tilpasse presentasjonen til vår tone, stil og format. <u>Frist for innsendelse til vårsesongen er 20. november.</u>	
Legg også gjerne ved presseklipp og gode sitater (noter hvilke vedlegg som sendes).	
Kredittliste Det er kompaniets ansvar å levere en fullstendig liste over alle som skal krediteres i forbindelse med forestillingen (f.eks. regissør, skuespillere på scenen, konsept/ idé, co-produsent, støttet av, osv.)	Regi, manus og skuespill: Per Christian Mollan Produsent, lys og film: Glenn Thomas Krahl Johansen Musikk: Erlend P. Johansen Musikkopptak: Vegard Skretting
Dersom Rosendal Teater er co-produsent, hvor skal forestillingen spilles videre? Har dere en turnéplan?	
Liste over ev. vedlegg	Bilder og beskrivelse av stykket

Rosendal Teater, Innherredsveien 73, N-7068 Trondheim, Norway  
e-mail: [info@rosendalteater.no](mailto:info@rosendalteater.no), web: [www.rosendalteater.no](http://www.rosendalteater.no)  
Org.no.: 871 375 992, account no.: 4240 45 45110, iban no.: NO73 4240 4545 110



Lerret	X	
100% blending, nødutgangsskilt må tildekkes	X	
Det spikres på scenen (kun urtetobakk er lov)	X	
Det nyttes alkohol på scenen	X	
Det serveres alkohol til publikum	X	
Amfi eller ikke	X	
Maks antall publikum (skriv antall under JA), ev ingen begrensning	125	
Høy lyd, sirepropper trengs til publikum	X	
Publikum kan ta med drikke inn	X	
Publikum kan ta med jakker/vesker inn	X	
Forsentkommere kan slippes inn etter... (skriv antall minutt under JA), ev ikke i det hele tatt (sett kryss under NEI)	5 MIN	
Annet teknisk, produksjon, sal, scene mm.		
Praktiske behov (sett kryss)		
Dusj	X	
Håndklær	X	
Vask av kostymer eller annet		X
Annet praktisk, backstage, garderobe mm.		
Vi ønsker oss et sted vi kan oppholde oss før forestilling		
Liste over tekniske vedlegg		

Kontaktperson(er) teknikk	Glenn Thomas Krahl Johansen
Telefon	45454817
E-post	Glennkj@gmail.com

Ikke nøl med å ta kontakt med våre teknikere om dere skulle ha spørsmål:  
Tekniker, lysansvarlig: Anniken Anney, [anniken@rosendalteater.no](mailto:anniken@rosendalteater.no) / 936 94 278  
Tekniker, lydansvarlig: Thomas Brosveet, [thomas@rosendalteater.no](mailto:thomas@rosendalteater.no) / 965 01640

### 6. Praktisk informasjon

Kompaniemedlemmer, reise, opphold, frakt mm.

Kompaniemedlemmer Hvor mange personer reiser med produksjonen? Skriv antall.	To
---	----

Rosendal Teater, Innherredsveien 73, N-7068 Trondheim, Norway  
e-mail: [info@rosendalteater.no](mailto:info@rosendalteater.no), web: [www.rosendalteater.no](http://www.rosendalteater.no)  
Org.no.: 871 375 992, account no.: 4240 45 45110, iban no.: NO73 4240 4545 110



<b>Navn og rolle for alle medlemmer</b> (også de som ev. er bosatt i Trondheim)	Per Christian Mollan Glenn Thomas Krahl Johansen
<b>Opphold</b> Fullt navn på alle som trenger overnatting, og dato for ankomst/avreise. Ønsker noen i gruppen dobbelt- eller familierom?	

<b>Reise</b> Kompaniet organiserer og booker selv all reise til og fra Trondheim, dersom ikke annet er avtalt. Alle tidspunkt, flight-nummer og annen relevant informasjon <b>sendes til vår produsent senest 2 uker før ankomst.</b>
<b>Produksjonsplan</b> Produksjonsplan med oversikt over tidspunkt for ankomst, opprigg, prøver, gjennomganger og avreiser <b>sendes til vår produsent senest 2 uker før get-in.</b>
<b>Frakt</b> Bestilling av frakt gjøres av kompaniet, dersom ikke annet er avtalt. Levering må avtales med RTs produsent eller teknikere på forhånd.  Skal forestillingen spilles på Rosendal Teater er leveringsadressen: Rosendal Teater Innherredsveien 73 7068 Trondheim Norge  Skal forestillingen spilles ved en annen scene, avtales detaljer rundt levering/henting med RTs produsent eller teknikere.  <b>Frakt til og fra utland</b> <i>Vi gjør oppmerksom på at det må ordnes med <b>tollpapirer</b> for innføring av utstyr til Norge fra utlandet. Dersom utstyr skal fraktes tilbake til samme land etter endt forestilling må det ordnes en ATA CARNET. Dette må ordnes i god tid før avreise. ATA Carnet må <b>ordnes av kompani/eier av utstyret.</b></i>

