

Per Christian Mollan

Forsoning/Forvaring (2020)

En undersøkelse av regissør-skuespillerens metoder og utfordringer i en etnografisk teaterproduksjon fra Trondheim Kretsfengsel

Masteroppgave i Drama og Teater

Veileder: Cecilie Haagenen og Marianne Nødtvedt Knudsen

August 2020



Per Christian Mollan

Forsoning/Forvaring (2020)

En undersøkelse av regissør-skuespillerens metoder og utfordringer i en etnografisk teaterproduksjon fra Trondheim Kretsfengsel

Masteroppgave i Drama og Teater

Veileder: Cecilie Haagenen og Marianne Nødtvedt Knudsen

August 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne masteravhandlingen tar for seg et praksisbasert forskningsprosjekt basert på mitt arbeid med forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020). Avhandlingen setter søkelys på hvordan det er å være regissør og skuespiller i samme etnografiske monologforestilling. Som en del av forskningspraksisen fokuserer jeg på hvilke metodologiske valg jeg som regissør-skuespiller hadde som inngang til den kunstneriske delen av prosjektet. Gjennom praksisen har jeg utviklet en metode med fire innganger til arbeidet som har vært bærende elementer for meg og mitt arbeid som regissør-skuespiller. De fire inngangene er utvikling av *tema* basert på etnografisk materiale, utvikling av *rom* inspirert av fengsel som etnografisk felt, regissør-skuespillerens arbeid med etnografisk materiale *i den fysiske iscenesettelsen* og i arbeidet med *tekst*. I tillegg kommer de etiske utfordringer jeg har møtt på som regissør-skuespiller i bruken av etnografisk materiale. Disse fire inngangene har i møtet med det etnografiske feltet fungert som en veileder i min søken etter å skape en autentisk og gjenkjennbar forestilling. Forestillingen og min praksis har vært innenfor fengselsteaterfeltet og derfor tar avhandlingen også utgangspunkt i det internasjonale fengselsteaterfeltet og det norske fengselsteaterfeltet.

I dette arbeidet retter jeg søkelyset mot meg selv som regissør-skuespiller i en praksisbasert forskningstradisjon og viser hvordan jeg har anvendt etnografisk materiale i arbeidet med forestillingen. Gjennom avhandlingen legges det frem relevant empirisk datamateriale (hentet fra innsatte ved Trondheim Kretsfengsel og mine egne refleksjoner) knyttet opp mot teori på feltet. Empirien er med på å informere leseren om praksisens innhold, form og kontekst, samt å vise sammenhengen mellom praksis og teori. Til slutt legges det frem relevante praksisfunn som knyttes opp mot avhandlingens teoretiske fundament, og som peker mot hvordan man kan ta mitt forskningsbidrag videre.

Abstract

This master thesis is a practice-based research project based on my work with the performance *Forsoning/Forvaring* (2020). The thesis sheds light upon how it is to be a director and an actor in the same ethnographic monologue performance. As part of my research practice, I focus on the methodological choices I had as a director-actor in the artistic part of the project. Through the practice, I have developed a method with four approaches to the work that has been key elements for me and my work as a director-actor. The four approaches are developed based on *themes* from the ethnographic material, the development of *scenographic rooms* inspired by prison as an ethnographic field, the director-actor's work with ethnographic material in the *physical staging* and in the work with *text*. In addition, several ethical challenges I have faced as a director-actor in the use of ethnographic material are discussed. These four approaches have served as a guide in my quest to create an authentic and recognizable performance. The performance practice has been situated within the field of prison theater, and this thesis is therefore also related to the field of international prison theater as well as the field of Norwegian prison theater.

In this thesis, I focus on my role as a researcher in a practice-based research tradition and look at how I have functioned as a reflective practitioner. Throughout the thesis, relevant empirical data is presented (acquired from inmates at Trondheim Prison and my own reflections). This helps to inform the reader about the content, form and context of the practice, as well as it shows the connection between practice and theory. Finally, relevant findings from the practice are presented and linked to the theoretical foundation of the thesis, and they point towards how my research contribution can be extended in the future.

Forord

Endelig kan jeg si meg ferdig etter 5 år som student, ved NTNU. Dette har vært de beste årene i mitt liv, jeg sitter igjen med gode minner, gode venner og en masteroppgave som jeg er veldig stolt av. Å jobbe med denne oppgaven har vært stressende, utfordrende, lærerikt, givende og ikke minst veldig gøy. Jeg sitter igjen med ny kunnskap og ferdigheter som jeg tror kommer godt med i arbeidslivet.

Takk til:

Først og fremst vil jeg takke innsatte ved Trondheim Kretsfengsel for all tilliten dere viste ved å la meg formidle deres historier. Jeg er så glad og takknemlig for de samtalene vi har hatt, dere har løftet blikket mitt. Takk til Trondheim Kretsfengsel og Dag Rossvang som har bidratt til at prosjektet og forestillingen kunne bli en realitet.

Glenn. Jeg må si takk for ditt mot til å satse på prosjektet sammen med meg. Takk for gode samtaler, Takk for innsatsen du la ned, Takk for tålmodighet. Da vi først snakket sammen, skulle vi lage noe stort. Det gjorde vi.

Så må jeg obviously takke deg Cecilie Haagenen. Tusen takk for alt du har bidratt med. Takk for at du aldri gir opp. Du har gjennom mine fem år på NTNU inspirert og motivert meg. Du er hel ved!

Kjære Marianne Nødtvedt Knudsen, tusen takk for alt du har bidratt med. Uten deg hadde dette prosjektet aldri blitt noe av. Jeg vet hva du har ofret for å få meg i havn og takk for det. Du får frem det gode i meg.

Takk til Ingvild Rømo Grande, Nils Christian Boberg, Troels Vestergaard Jensen, Daniel Takle Piel, Gunnar og Tore Vagn Lid som har bidratt med gode råd og hjelpende hånd underveis.

En største takk til min familie, spesielt Stine! Takk til min samboer Monika, du har støttet meg, kommet gode ord og råd når det har vært nødvendig.

Per Christian Mollan

3.august 2020

Innhold

1.0 Innledning.....	8
1.1 Bakgrunn og intensjon.....	9
1.2 Samarbeidspartnere	11
1.2.1 Trondheim fengsel.....	11
1.2.2 Teater Bak Murene (TBM)	12
1.2.3 Rosendal Teater.....	13
1.3 Problemformulering og oppgavestruktur.....	14
1.4 Teater bak murene, etisk og demokratisk teater.....	15
1.4.1 The Cell Block Theatre.....	15
1.4.2 Fedre i fengsel – Tim Mitchell.....	16
1.4.3 Forestillingen «Overganger» (2017) ved Trondheim Kretsfengsel.....	17
1.5 Oppgavens disposisjon.....	18
2.0 Teoretiske perspektiver anvendt i prosjektet <i>Forsoning/Forvaring</i>	20
2.1 Regissør-skuespilleren.....	20
2.2. Fysisk teater	23
2.3 Konstantin Stanislavskij	24
2.4 Dokumentarteater/Etnodrama/Etnoteater	26
2.5 Etikk og Estetikk.....	29
2.5.1 Relasjon mellom politikk og estetikk	30
2.6 Oppsummering.....	30
3.0 Metode – å forske på kunsten	31
3.1 Det performative forskningsparadigme.....	32
3.3 Praksisbasert forskning.....	33
3.3.1 Nelsons Knows how, know what og know that	34
3.4 Egenskap teaterprosess.....	36
3.4.1 Faser og visnigsseminar som arbeidsprosess	36
3.5 Datainnsamling	38
3.5.1 Intervju og dokumentasjon	38
3.6 Forskningsetikk.....	41
3.7. Oppsummering.....	41
4.0 Analyse.....	42
4.1 Utvikling av tema basert på et etnografisk materiale.....	42
4.1.1 Utvikling av tema basert på observasjon.....	43
4.2 Utvikling av rom inspirert av fengsel som etnografisk felt	49
4.3 Regissør-skuespillerens arbeid med det etnografiske materialet	57

4.3.2 Skuespillerens fysiske arbeid med etnografisk materiale: rutine	58
4.3.3 Skuespillerens fysiske arbeid med etnografisk materiale: rus.....	60
4.3.4 Regissør-skuespilleren trenger regissørens støtte.....	62
4.4 Utvikling av tekst basert på et etnografisk materiale	63
4.5 Etiske utfordringer i bruk av etnografisk materiale.....	67
5.0 Avrundning.....	73
5.1 Funn ut ifra intensjonen.....	73
5.2 Veien videre.....	76
6.0 Litteraturliste	78
7.0 Vedlegg	82

1.0 Innledning

Den Innsatte

Jeg har tenkt på en ting. Jeg har tenkte kjempemasse på det. Hvorfor blir man kriminell? Hvorfor havner man i fengsel? Jeg har tenkt masse på det. Fordi, er det sånn at man går rundt i livet og tenker at man en dag kan komme i fengsel?