Ikke nøl med å ta kontakt med vår produsent om dere skulle ha spørsmål:  
Ingrid Rognes Solbu, [ingrid@rosendalteater.no](mailto:ingrid@rosendalteater.no), 93458885.

## 10.4 Dette skjer når du kommer til Trondheim fengsel

Dersom et slikt samtykke ikke blir gitt vil den besøkende bli avvist.

Unntak: personer som kan dokumentere med legeattest at de har metallgjenstander i kroppen.

Den besøkende tillates kun å medbringe skapnøkkel og adgangskort inn i besøksavdelingen under besøk.

Yttertøy, vesker, mynter, lommebøker, ect. må legges igjen i låsbart skap i besøksavdelingen.

Unntak kan være f. eks. tegninger fra barna, postanvisninger, fullmakter eller andre papirer som den innsatte må kvittere på. Likeså tåtesmokk eller melkeflaske til spedbarn.

Skal slike gjenstander medbringes inn på besøksrommet skal dette avtales i hvert enkelt tilfelle med tjenestepersoner ved besøksavdelingen.

Mobiltelefoner er ikke tillatt medbrakt inn i fengselet, men kan legges igjen i låsbart skap i portvakta.

**Besøkeadresse:**  
Trondheim fengsel  
Nermarka 2  
7047 Trondheim

**Tlf:** 73 82 62 00

**E-post :**

Trondheim-Fengsel@kriminalomsorg.no

**E-post barneansvarlig:**  
Barneansvarlig.Trondheim.fengsel@kriminalomsorg.no

**Tlf. barneansvarlig:**  
73 82 60 00



KRIMINALOMSORGEN

### TRONDHEIM FENGSEL

DETTE SKJER NÅR DU KOMMER TIL TRONDHEIM FENGSEL

Adgangs- og sikkerhetskontroll  
Jfr. Straffegjennomføringslovens § 27.1 ledd



Møt opp 15 minutter før besøkstiden begynner, så unngår du å bruke av besøkstiden til innsjekking.

Når du ankommer Trondheim fengsel må du først passere Portvakta.

Alle besøkende skal vise gyldig legitimasjon som førerkort, bankkort, pass, eller lignende, samt gyldig besøkstillatelse.

Skolebevis, visittkort, månedskort eller lignende godtas ikke. Besøkende som er ukjent for de ansatte og som ikke kan legitimere seg blir avvist.

Krav om legitimasjon omfatter ikke barn under 16 år.

Av sikkerhetmessige grunner må alle som skal inn i fengslet passere gjennom en metalldetektorport

Jakker, sko, vesker o.l vil bli kontrollert med røntgenmaskin. Denne kontrollen er lik den som gjøres på norske lufthavner.

Det blir også foretatt stikkprøvekontroller med narkotikahund.



Ingen besøkende slipper inn i Trondheim fengsel så lenge metallportalen gjør utslag.

Vi henstiller derfor besøkende til å unngå tøy med mye metallknapper, spenner, og lignende (spesielt bh-spiler).

Det er den besøkende som har bevisbyrden for å bekrefte hva som er årsaken til at metalldetektorportalen gjør utslag.

Det kan gjennomføres manuell stikkprøvekontroll av besøkende og håndbagasje, selv om disse ikke har gitt utslag i metalldetektorportal eller røntgenmaskin

For å avkrefte/bekreft hva som gjør utslag kan tjenestepersoner etter samtykke fra den besøkende gjøre en utvendig ransaking av klær, vesker og lommer. Dette innebærer at tjenestepersoner rent fysisk berører den besøkende ved hjelp av håndsøk og håndholdt metalldetektor.

Alternativt kan besøkende få tilbud om å benytte eget rom for å fjerne gjenstanden som gir utslag i metallportalen. Gjenstanden legges deretter i veske, sekk eller lignende for å bli gjennomlyst med røntgenapparat.



## 10.5 Taushetserklæring



KRIMINALOMSORGEN

### Taushetserklæring

Kriminalomsorgen forvalter en stor mengde sensitive personopplysninger og annen taushetsbelagt informasjon. Det er derfor avgjørende for kriminalomsorgens tillit i samfunnet at disse opplysningene ikke kommer på avveie, eller blir brukt i strid med det formålet de er innhentet for. Urettmessig bruk av personopplysninger kan få alvorlige konsekvenser for den personen opplysningene gjelder. Taushetsplikt er den plikten du har til å hindre uvedkommende adgang eller kjennskap til taushetsbelagt informasjon som du får tilgang til som ledd i arbeid, oppdrag eller verv.

Taushetsplikten følger først og fremst av forvaltningsloven §§ 13 - 13f og personopplysningslovens regler. Disse reglene innebærer følgende:

- 1) Du har ikke adgang til å innhente, søke etter, lagre, kopiere eller på annen måte nyttiggjøre deg opplysninger om noens personlige forhold som ikke er direkte relatert til dine konkrete arbeidsoppgaver.
- 2) Du skal ikke videreformidle taushetsbelagt informasjon til uvedkommende gjennom tale, skrift eller annen måte. Dette gjelder også til kolleger som ikke trenger disse opplysningene i sitt arbeid. Taushetsplikten gjelder uavhengig av om din tilknytning til kriminalomsorgen er avsluttet.
- 3) Du skal bare gi innsatte/domfelte opplysninger om enheten, tjenesten eller andre innsatte/domfelte når det følger av tjenesteplikten eller for øvrig anses nødvendig.
- 4) Du plikter å sikre materiale som er underlagt taushetsplikt forsvarlig.
- 5) Du skal makulere alle papirbaserte personopplysninger på betryggende måte når opplysningene ikke er arkivverdige og de ikke lenger er nødvendige for ditt arbeid.
- 6) Reglene over gjelder også for opplysninger som kan ha konkurransemessige betydning.
- 7) Du plikter også å sikre at opplysninger om kriminalomsorgens sikkerhetsrutiner og beredskapsplaner ikke kommer til uvedkommendes kunnskap.
- 8) Du plikter å sette deg inn i og overholde den til enhver tid gjeldende instruks for bruk av kriminalomsorgens IKT-utstyr (brukerinstruksen).
- 9) Du plikter å sette deg inn i aktuelle lover og forskrifter. Enkelte relevante bestemmelser er vedlagt dette dokumentet.
- 10) Brudd på taushetsplikten kan medføre straff (straffeloven §§ 209 og 210), erstatningsansvar, disiplinære reaksjoner eller andre arbeidsrettslige følger.

Jeg har satt meg inn i informasjonen ovenfor om taushetsplikt. Jeg forstår at jeg vil få eller vil kunne få tilgang til opplysninger som er taushetsbelagt. Jeg har satt meg inn i lovbestemmelser som det henvises til i taushetserklæringen og brukerinstruksen, og bekrefter med dette å ha lest og forstått innholdet i erklæringen.

Sted og dato: \_\_\_\_\_

Navn med blokkbokstaver: \_\_\_\_\_

Underskrift: \_\_\_\_\_

# Intervju Guide.

Vi kommer til å intervju deg tre ganger der for hvert intervju kommer det til å være tre forskjellige temaer. Første runde er litt hvordan vi skal bli kjent og hvordan livet i fengsel er. Runde to handler om fortiden barndommen, skole osv. Runde tre handler om fremtid og drømmer.

**Tema:** Vi skal bli kjent og trygge på hverandre og få innsikt i hvordan det er det å være i fengsel, der vi fokuserer på rutiner osv.

### Bli kjent ca. 15 min:

Glenn starter med en introduksjon og han går igjennom skrevet med den innsatte. Husk vi har god tid! Glenn forteller også rammene rundt avtalen og hvordan personvernet blir ivaretatt fra vår side.

Ingen av oss har noen journalistutdanning så vi vil starte med å begynne med å bruke en kortstokk med en del helt random spørsmål. Mer som å varme opp, vi deler bunken i tre og spør hverandre spørsmålene og svarer så godt vi kan. Kan også si pass hvis det er ønskelig.