Jeg har over lang tid hatt lyst til å gjøre et prosjekt i Trondheim Fengsel, avdeling Tunga. Dette var en tanke jeg hadde før jeg begynte på selve masterløpet ved NTNU. For det er noe med mennesker som ikke er så veldig synlig i samfunnet som jeg er opptatt av. Årsaken til dette engasjementet er spørsmålet om jeg med min egen bakgrunn kunne havnet i en lignende situasjon? Grunnen til at jeg ønsker å svare på dette spørsmålet er at jeg tror at bakgrunnen og livene til meg, og veldig mange innsatte ved Trondheim kretsfengsel, krysser hverandre på forskjellige måter, både det som er likt og det er som er ulikt. Jeg har hatt et ønske om å skape en forestilling som kan være tankevekkende i forbindelse med hvilke valg man tar i livet og hvordan retningen livet tar kan være styrt av både dårlige og gode valg. Hvilke valg er det jeg har tatt som har ført meg dit jeg er i dag? Hva slags valg - både gode og dårlige – har de innsatte gjort slik at de har havnet der de er nå?



Foto: Glenn K. Johansen, *Trondheim Kretsfengsel*

1.1 Bakgrunn og intensjon

Våren 2019 tok Marianne Nødtvedt Knudsen kontakt med meg angående et teaterprosjekt som pågikk inne i Trondheim Kretsfengsel i regi av Teater bak murene (TBM). Vi hadde på et tidligere tidspunkt vært i dialog og snakket om mitt ønske om å gjennomføre mitt masterprosjekt med Trondheim Kretsfengsel. Knudsen ønsket at jeg skulle delta på teaterprosjektet slik at jeg fikk innsikt i både hvordan systemet fungerte på innsiden av et fengsel, samt gi meg muligheten til å bygge tillitt til de innsatte. I tillegg ville også Trondheim Fengsel som institusjon bli kjent med meg gjennom min deltakelse i teaterprosjektet. Dette ville dermed gi meg muligheten til å avgjøre hvorvidt jeg ønsket å gjennomføre masterprosjektet i Trondheim Kretsfengsel. Jeg skulle være med i prosjektet som skuespiller og delta på lik linje med de andre deltakerne, som her var innsatte.

«Marianne scannet kortet sitt og vi kjørte gjennom en port. Parkerte bilen og jeg skulle for første gang inn i selve fengselet. Først måtte vi gjennom en sikkerhetskontroll, jeg prøvde å fleipe om at jeg skulle rekke et fly.. dette hadde de hørt før. Låste inn mobil og eiendeler. Gikk gjennom en del låste dører. Da siste døren gikk opp og igjen var jeg inne.»

Opplevelsen av å gå inn i fengslet for første gang var overveldende. Jeg fikk en umiddelbar følelse av å miste kontroll. Fra et teaterfaglig perspektiv tenkte jeg på dette tidspunktet at opplevelsen var noe jeg måtte ta vare på og reflektere over, selv om produksjonsprosessen ikke var i gang. Dette var fordi jeg allerede på dette punktet visste at jeg ville jobbe med en etnografisk studie, hvor kroppslige erfaringer slik den jeg opplevde her, er en viktig del av metoden.

Per

Jeg sitter inne i en gymsal. Marianne sier ifra til noen at alt er klart. Døren blir låst opp.. Jeg møter de innsatte for første gang. De kommer bort og hilser. Jeg hilser tilbake.. Vi ler, og det er masse energi i rommet. Jeg var piss nervøs!

Opplevelsen av å møte de innsatte for første gang var for meg delt. Jeg opplevde en frykt i form av at jeg møtte mennesker som jeg ikke visste så mye om. Det jeg visste var at dette var mennesker som hadde gjort kriminelle handlinger, og at jeg skulle tilbringe omtrent 8 uker med dem. I tillegg opplevde jeg også en form for spenning og nysgjerrighet. Det interessante med å delta i prosjektet var hvordan frykten og usikkerheten jeg i utgangspunktet følte, forandret seg

underveis i prosessen. Etter hvert som jeg ble mer «varm i trøya» kom jeg i prat med de innsatte, slik at skille mellom de som innsatte og meg som «fremmed» forsvant gradvis. Vi kunne snakke sammen om helt vanlige ting i livet, og dette ga meg en fascinasjon og nysgjerrighet til å gå i gang med dette teaterprosjektet. Jeg ønsket å bli kjent med mennesket bak masken man kaller for «innsatt» og bli kjent med systemet.

Per

De ga meg den tillitten og da skal jeg vise meg tillitten verdig

Bakgrunnen for dette masterprosjektet er mitt ønske om å fortelle om livet på innsiden av den totale institusjon som et fengsel er, nærmere bestemt Trondheim kretsfengsel. Den totale institusjon blir omtalt av samfunnsforsker Erving Goffman som altomfattende, både som opphold og arbeidssted, hvor individene er likestilt, og hvor tilstedeværelsen er innelukket, administrert og avskåret fra samfunnet (Nilsen, 2009). Som følge av dette ønsket jeg å møte de innsatte i fengslet for å snakke med dem om livet de lever, hvordan livet var før soning, samt reflektere over fremtiden. For å kunne iscenesette de innsattes livserfaringer var det derfor relevant å benytte etnografiske metoder for å kunne fremstille historiene på en autentisk måte. Videre utviklet vi også andre metoder som gjorde at framstillingen av historiene skulle være en interessant opplevelse for de innsatte ved å se seg selv fra et scenisk perspektiv.

Min faglige innramming tar utgangspunkt i dobbeltfunksjonen regissør-skuespiller i utviklingen av etnografisk teater med innsatte i fengsel. Ved å ha denne dobbeltfunksjonen har jeg ønsket å bidra til en bredere forståelse av regissør-skuespillerens rolle innenfor teaterfeltet. I denne oppgaven ønsker jeg å benytte forskjellige innganger som kan belyse hvordan man kan angripe en forestilling fra en regissør-skuespillers perspektiv. Dette skal jeg gjøre gjennom å beskrive og analysere forskjellige metodiske innganger som er brukt i forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020). I de fleste fengselsteatersammenhenger har man til hensikt å rehabilitere eller danne de innsatte. Vårt hovedfokus har midlertidig ikke vært å «rehabiliterer» de innsatte, som f.eks. Teater Bak Murene, men vi har ønsket å gi de innsatte en teateropplevelse hvor de har kunnet reflektere over valg i livet og hvordan det er å være menneske på både godt og vondt.

1.2 Samarbeidspartnere

I dette prosjektet samarbeider jeg med medstudent Glenn Krahl Johansen. Han har hatt funksjonen som produsent, og stått for alt fra å legge planer til å holde kontakten med våre andre samarbeidspartnere. Han har også laget alle videofilmer i forestillingen, vært lys- og lydansvarlig og vært en god samtalepartner når det kommer til utviklingen av forestillingen. Glenn har med dette vært en enorm ressurs for gjennomføringen av prosjektet.

1.2.1 Trondheim fengsel

Trondheim fengsel består av tre forskjellige avdelinger, Nermarka, Leira og Kongensgate. Hovedavdelingen Nermarka, som ligger på Tunga i Trondheim, har høyt sikkerhetsnivå og en kapasitet på 155 plasser (Kriminalomsorgen, u.å.). Avdelingen har egne seksjoner for varetekt, dom, forvaring, rus og kvinner. Prosjektet *Forsoning/Forvaring* (2020) samarbeidet aktivt med skoleavdelingen på avdeling Nermarka, som er organisert gjennom Charlottenlund videregående skole med Dag Rossvang som kontaktperson. Gjennom skoleavdelingen tilbys innsatte grunnskole- og videregåendeutdanning, studiespesialisering, tilrettelegging av høyskole- og universitetsstudium, bygg- og anleggsteknikk, ulike yrkesfaglige kortkurs m.m. De innsatte vi hadde kontakt med var elever som gikk en eller annen form for yrkesfag. Vårt samarbeid med skoleavdelingen inne i fengselet gjorde at vi fikk snakke innsatte som kom fra forskjellige avdelinger.

1.2.2 Teater Bak Murene (TBM)



Foto: Glenn K. Johansen, Meg og Marianne Nødtvedt Knudsen på vei inn i fengselet

En forutsetning for å gjennomføre dette prosjektet har vært å etablere et samarbeid med Trondheim Kretsfengsel. Siden verken Johansen eller jeg hadde noen relasjon til fengslet, fikk vi gjennom Teater Bak Murene mulighet til å komme i kontakt med Trondheim Kretsfengsel, avdeling Tunga. Slik ble Teater Bak Murene en viktig samarbeidspartner i dette prosjektet. Teater Bak Murene (TBM) er et fengselsteaterprosjekt som ble startet opp i Bergen i 2006. I 2007 tok Marianne Nødtvedt Knudsen over som leder og siden 2015 har TBM arrangert seks forestillinger i Trondheim Kretsfengsel for både ansatte, innsatte og gjester (Knudsen & Rasmussen, 2020 IN PRESS). Innsatte i Trondheim Fengsel velger selv om de ønsker å delta i forestillingene, om de vil være foran eller bak scenen, og har full kontroll over deling av eventuelt personlig materiale. Av anvendte metoder benyttet TBM seg av improvisasjon, teatersport og kollektive skapelsesprosesser som devising (Nilsen, 2009).

Det at jeg fikk muligheten til å være med Knudsen og TBM inne i fengslet ble etter hvert særdeles viktig. Steinar Kvale (2011) snakker om hvor viktig det er å ha kunnskap før man går inn i en eventuell intervjusituasjon. Intervjuguidens utgangspunkt må da være at vi skal få en forståelse fra informantene blikk på verden. Vi skal få innsikt i hvordan informantene har fått

den kunnskapen den besitter, og forstå meningen som står bak informantenes erfaringer (Kvale, 2011). Ved å bli med inn i fengslet før vi gikk i gang med vårt eget prosjekt, fikk vi mulighet til å forberede hvordan vi kunne legge opp intervjuene med tanke på lengde, tema, språkbruk osv. Dette var et viktig premiss da vi på et senere tidspunkt visste at vi skulle inn og gjøre intervjuer med de innsatte.



Foto: Rune Hansen, *Gymsalen i fengselet*

1.2.3 Rosendal Teater

Scenen hvor vi spilte forstillingen, lå i det nye teateret Rosendal Teater. Rosendal Teater, som er en videreføring av den tidligere stiftelsen Teaterhuset Avant Garden, er et teaterhus som ligger på Rosendal i Trondheim. Rosendal Teater har tre scener, foajé- og mesaninområde, og et spisested/bar. Teateret skal vise internasjonal, nasjonal og lokal scenekunst og huse aktiviteter for store og små, i tillegg til å forsøke å favne alle uttrykkene teater kan ha i vår samtid (Rosendal teater, 2020).

Johansen og jeg tok kontakt med Rosendal Teater høsten 2019 og fikk etter lang tid og mye fram og tilbake, tillatelse til å sette opp masterforestillingen i en av deres blackboxer. Grunnen til at vi ønsket å spille på Rosendal Teater og ikke på NTNU Dragvoll, eller i fengselet, var

teaterets beliggenhet og tilgang til publikum. Ved å ikke spille forestillingen inne i fengslet brøt vi med hvordan anvendt teater vanligvis opererer (Prendergast & Saxton, 2009). Vi hadde uavhengig av dette en intensjon om å spille forestillingen i fengslet på et annet tidspunkt. Slik jeg anser det er målgruppen utenfor fengslet likeså viktig som de innsatte selv, og intensjonen med forestillingen *Forsoning/forvaring* (2020) var i stor grad å fortelle en historie til et publikum utenfor fengslet. Derfor var det viktig for oss å spille forestillingen på Rosendal Teater, da dette ga oss muligheten til å nå ut til et så bredt publikum som mulig. Et annet aspekt som var viktig med Rosendal Teater var hvilket rom vi representerte de innsatte i. Rosendal Teater kan på flere måter bli sett på som å ha høy status i samfunnet, og det å formidle historien til innsatte og fengsel med lav status, bidrar til å sette søkelys på livet bak murene. Det ble dermed veldig riktig å spille på Rosendal Teater, som er stort, nytt og flott, og samtidig nå ut til en større samfunnskontekst.

1.3 Problemformulering og oppgavestruktur

Gjennom min tid som student ved NTNU har kombinasjonen av regi og skuespill lenge vært en viktig del av mitt arbeid som student og utøvende kunstner. Det har vært en rolle hvor jeg har følt mye læring og mestring. Jeg har ved flere anledninger vært både skuespiller og regissør, og funnet dette utfordrende og interessant. På bakgrunn av dette ønsket jeg å undersøke hvordan det er mulig å utvikle en metodikk der bevisst og systematisk refleksjon inkluderes som et sentralt element i teaterprosessen, som kan hjelpe regissør-skuespiller i arbeidet. I gjennomgangen av tidligere forskning og i dialog med veileder, oppdaget jeg også at det ikke er forsket mye på dette feltet, noe som gjør det veldig interessant med tanke på videre arbeid. Ut fra dette har jeg formulert følgende problemformulering som jeg skal undersøke:

Hvordan kan man utvikle en metode for iscenesettelsen av etnografisk materiale der skuespilleren er regissør?

For å undersøke problemformuleringen har jeg i min analyse brukt 4 ulike analyseinnganger for å utarbeide metoden for iscenesettelse, som alle er knyttet til det etnografiske materiale. I løpet av arbeidet med materiale og forestillingen videreutviklet jeg disse inngangene til å omfatte tematikk, rom, skuespillerens arbeid der jeg bruker fysisk teater og Stanislavskij-inspirerte metoder med etnografisk materiale, og tekst. I tillegg drøftes etiske utfordringer i arbeidet med etnografisk materiale. Jeg analyserer arbeidet med tekst gjennom å se på bruk av dokumentarisk materiale og verbatim metoder. Deretter analyserer jeg hvordan arbeid med

rom har fungert i forhold til transformasjon av etnografisk materiale fra fengselet før jeg analyserer skuespillerens arbeid i lys av fysisk teater og Stanislavskij-inspirerte metoder.

1.4 Teater bak murene, etisk og demokratisk teater

Dette prosjektet kan plasseres under paraplybegrepet etnografisk fengselsteater. I denne delen vil jeg gå igjennom forskjellige teaterprosjekter som er gjort i eller utenfor fengselet, og forskning knyttet til disse. Jeg vil redegjøre for noen av praksisene som finnes innenfor dette feltet og senere i oppgaven undersøke hvor forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) kan plasseres i feltet. Her vil det dermed være hensiktsmessig å skille mellom det internasjonale feltet og det norske feltet knyttet til fengselsteater. Det kan virke som om det internasjonale og det norske feltet skiller seg i stor grad på bakgrunn av hva slags intensjon som ligger bak teateret i den totale institusjon (Nilsen, 2009). I norsk sammenheng er fengselsteater et marginalt felt i forhold til internasjonal sammenheng. Norske fengsler benytter seg i stor grad av importmodellen som innebærer at ansatte fra andre fagmiljøer enn institusjonen yter tjenester for den domfelte (Kriminalomsorgen, 2004, s. 17). Denne modellen åpner opp for samfunnets bidrag og inntreden i institusjon med ulike fag som f.eks. kultur og lignende. Det kan dermed virke som om at det som skal bidra med kulturell stimulans innenfor murene i et fengsel kommer fra eksterne bidrag utenfra, som for eksempel konserter, mindre teaterforestillinger, og i norsk sammenheng med Teater Bak Murene.

1.4.1 The Cell Block Theatre

Et eksempel på fengselsteater fra det internasjonale feltet, er The Cell Block Theatre som Michael Ravik startet med sin kone Alba Oms i 1969. Her drev de med workshops som satte søkelys 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 satte fokus på læring og utvikling hos de innsatte. Etter at Ravik døde i 1971, fikk Oms med seg skuespilleren Ray Gordon til å videreføre prosjektet (Tocci, 2007). Etter at Gordon ble med i prosjektet skjedde det endringer i prosjektets virke. De begynte å sette opp forestillinger sammen med de innsatte, i tillegg til å arrangere workshops. Der deltok Oms og Gordon i hele prosessen og var en del av forestillingen som skuespillere. Gordon anså det å sette opp teater om livet i fengslet eller av livet som kriminell, som begrensende for læringsmulighetene til de innsatte (Tocci, 2007). Han valgte derfor også å inkludere de innsatte i prosessen ved å sette opp teaterstykker skrevet av de innsatte og andre forfattere for å få framstilt rettssystemet, fengselssystemet og institusjoner generelt på en mer realistisk måte og

fra et annet perspektiv. Med dette ville Gordon vise de innsatte den andre siden av systemet de befant seg i, og forestillingene stilte seg kritiske til systemet. De innsatte som var med i teaterstykkene var som oftest ofre i sin situasjon og fanget i et system som systematisk jobbet mot dem (Tocci, 2007).