- Spørsmål fra kortstokk

### Livet i et fengsel ca. 15 min:

- Kan du starte med og fortelle hvordan det er å være i fengselet? Vår kunnskap om hvordan livet bak murene er, er fra amerikanske filmer og serier. Orange is the new black osv.
- Hva er det første du gjør om morgenen?
- Nevn tre faste rutiner man gjør gjennom hele dagen?
- Spiser du frokost? Hva spiser du til frokost? Jeg spiser to brødkiver med salami, hva spiser du Glenn?
- Etter frokost da er vell dagen i gang – vil du ta oss gjennom en normal dag fra frokost til du legger deg?
- Hva er en unormal dag i fengselet? (hvis det er mulig og ha en unormal dag?)
- Husker du hva du følte første gang du kom inn i et fengsel? Hva tenker man da?
- Hva er det siste du tenker på når du legger deg?

Avslutning:

Tanker om dagen? Alle tre kan si noe om hvordan det gikk.

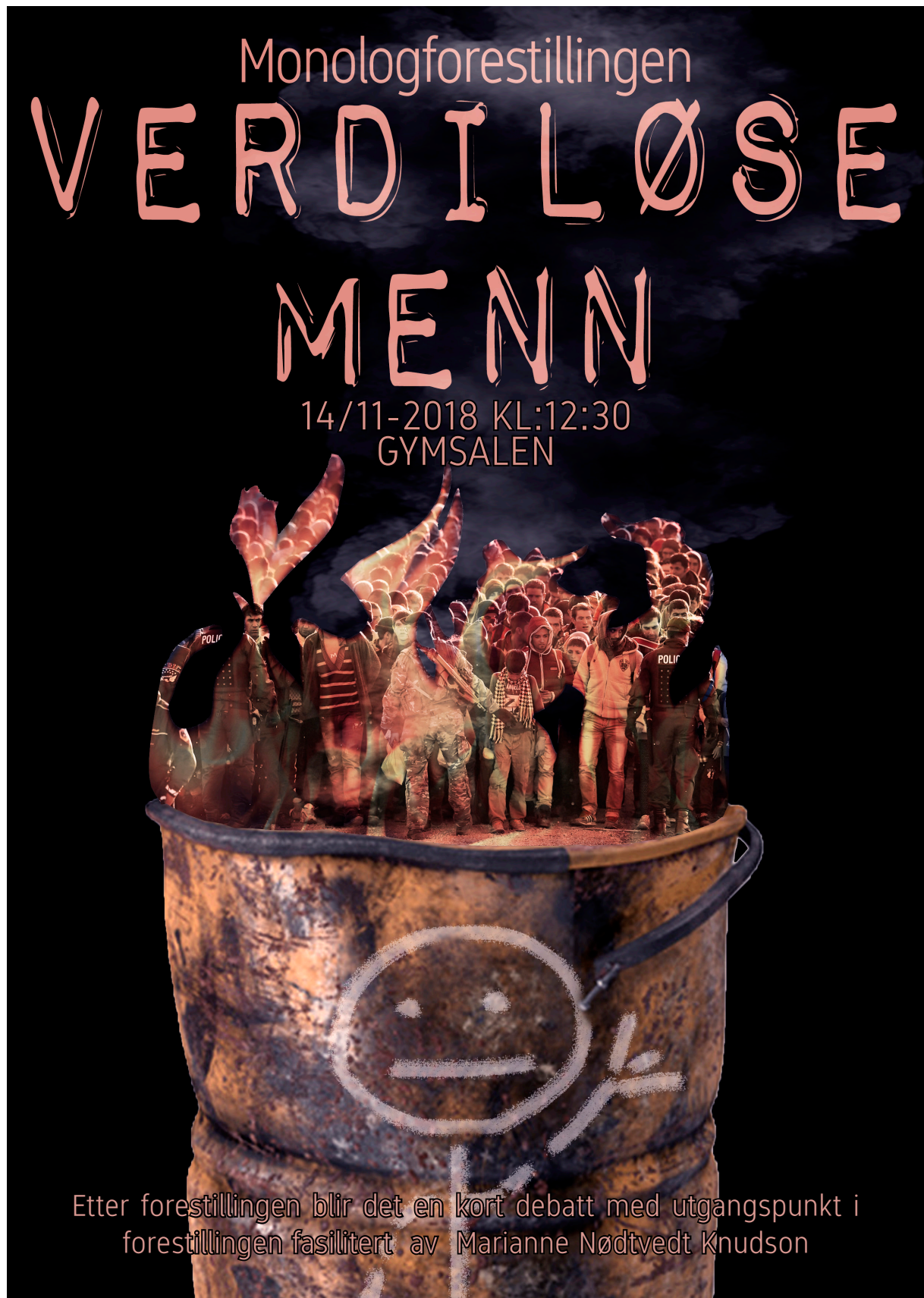


10.7 Plakat – Verdiløse Menn

Monologforestillingen

# VERDILØSE MENN

14/11-2018 KL:12:30  
GYMSALEN



Etter forestillingen blir det en kort debatt med utgangspunkt i forestillingen fasilitert av Marianne Nødtvedt Knudson

*Idé og design: Per Mollan og Glenn Thomas Krahl Johansen*

## 10.8 Første fremdriftsplan

Dagsplan - Fremdriftsplan for master i Drama og teater ved NTNU							
Arbeidstittel: Hvem kunne jeg blitt?							
Plan for: Mars 2019 - Juni 2020							
Uke	Man	Tir	Ons	Tor	Fre	Lør	Søn
12			PM, GT 10-15 Møte for å jobbe med fremdriftsplanen	PM, GT 08-12 Prøver i Tunga Kretstfengsel DANSTIT Festival	GT, BJ 10-11 Viledning PM, GT 11:45-15:30 Prøver i Tunga Kretstfengsel DANSTIT Festival		PM, GT Prøver i Tunga Kretstfengsel DANSTIT Festival
13			PM, GT ordne Lys og Lys til teater bak mnrerne + Forberede viledningsseseminar i neste uke	PM, GT Prøver i Tunga Kretstfengsel DANSTIT Festival	PM, GT Prøver i Tunga Kretstfengsel DANSTIT Festival		PM, GT Prøver i Tunga Kretstfengsel DANSTIT Festival