Prosjektet til Gordon og Oms kan her bli sett på som et demokratisk teater. En viktig del av demokratiet er ytringsfrihet og transparent drift av institusjoner. Jeg vil derfor argumentere for at det er viktig at de innsatte blir informert om ufullkommenheter i systemet de selv er del i. Disse problemene blir konkretisert og belyst gjennom teateret, som sett over. Det blir gitt kunnskap om hvordan de har mulighet til å forandre sin situasjon, og et demokratisk potensial vokser fram. De innsatte får satt ord på og illustrert sin situasjon for et bredere publikum med håp om å skape forandring. Det er nettopp gjennom dette at det demokratiske potensiale er fremtredende.

1.4.2 Fedre i fengsel – Tim Mitchell

Et annet eksempel på fengselsteater er Tom Mitchells arbeid med innsatte i et høysikkerhetsfengsel i USA fra 1992 til 1997, hvor han satte opp forumteater med mannlige innsatte. I samarbeid med tidligere innsatt Elvin Johnson, arrangerte han workshops som handlet om det å være far. Med dette ønsket de å utforske, sammen med de innsatte, hvordan man kan være en forelder samtidig som man sitter inne i et fengslet, og etter man er sluppet ut (Mitchell, 2009). De innsatte fikk gjennom workshoper presentert et scenario som de skulle arbeide sammen med for å finne en løsning på. I scenarioet hadde de nettopp sluppet ut av fengselet og skulle ha en familiedag for å feire. Sønnen i familien hadde lite respekt for faren og utfordret hans autoritet. Som en løsning på dette problemet var forslaget til flere av de innsatte å ty til vold for å endre utfallet på scenarioet. Fysisk avstraffelse var en mulig løsning. Underveis i workshopen skulle scenarioet spilles fra sønnens perspektiv. Som følge av dette åpnet det seg en ny diskusjon som tok for seg deres egne opplevelser som barn og de ble etter hvert mer empatiske mot sønnen. De innsatte ble konfrontert med det faktum at de selv kunne være den som undertrykte og at de selv ikke var de eneste som var undertrykt fordi de var i fengsel (Mitchell, 2009).

Prosjektet til Mitchell kan bli sett på som etisk teater. Den sentrale verdien som styrker disse prosjektene, er mennesker som arbeider sammen i en gruppe. Om de arbeider mot et konkret mål som en forstilling, eller om de arbeider for å skape en scene gjør ikke stor forskjell.

Nøkkelen ligger i at de som deltar skal få noe positivt ut av samarbeidet. Gruppeaspektet gjør noe med evnen til å sympatisere med andre, og kan føre til en forandring på menneskelig plan.

1.4.3 Forestillingen «Overganger» (2017) ved Trondheim Kretsfengsel

Teaterforestillingen *Overganger* ble produsert våren 2017 ved Trondheim Kretsfengsel gjennom fengselsteaterprosjektet Teater Bak Murene. Fjorten innsatte var med i mindre og større grad. Syv av de innsatte fullførte prosessen og spilte forestillingen, og de syv som ikke fullførte ble enten løslatt eller flyttet til et annet fengsel. Utgangspunktet for TMB for å arbeide med tematikken *overganger* var ønsket om å se det i sammenheng med forholdet mellom mennesker, overganger i livet, og hverdagslige aspekter ved begrepet overgang. De innsatte som var med på denne prosessen undersøkte begrepet gjennom fysisk teater, dans og tekster som kom fra de innsatte selv og lånte tekster (Knudsen & Rasmussen, 2020 IN PRESS). I norsk sammenheng er fengselsteater et marginalisert felt når det kommer til praksisbasert forskning, sett i forhold til hvordan dette feltet er internasjonalt (Knudsen & Rasmussen, 2020 IN PRESS). TBM arbeider innenfor det anvendte teaterfeltet og intensjonen til TBM er at man skal sette søkelys på deltakernes problemer og utfordringer gjennom performativitet *med* de innsatte og ikke *for* dem. Forestillingen *Innenfra og ut*, som jeg var med på våren 2019 er basert på de samme prinsippene som prosjektet våren 2017.

Internasjonalt opereres det innenfor det man kan kalle for anvendt drama. Begrepet anvendt drama er hentet fra det engelske uttrykket applied drama (Nicholson, 2005). Anvendt drama handler om å gjøre bruk av drama til et bestemt formål. Praksisens formål er å skulle tjene individer og samfunn og den kan gå forskjellige veier alt ettersom hva man ønsker å sette søkelys på i en samfunnskontekst. Her i Norge betegner Bjørn Rasmussen (2001) anvendt drama som en kulturestetisk praksis som arbeider med ulike målgrupper og metoder tilrettelagt konteksten for arbeidet. Rasmussen påpeker at formålet med anvendt teater er et utforskende og interaktivt arbeid i en demokratisk kulturestetisk praksis som arbeider mot transformasjon (Nilsen, 2009).

Oppsummert blir det tydelig at fengselsteateret innenfor Norge er et marginalisert og lite utbredt felt historisk sett. Samtidig kan det se ut som om det foreligger en endring i tendens og at fengselsteateret er i ferd med å slå rot i Norge på samme nivå som internasjonalt. Mye av grunnen er arbeidet til TBM som metodisk har gått inn i den anvendte arbeidsformen. Prosjektene og forestillingene i fengslene skal ikke føre til en estetisk nytelse, men kunsten skal

virke anvendbar enten for de innsatte selv eller for tilskuerne. Dette forsterkes også med tidligere masteravhandlinger og det blir tydelig at det er flere som fatter interesse i feltet. Marianne Nødtvedt Nilsens masteravhandling *Det uferdige – Anvendt drama i den totale institusjon* (2009) tar for seg hvordan anvendt drama kan fungere som et dannelsesideal i den totale institusjonen. Videre har Glenn K. Johansen i sin masteravhandling *Produsentens rolle i skapelsen av etisk teater* (2020) undersøkt hvordan produsenten arbeider for å skape etisk teater om fengsel i samarbeid med kunstneren og fengslet. Astrid Koppen Mjanger ved Høgskolen på Vestlandet, holder i skrivende stund på med sin masteroppgave om teater i fengsel.

Senere i oppgaven vil jeg argumentere for hvordan forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) kan plasseres i dette feltet. I utviklingen av forestillingen arbeidet vi ikke fysisk med de innsatte og vi hadde heller ikke et mål om å forandre dem gjennom intervjuene våre. Det vi ønsket gjennom det anvendte i vårt prosjekt var å forandre dannelsen til de som var på utsiden av et fengsel ved å fortelle en historie fra en innsatts perspektiv.

1.5 Oppgavens disposisjon

I denne oppgaven skal jeg som nevnt undersøke hvordan regissør-skuespilleren kan utvikle metoder for iscenesettelse av etnografisk materiale. Analysen og forskningen tar utgangspunkt i forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) som er basert på etnografisk materiale hentet fra innsatte i Trondheim Kretsfengsel. Jeg har i denne delen redegjort for prosjektets inngang med utgangspunkt i samarbeidet med Trondheim Kretsfengsel og Teater Bak Murene, i tillegg til å ha presentert tidligere fengselsteaterprosjekter og hva hensikten har vært med disse.

I kapittel 2 vil jeg redegjøre for oppgavens teori. Studien har gjort et utvalg av teorioposisjoner som jeg skal anvende for å støtte og underbygge forskjellige aspekter ved analysedelen. Teorier som er fremtredende fra et skuespillerperspektiv, er fysisk teater og Stanislavskjis fysiske handlingers metoder. Prosjektet ligger innenfor det etnografiske teaterfeltet og derfor er teorier fra Saldaña og Aune om etnodrama/etnoteater fremtredende. Saldaña fungerer som primærkilde mens Aunes artikler fungerer som underbyggende og bidrar til å eksemplifisere praksisen. Teorier fra Ranciére vil bli brukt for å se på etiske utfordringer jeg har møtt som regissør-skuespiller.

I kapittel 3 redegjøres det for metodologiske valg anvendt i forskningen, vitenskapelige perspektiver og hvilken forskningstradisjon jeg plasserer min studie i. Kapitlet starter ved at

jeg legger frem ulike innganger anvendt som kunnskapsdannelse i forskningen med søkelys på praksisledet forskning. Videre i kapitlet plasserer jeg min oppgave innenfor det performative paradigme som settes i kontekst til praksisledet forskning. Deretter presenteres kvalitativ forskningstradisjon. Her vises det til observasjon, ulike strategier til intervju anvendt i prosjektet og dokumentasjonsmetoder og reflekterende arbeidsformer.

I kapittel 4 analyserer og reflekterer jeg rundt arbeidet mitt som regissør-skuespiller. Her drøftes en metode som baserer seg på de fire inngangene jeg har brukt i mitt arbeide. De fire inngangene er: Utvikling av *tema* basert på etnografisk materiale, Utvikling av *rom* inspirert av fengsel basert på etnografisk felt, regissør-skuespillerens arbeid med etnografisk materiale *i den fysiske iscenesettelsen og i arbeidet tekst*. I tillegg kommer de etiske utfordringer jeg har møtt på som regissør-skuespiller i bruken av etnografisk materiale.

Kapittel 5 er oppgavens avsluttende del, der jeg presenterer oppgavens sentrale funn ut fra intensjon, samt at jeg forsøker å argumentere og plassere prosjektet *Forsoning/Forvaring* (2020) i en fengselsteater-kontekst.

2.0 Teoretiske perspektiver anvendt i prosjektet *Forsoning/Forvaring*

I dette kapittelet presenterer jeg den faglige og praktiske konteksten som legges som premiss for analysen i kap. 4. Bruken av teori synligjøres i analysekapittelet. Først i denne delen legger jeg frem faglige og praktiske teorier jeg som regissør-skuespiller anvender i mitt arbeid i prosessen. Forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) faller innenfor Johnny Saldañas (2011) tradisjon, kalt etnoteater. I denne sammenheng benytter jeg meg også av artikler fra Vigdis Aune (2013) sammen med Saldañas teorier, der Aunes artikler blir benyttet for å underbygge den praktiske inngangen til mitt arbeid.

2.1 Regissør-skuespilleren

I dette masterprosjektet skal jeg undersøke hvordan regissørrollen og skuespillerrollen kan kombineres i en og samme teateroppsetning. For å kunne besvare problemformuleringen har jeg måttet undersøke hva regissørens egentlige rolle i teateret er. Er regissøren en arbeidsleder? Er regissøren en kreativ visjonær som styrer prosessene sammen med andre funksjoner innenfor teateret? I tillegg har også min rolle som skuespiller krevd at jeg har satt meg inn i skuespillerens funksjon i teateret. Her har spesielt skuespillerens forhold til regissøren vært sentralt. For å skape en forståelse av hybridiseringen jeg gjør av regissørfunksjonen og skuespillerfunksjonen i denne oppgaven, vil jeg i det påfølgende gi en kort introduksjon til ulike måter å beskrive regissørfunksjonen og hvordan regissørens rolle har utviklet seg, samt hvordan regissøren og skuespilleren forholder seg til hverandre.

Forståelsen for hva en regissør er og hvilken funksjon han har i teateret har endret seg over tid, og er sterkt knyttet til både kulturell kontekst og historisk epoke (Mitter, 2005). Regi har gjennom århundrer av teaterhistorie utviklet seg til en viktig funksjon, og i noen tilfeller kan utviklingen sies å ha gitt regissøren for stor makt når det kommer til den hierarkiske strukturen i teateret (Vestin, 2000). Når jeg tenker på regissørens rolle og funksjon forbinder jeg regissøren som den ledende skikkelsen i en teateroppsetning. Ifølge Kaare Stang (1991) vil en person som har fått rollen som regissør få status som totalkunstner, og han blir ansett som den egentlige kunstneriske hjernen bak iscenesettelsen. De øvrige teaterkunstnerne innretter seg etter hans samlende regikonsept og fortolkning av en dramatekst. Hans kunstneriske ideer er dermed overordnet. Et slikt syn på regissørens funksjon er allment akseptert av kritikere, publikum, teatersjefer og teaterarbeider. Denne holdningen kan forklares utfra ønske om en møtende skikkelse som forener de ulike sceniske elementene og skaper kunstnerisk helhet (Stang, 1991).

Stang (1991) beskriver en veldig hierarkisk måte å tenke på med hensyn til hvordan en regissør skal utøve sin funksjon. Stangs måte er likevel på ingen måte feil, og i noen tilfeller kan det være riktig å arbeide ut fra den måten han beskriver. I boken *Fifty Key Directors* skriver Shomit Mitter (2005) hvordan regissørene har utviklet seg. Utviklingen kan ses ut fra Stanislavskis «Method of Physical Actions», hvor regissøren skal legge til rette for å skape en atmosfære hvor skuespillerne «blir» sine karakterer, til Anne Bogarts besluttsomhet hvor man skaper forestillinger og kunst gjennom workshops, heller enn å skape en forestilling ut fra en allerede gitt tekst (Mittet, 2005).

Å være regissør innebærer først og fremst et ansvar for at det eksisterer en samsvarighet mellom forestillingens konsept og estetiske utforming – og at dette formidles på en måte som stimulerer publikummet forstillingen er ment for (Baldwin, 2013). Det handler om å sørge for at forestillingen får en helhet, men også om en bevissthet om at forestillingen når ut til publikum. Ansvaret som Baldwin beskriver finner man igjen i de fleste teaterproduksjoner med en hierarkisk struktur der regissøren er den øverste lederen (Baldwin, 2013, s. 13). En slik struktur forbindes som oftest med en teaterproduksjon hvor regissøren er overordnet dramaturgen, scenografen og skuespillerne osv. Viola Spolin (1999) beskriver regissørens arbeid i boken *Praktisk teaterarbeide* (1999) der hun henviser til en mer demokratisk tilnærming til regissørfunksjonen. Her beskriver hun regissøren som en medspiller, som vil si at regissøren er likestilt med de andre utøverne, som for eksempel skuespilleren.

Innenfor andre områder i utøvende kunst stilles det sjeldent krav til at den kunstneriske lederen skal lære de andre utøverne sitt fag i den skapende prosessen. For eksempel så vil en koreograf av en ballettforestilling sjelden jobbe med dansere som aldri har danset før (O'Neill, 1987). Regissører derimot, blir ofte satt i prosjekter der de skal arbeide med mennesker som ikke har noe særlig skuespillererfaring. Dette resulterer i at regissørene er ansatt med den hensikt at de skal lære bort skuespillerteknikk samtidig som de gir regi. Richard Patrick O'Neill (1987) argumenterer for at regissøren bør kunne skuespill for å kunne gi regi for trente skuespillere og amatører. Hvis regissøren er kjent med skuespillerfaget og de prosessene det inkluderer, kan regissøren spare mye tid i et yrke hvor tidsbruken allerede er stram.

En prøveperiode har som regel en slutt i form av en premiere, og O'Neill (1987) hevder at jo mer effektivt regissøren legger opp prosessen jo mer fremgang har skuespillerens arbeid. Som følge av dette må regissøren i innledende fase ha en plan for hva øvingene i prøveperioden skal

inneholde. Regissørens oppgave er å legge til rette for at skuespillerne får utforske og være kreative i sitt arbeid under prøvene, men regissøren skal i tillegg sørge for at arbeidet har en klar og tydelig retning og jobbe mot den kunstneriske visjonen for forestillingen. Så lenge skuespilleren har materiale å arbeide ut fra, vil regissørens rolle i stor grad innebære å svare på og registrere det han eller hun ser. Når skuespilleren har kjørt seg fast og ikke kommer seg videre, vil det være behov for at regissøren kommer med innspill og nytt arbeidsmateriale i form av tekst og innhold, problemstillinger og utfordringer. Videre er graden av støtte en skuespiller behøver veldig individuelt. Noen skuespillere henter inspirasjon på eget initiativ i teksten og gjennom medskuespillere, mens andre skuespillere trenger mer stimulans for å være kreativ. Her må også regissøren ta hensyn slik at han eller hun ikke overstimulerer skuespilleren slik at skuespilleren mister kreativiteten. Iblant kan det derfor være hensiktsmessig for regissøren å si noen få ord for å få skuespilleren til å handle eller tenke i en annen retning for å sette i gang den kreative prosessen (Vestin, 2000).

På bakgrunn av regissørens betydning i en teateroppsetning og forholdet regissøren har til skuespilleren og dens arbeid, har jeg gjennom denne prosessen tilegnet meg en forståelse av hvordan disse to rollene henger sammen. Jeg har derfor valgt å introdusere begrepet *regissør-skuespiller*, som viser til denne sammenkoblingen. Grunnen til at jeg bruker en bindestrek i begrepet og ikke bare sier «regissør og skuespiller», er for å vise til at disse to rollene i stor grad henger sammen. I utviklingen av prosjektet har jeg vekslet mellom det å være regissør og skuespiller, i tillegg til at disse to funksjonene har overlappet hverandre i deler av prosessen.