14	PM, GT Forestilling Teater bak mnrerne	PM, GT Forestilling Teater bak mnrerne - APEN	PM, GT, BJ, CH Viledning med alle	PM, GT Avslutning med teater bak mnrerne	PM, GT Øvingsoppgave 5-12 april		Påskeferie
15			PM, GT 10-16 Masteroppgave Skriv første utkast til Intensjonsavtale		PM, GT Lever øvingsoppgave		
16			PM, GT 10-16 Masteroppgave				
17		PM, GT 10-12 Admin arbeid	PM, GT 10-16 Masteroppgave				
18			PM, GT 10-16 Masteroppgave				
19			PM, GT 10-16 Masteroppgave		PM, GT Prøv å ha ferdig Intensjonsavtale		
20							
21		UTLEVERING AV EKSAMEN 14:00					
22	INNLEVERING AV EKSAMEN						
23			Forberedelsesuke til muntlig				
24		MUNTLLG EKSAMEN DRA3007	PM, GT Siste for innlevering av revidert prosjektbeskrivelse				
25							
26							
27							
28							
29							
30							
31							
32							
33							

Dette er et utdrag av fremdriftsplanen

## 10.9 Informasjon til publikum

Monologforestillingen «Forsoning, forvaring» er en forestilling basert på historier fra innsatte ved Trondheim fengsel. Trondheim Fengsel er et høysikkerhetsfengsel der noen av landets verste kriminelle sitter. Hva skjer hvis man ser mannen bak den kriminelle handlingen og forsøker å se verden fra denne kriminelle personen perspektiv? I dette prosjektet har vi forsøkt å se mennesket som sitter inne i fengselet, hva er det de tenker på til daglig? Hva slags drømmer har man når man sitter i en av Norges sikreste fengsler? Har man lov til å drømme? I denne nære og intime forestillingen skal publikum få ta del og bli kjent med mennesker som lever under kriminalomsorgens strenge regime. Sentrale stikkord som er på spill er fortid, nåtid og fremtid.

"Jeg vet hva jeg har gjort og det må jeg bare stå for"

"Jeg vil bare gjøre mamma stolt."

"Om det er noen som venter på meg på utsiden? Det spørsmålet liker jeg ikke..."

"Man har to valg, enten kan man leve her og nå og bare sone tiden ut, eller så kan man planlegge fremtiden og handle med dette som utgangspunkt"

Forestilling:

Tirsdag 18. februar. 19:00

Eksamensforestilling:

Onsdag 19. februar. 19:00