Innledningsvis i prosessen opererte jeg med et annet begrep: skuespiller-regissør. Årsaken til at jeg brukte dette begrepet først lå i det kreative rommet. Tanken var at jeg som skuespiller startet den kreative prosessen, og at jeg deretter skulle tre inn i rollen som regissør for å gjøre refleksjoner og ta avgjørelser. Dette førte til at jeg tidlig i prosessen skilte mellom de to funksjonene, og var veldig bevisst på hvilken funksjon som var fremtredende til enhver tid. På ulike måter kan denne fordelingen av funksjoner bli sett på som en vei mot den hierarkiske strukturen, der det eksisterer klare skiller mellom regissøren og skuespilleren. Dette var noe som ikke var forenelig med vår prosess. Underveis i utviklingen av prosjektet endret jeg derfor begrepet til regissør-skuespiller, da dette begrepet stemte mer overens med min opplevelse av de to ulike funksjonene i samspill. Videre i oppgaven kommer jeg til å anvende den operasjonelle definisjonen *regissør-skuespiller* da disse funksjonene utfyller hverandre i alle deler av prosessen, og videre i analysen kommer jeg til å se det fra et slikt perspektiv.

I dette prosjektet har forholdet mellom regissør og skuespiller vært utfordrende, ettersom jeg har fylt begge funksjonene. Det å ta utgangspunkt i teorien beskrevet over har derfor vært utfordrende, siden jeg ikke har hatt en person som har kunnet se mitt arbeid utenfra, spesielt når jeg har regissert meg selv som skuespiller. En intensjon med denne oppgaven har vært å undersøke hvordan en regissør-skuespiller kan utvikle en metode for iscenesettelse i en etnografisk teaterprosess. I det foregående har jeg redegjort for min oppfatning på regissørens rolle og regissørens forhold til skuespilleren, i tillegg til å introdusere mitt egenskapte begrep regissør-skuespiller. Videre vil jeg presentere teorier og begreper som har vært viktig i arbeidet som skuespiller for å kunne balansere begge rollene. Jeg vil også redegjøre for det etnografiske teaterfeltet, hvor etnoteater og etnodrama har vært viktig innganger i mitt arbeid.

2.2. Fysisk teater

Fysisk teater har vært en sentral inngang til mitt arbeid som skuespiller i dette prosjektet. Jeg har selv bakgrunn i fysisk teater da jeg tok en fysisk teaterutdannelse i Stockholm. Denne bakgrunnen har vært verdifull i arbeidet med dette prosjektet og har vært sterk knyttet til de kroppslige erfaringene jeg har gjort i samhandling med de innsatte. Fysisk teater er ofte basert på en grunnleggende dyrkelse av forskjellige spesifikke fysiske uttrykk (Eigtved, 2007). En sentral del av fysisk teater er at skuespilleren behersker en teknikk slik at han eller hun kan uttrykke seg ved hjelp av hele kroppen. Dette kan være både koreografisk eller ikke, og er ofte i en form som kan være kondisjonskrevende (Eigtved, 2007). Fysisk skuespillermetode er utviklet med et utgangspunkt i politiske og estetiske diskusjoner i danse- og teatermiljøer i USA og Europa som har foregått siden 1960-tallet (Aune, 2013). Fysisk teater er en visuell form som uttrykker emosjoner, ideer og karakterer, hovedsakelig med kroppen som utgangspunkt. Fysisk teater kan inneholde maskearbeid, dans, tekst osv. Aktører som er trent i forskjellige teknikker som Clowning, Lecoq, mime, Suzuki og varierte danseformer, utvikler sin fleksibilitet og fysiske koordinasjon, noe som igjen gjør at de utvikler større kontroll (Lust, 2011). Ved å benytte fysisk teater i forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020), ville jeg produsere kroppslige bilder som kunne bidra til at de innsatte kjente seg igjen og at det minnte dem om deres eget symbolske fysiske språk.

En av arbeidsmetodene innenfor fysisk teater er improvisasjon (Lust, 2011). Innenfor fysisk improvisasjon lager skuespilleren en spontan bevegelse uten noen form for forberedelse. Formålet med fysisk improvisasjon er å frigjøre skuespilleren fra et mekanisk lagt scenario, og heller legge til rette for at skuespilleren kan skape et scenario så spontant og naturlig som mulig

(Lust, 2011). Annette Lust (2011) argumenterer for bruken av fysisk improvisasjon som selvtillitsbyggende og hvordan fysisk improvisasjon lærer skuespilleren å utnytte rommet. Et annet punkt Lust trekker frem er betydningen som fysisk improvisasjon har for interaksjonen mellom aktørene. I kapittel 4 vil det fysiske arbeidet i forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) bli analysert ved hjelp av improvisasjon og hvordan forskjellige fysiske innganger i arbeidet har hjulpet meg i iscenesettelsen.

2.3 Konstantin Stanislavskij

På slutten av 1800-tallet utviklet det seg en realistisk spillestil, hvor det ble lagt vekt på naturlige samtaler hvor målet var å oppnå en troverdig virkelighet på scenen. Som følge av dette ønsket man en dramatisk dramaturgi hvor karakterenes relasjoner sto i fokus (Eigtved, 2007). Konstantin Stanislavskij (1863-1938) la føringer for denne type metodikk. Han var dramatiker, regissør og skuespiller, men var mest kjent for sitt system for å trene skuespillere (Stene, 2015).

Stanislavskij ble på mange måter sett på som en fornyer av scenekunsten (Benedetti, 2004). Han utviklet et system bestående av to deler: skuespillerens arbeid med seg selv og skuespillerens arbeid med rollen, og skilte mellom eksternt og internt arbeid. Det interne arbeidet til skuespilleren innebar å utarbeide og perfektionere en psykologisk teknikk som gjorde at han eller hun kunne sette seg selv i en kreativ tilstand som innbydde til inspirasjon. Det eksterne arbeidet til en skuespiller innebar å forberede sitt kroppslige apparat for å uttrykke rollen fysisk og å oversette sitt indre liv til å passe med sceniske vilkår (Benedetti, 2004, s.75). Etter at skuespilleren hadde mestret de interne og eksterne elementene av systemet måtte skuespilleren utarbeide en sammensatt øvelsesmetode for å skape en levende karakter (Benedetti, 2004, s.81).

Systemet til Stanislavskij produserte resultater, men han var til tross for dette ikke helt fornøyd. Etter å ha brukt flere år på å analysere den kreative prosessen oppdaget han at skuespillere og regissørene ofte valgte de delene av systemet som appellerte til dem, eller som de så på som lett tilgjengelig, og ignorerte resten (Benedetti, 2004, s.85). Som følge av dette utarbeidet Stanislavskij en ny metode for å tilnærme seg en rolle og for hvilke prioriteringer som skulle tas i innledende stadier av øvinger. Metoden for fysiske handlinger ble utviklet i 1935 og gikk ut på at skuespilleren skulle utvikle en logisk sekvens av handlinger basert på spørsmålet «What would I do *if* ...?» (Benedetti, 2004, s.91). Videre skulle skuespilleren undersøke den dramatiske teksten fysisk i rommet uten å først ha foretatt en analyse. Metoden for fysiske

handlinger besto av fire steg. Her har jeg valgt å kun presentere steg 1 og steg 3 i metoden, da det er disse jeg har fokusert på i mitt arbeid som skuespiller.

Det første steget besto av at skuespilleren leste en scene for deretter å ha en samtale med regissøren om scenens handling, de viktigste hendelsene og karakterens mål. For å gjennomføre en handling hadde karakteren et mål han eller hun ønsket å oppnå og brukte dermed ulike taktikker for å nå dette målet. Handlingen som skuespilleren ønsket å oppnå ble avsluttet hvis målet ble nådd eller at karakterens mål forandret seg rundt de gitte omstendighetene som var de forutsetningene karakteren befant seg i (Stene, 2015). I følge Stanislavskij (1940) var handlingen kjernen i hans metode, noe som betydde at skuespilleren måtte være aktiv og «ville noe».

Det tredje steget besto av at skuespilleren improviserte scenen med søkelys på handlinger, siden det er den aktive fysiske kroppen som starter de indre psykologiske prosessene. De kan bestå av blant annet følelser, stemninger og hensikter. Improvisasjonen skulle foregå så ordløs som mulig og til slutt skulle improvisasjonen analyseres. Dersom improvisasjonen måtte videreutvikles eller forandres, gikk skuespilleren tilbake til det første steget og den dramaturgiske teksten ble tillagt scenen etter hvert. For at tilskuerne skulle tro på det som foregikk på scenen, var det derfor viktig at skuespilleren i dette steget hadde en bevissthet til «det magiske hvis», ved å spørre seg selv «hvis jeg var i denne situasjonen, hva ville jeg gjort?» (Stanislavskij, 1940, s.68). Dette spørsmålet ville ifølge Stanislavskij (1940), bringe frem en instinktiv reaksjon som ble til en troverdig handling, som løftet skuespilleren bort fra hverdagslivet og inn i den innbillende kraften den fantasikrevende framgangsmåten hadde. Dermed eksisterte det en sannhet i de psykofysiske handlingene skuespilleren utførte. Stanislavskjis ideal i skuespillermetoden var opplevelsens- og gjennomlevelseskunsten, som inkluderte at skuespilleren skulle kunne oppleve karakterens følelser på scenen og dermed «leve» karakterens emosjonelle liv, i motsetning til å «spille» en karakter (Stanislavskij, 1940).

De fysiske handlingers metode er en prosess som pågår mellom skuespilleren og regissøren der det foregår en stadig analyse av den sceniske verden. Metoden fungerer godt for å få en helhetlig handling og karakterutvikling (Stene, 2015), og ved hjelp av metoden vil skuespilleren utvikle uttryksmåter og skape karakter. Karakteriseringen innebærer å vektlegge eller endre ytre karakteristikk for å speile mennesker. For å få den beste karakteriseringen, er det viktig at bevegelsene kommer fra din egen kropp og ditt utgangspunkt, da kroppen er skuespillerens

instrument og bevegelighet, og gester, rytmikk og energi er viktige komponenter i skuespillerens kropp (Stene, 2015). En annen måte å komme i karakteren på er å utforme en bakfabel. Å arbeide med bakfabel er et viktig skritt i de fysiske handlingers metode (Stene, 2015). Mitt arbeid med fysiske handlingers metode ble viktig for meg i prosessen da jeg stadig og metodisk gikk ut og inn for å analysere den sceniske verdenen. Ved bruk av denne metoden har jeg arbeidet med å utvikle karakteristikker for en innsatt med utgangspunkt i meg selv. Arbeidet med bakfabel ble et sentralt grep da den ytre handlingen skulle settes. Jeg har kontinuerlig ønsket å lage en autentisk og gjenkjennbar forestilling. Derfor ville jeg vise scener hvor den reelle verden til de innsatte var i fokus, og derfor ble de fysiske handlingers metode sentral i utviklingen av forestillingen.

2.4 Dokumentarteater/Etnodrama/Etnoteater

I denne delen vil jeg legge frem et teoretisk perspektiv på hva etnodrama/etnoteater er, basert på Saldaña og Aunes tolkninger av feltet. Etnodrama og etnoteater har vært viktig i dette prosjektet, da prosjektets empiri i stor grad har vært basert på etnografisk materiale. I min rolle som regissør-skuespiller har det vært viktig å ta for meg flere aspekter ved feltet da jeg ser det kan være problematisk å si nøyaktig hvor i feltet prosjektet kan plasseres. Prosjektet *Forsoning/Forvaring* (2020) baserte seg på de kunstneriske prinsippene fra etnoteater som er en undersjanger av dokumentarteateret. Et av prinsippene i etnoteateret er å opprettholde troskap til menneskers levde erfaringer (Aune, 2017). Dette har vært et viktig mål i vårt teaterprosjekt og som følge av dette har etnoteateret vært en inspirasjon i vårt arbeid med historier fra innsatte ved Trondheim fengsel.

Johnny Saldaña (2011) legger i boken *Ethnotheatre: Research From Page to Stage* føringer for hvorfor man velger å bruke etnodrama eller etnoteater som arbeidsform. Saldaña argumenterer for at etnografisk dramatik og etnografiske produksjoner er illustrerende og presentable metoder av etnografisk feltarbeid eller autoetnografisk refleksjon (Saldaña, 2011). Han begrunner videre at dette kommer av at forskeren eller artisten har funnet ut at disse kunstformene er de mest passende og effektive modalitetene for å kommunisere observasjonene av kulturelle, sosiale og personlige liv han eller hun har gjort seg (Saldaña, 2011). Den samlede estetiske kommunikasjonen skal være en arena for felles katarsis, opplevelse, estetiske refleksjon og innsikt. For Saldaña er intensjonen å skape et kritisk, politisk, moralsk og emansipatorisk teater.

Betydningen av å ivareta det hendelsesspesifikke og det ambivalente i realitetene gjør at Saldaña (2011) insiterer på estetisk kvalitet i kommunikasjon med publikum. Han skiller derfor mellom begrepene etnodrama og etnoteater. Etnodrama er et resultat av feltarbeid, verbatim metode og improvisatorisk laboratoriearbeid (Aune, 2017). Tekstarbeidet skal ivareta informantenes erfaringer og tilføre forestillingen muligheten til å kritisere og dekonstruere innforståtte oppfatninger og slik også være en arena for å erfare muligheter (Aune, 2017). Ved å også anvende bidrag fra offentlige dokumenter, massemedier og andre tekster vokser det frem en analytisk og «messy tekst» (Aune, 2017).

Videre understreker Saldaña viktigheten av det etiske og det estetiske ansvaret innen etnodrama. Her handler det om å skrive i en reflekterende prosess hvor forståelsen av innhold, teatralitet, aktører og publikum påvirker adaptasjonen av dokumentene (Aune, 2017). Dramatikeren i et etnodrama er ikke en autonom kunstner, men arbeider relasjonelt og bidrar med sin språklige kompetanse (Aune, 2017). De andre aktørenes deltakelse avhenger av intensjonen og kontekstuell innretting, men deres åpenhet og sosiale bevissthet øker betydelig dersom de møter informantene og deltar i intervjuene. Både kunstnere, informantene og publikum kan ha godt utbytte av respons i produksjonsprosessen (Aune, 2017). Etnodramaet har hovedfokus på å bidra til en demokratisk livsform for en gruppe mennesker som opplever demokratisk underskudd og marginalisering. Gjenkjennbarhet og autentisitet dominerer den estetiske kommunikasjonen, og den demokratiske verdien knyttes til å gi stemme til uhørte og usette erfaringer. Skal man ha et kritisk perspektiv kan etnodramaet stå i fare for å bli tilbakeskuende og bekreftende, og uten evne til å tilbringe den kritiske refleksjonen utover den nære konteksten (Aune, 2017). Etnodramaet ble en viktig teoretisk inngang for meg da den fokuserer på hvordan gjenkjennbarhet og autentisitet dominerer den estetiske kommunikasjonen, samtidig som den bidrar til å se den nære konteksten i en større sammenheng.

Saldañas andre begrep, etnoteateret, er resultatet av iscenesettelsen (Saldaña, 2011). Den kunstneriske lederen eller instruktøren er en viktig aktør her. Saldaña fremhever at den kunstneriske lederen samhandler med dramatikeren, veileder aktører og lytter til informantene og responsgruppen (Aune, 2017). Instruktøren søker god balanse mellom informantenes eierskap og ønsket om en autentisk gjenkjennelse, samtidig som han forsvarer teaterets visjonære autonomi. Dette skaper det Saldaña omtaler som et ironisk, estetisk paradoks. Saldaña hevder at monteringen av realitetene på scenen er mest effektiv når den estetiske

rammen har en ikke realistisk, teatral stil. En estetikk som forbinder realitet og teatralitet vokser ut av kunstnerens evne til å arbeide etnografisk og samtidig tenke teatralitet (Aune, 2017).

Etnoteateret søker å løfte frem de særegne erfaringene og tilbyr alternativer gjennom å kombinere teksttyper, fortellerflater og teatrale former, for slik å ivareta teaterets autonomi som kunstform. Utfordringen ligger i å ivareta den demokratiske intensjonen om å synliggjøre og søke anerkjennelse for den særegne livsformen og de emosjonelle kvalitetene. Kunstnerne samarbeider ofte med deltakere, publikum og eksperter som er rammet inn og regulert av sterke samfunnsinstitusjoner. Dette kan skape spenninger og motstand som utfordrer det personlige engasjementet og motet til å gå i møte med udemokratiske strukturer og kulturer. Resultatet kan bli det at dokumentbasert teater blir en kompensatorisk luftkanal eller resulterer i ren hygge (Aune, 2017).

Et hverdagsliv kan fortone seg uten de store svingningene, men i en persons liv kan det også inneholde mye spenning og forskjellige typer konflikter. Et sitat teaterfolk ofte gjengir er «Teater er livet bare at man velger bort de delene av livet som er kjedelige» (Saldaña, 2011). Dette er ikke bare et godt sitat, men det er akkurat slik man arbeider med materialet som er samlet inn (Saldaña, 2011). Ved iscenesettelse av det empiriske materiale fjernes det som er kjedelig for å gjøre materialet til noe scenisk spennende.

I dokumentarbasert teater undersøkes og formidles spesifikke hendelser slik de er erfart og formidlet av mennesker, gjennom ulike typer tekst og i samvær. Utgangspunktet er at noe har skjedd og er erfart av mennesker. En kan ikke avskrive vitnemål, førstehåndserfaringer i form av intervjuer, observasjoner og skriftlige tekster som ikke sanne (Aune, 2017). Det finnes de som kan argumentere for at det sanne ikke sikkert kan være sant og at det kan sees på som propaganda. Det er derfor viktig å spørre seg om hva som er reelt. Når realitet skal forbindes med teatralitet står legitimeringen og troverdigheten på spill, både i det intensjonelle forholdet mellom førstehåndskilden og aktørene i den skapende prosessen og i relasjon til publikum og offentlighet.

I den reflekterende og skapende prosessen foregår det en bearbeiding av det opprinnelige materialet hvor den kroppslige og sanselige erfaringen hos dem som skaper, konstituerer en ny realitet i en mediert form. Ut fra dette kommer det frem spørsmål om eierskap, respekt og

anerkjennelse og angår den demokratiske dimensjonens utvikling av stil og dramaturgisk form (Aune, 2017).

Janelle Reinelt (i Aune, 2017) legger vekt på at formidlingen skjer i en gjenkjennbar form, at den blir oppfattet som en symbolsk iscenesettelse av en gjenkjennbar hendelse fra publikums lokale liv. Det gjenkjennbare er uløselig knyttet til en måte å leve på og til å oppleve noe sant som er gjengitt. Autentisiteten er en betydningsfull men komplisert kvalitet innenfor dokumentbasert teater. Autentisiteten oppleves som en essens av noe, som varig avtrykk, en aura av en erfart historie. Opplevelsen avhenger av hvordan det biografiske materialet, ofte intimt og personlig, virker og behandles i den skapende prosessen og i formidlingen (Aune, 2017). Gjennom aktiv bearbeiding legges også kunstnerens erfaring til for at det skal skapes en ny og tydelig autentisitet i dokumentbasert teater. Bearbeidingen av tekster, særlig transkriberte intervjuer til scenetekst, kalles verbatim metode og det er denne metoden jeg har benyttet meg av i tekstarbeidet i dette prosjektet.

Betegnelsen verbatim åpner opp for å anerkjenne og undersøke en bredde i menneskers erfaring (Aune, 2017). Intensjonen bak verbatim metode er å utøve og vise ærbødighet og respekt i autoritetsforholdet gjennom å la informantene komme til uttrykk gjennom aktøren. Kunstneren skal gjøre materialet tilgjengelig og engasjerende gjennom en re-kontekstualiserende prosess hvor informantens ord og uttrykk løftes frem og reflekteres i en teatral form (Aune, 2017 s. 125). Dette har også vært min kunstneriske intensjon for dette prosjektet.

2.5 Etikk og Estetikk

I etnografisk fengselsteater er forholdet mellom estetikk og etikk sentralt ettersom vi arbeider med marginaliserte og sårbare grupper. De innsatte i fengselet som vi har arbeidet med, har ikke de samme forutsetningene for å kunne kommentere eller forandre på en iscenesettelse da vi arbeider utenfor fengselet. Det er også vanskeligere å høre deres stemme enn det er å høre en stemme fra utsiden. I denne delen ser jeg nærmere på relasjonen mellom disse ved å introdusere Jacques Ranciére sin forståelse av forholdet mellom politikk og estetikk. På bakgrunn av regissør-skuespillerperspektivet i den kommende analysen, vil jeg belyse forskjellen på moralske spilleregler og etiske spilleregler.

2.5.1 Relasjon mellom politikk og estetikk

For å forstå forskjellen mellom moral og etikk, må det ses i lys av Ranciéres forståelse av relasjonen mellom politikk og estetikk. Ranciére bruker begrepet emansipasjon som er en definisjon på den menneskelige mulighet til å endre verden (Ranciére, 2012). Den undertrykte søker likestilling. Dette kan sees på som om når noen gjør en handling for å bryte ut av et tidligere påtvunget mønster. Ranciére bruker benevnelsen *La Police*, politi, på samfunnets hierarki, det politiske systemet hvor enkelte bestemmer lover, regler og normer (Ranciére, 2012). Videre retter Ranciére kritikk mot politiordenen og mener de begrenser deltagelse i det politiske samfunnet for å bevare den gitte tilstand, samtidig som de gir inntrykk av at denne begrensningen ikke går utover noen avgjørende grupper. Det *han* anser som politikk, er når opplevelsen av noe inntreffer som dissens – et brudd med samfunnets holdninger og distribusjonen av det sanselige. Dissens bærer med seg en grunnleggende og vedvarende mulighet til forandring, og kan oppstå hvor og når som helst. Ranciére mener altså at politikken blir til idet undergruppene tar seg tid til å plassere seg i det offentlige rom. Når de beviser at de kan bruke ord som gjelder felleskapet, og ikke bare støy som signaliserer dette. Ranciére betegner distribusjonen av det sanselige som en fordeling og omfordeling av identiteter og en ny inndeling av tid og rom, samt av usynlige og synlige rom og støy (Ranciére, 2013). Politikken omhandler altså en kamp om tilgang til felleskapet som avgjør hvilke saker og interesser som vedrører felleskapet, ikke en maktutøvelse og maktkamp om saker og interesser.

2.6 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg redegjort for teorier og begreper jeg vil bruke i den analytiske delen av oppgaven. Jeg har redegjort for min forståelse av regissørrollen og forholdet mellom regissør og skuespiller, samt de forskjellige teoretiske inngangene jeg har hatt som skuespiller i prosessen. Teoriene til Konstantin Stanislavskij og hans system har vært bærende, i tillegg til fysisk teater som metode. Jeg har redegjort for Saldaña sine teorier om etnografisk teater og sett det i sammenheng med dokumentarteater tradisjonen. Videre har jeg sett på Jaques Ranciére teorier om kunst og politikk med søkelys på distribusjon og re-distribusjonen av det sanselige. Teorier fra dokumentarteater, etnodrama og etnoteater kommer jeg til å bruke i analysen med vekt på hvordan man skal iscenesette livene til en gruppe mennesker som opplever demokratisk underskudd og marginalisering.

3.0 Metode – å forske på kunsten

I dette kapittelet skal jeg plassere forskningsarbeidet under det performative paradigmet og forklare utviklingen av forskningspraksisen som er gjennomført for å svare på problemformuleringen: *Hvordan kan man utvikle en metode for iscenesettelsen av etnografisk materiale der skuespilleren er regissør?* For å gjøre dette vil jeg presentere de metodiske tilnærmingene jeg har anvendt i de tre ulike fasene forskningen har foregått i. Fase 1 bestod i å samle inn datamateriale, hvor intervju og observasjon var primære framgangsmåter. Fase 2 innebar å bearbeide det innsamlede datamaterialet og utvikle det til en ferdig forestilling. Fase 3 satte i stor grad søkelys på min analyse av forestillingen for å få et innblikk i hvordan regissør-skuespilleren kan bearbeide materialet. En fremtredende metode som ble viktig for meg og mitt arbeid var å ha en fenomenologisk tilnærming til arbeidet, der hensikten med fenomenologisk studie er å finne essensen eller den sentrale underliggende meningen av en opplevelse eller erfaring (Johnston, 2017).

I boken *Forestilling, Framføring og Forskning* skriver Bjørn Rasmussen (2012) at det som akademikere og kunstnere har til felles er oppfatningen av forskning som noe som kommer utenfor eller i tillegg til en utforskende praksis. Dette kan sees i forbindelse med lesning av litteratur, skriftlig refleksjon og distansert og systematisk analyse (Rasmussen, 2012, s. 23). En litterat vil være av den oppfatning at forskning foregår først når skrivingen er satt i gang. For en naturviter derimot, vil forskningen skje i et laboratorium, og skrivingen er en nødvendig rapport fra den gjennomførte forskningen. Som følge av dette kan naturviteren og kunstnerens forskningspraksis sies å bestå av flere sammenhenger, da det å arbeide med en teaterproduksjon i stor grad kan betraktes som det naturviteren gjør i et forskningslaboratorium (Rasmussen, 2012, s. 23). Det som gjør kunstnerens forskning forskjellig fra andre humanistiske vitenskapsdisipliner, er kunstnerens menings- og kunnskapsproduksjon, som kjennetegnes av deltakelse og medskapning, kognitiv affektiv inngripen og forming av materiale (Rasmussen, 2012, s. 24). De humanistiske vitenskapsdisiplinene er skeptiske til erfaringsbasert kunnskap, i tillegg til at det skal eksistere et klart skille mellom forskeren og forskerens materiale med søkelys på objektivitet og distanse. Innen teater er nærhet til materialet en viktig faktor, da det i en teaterproduksjon dannes, underveis og i etterkant, affektive og kognitive erfaringer som verdsettes som forskningsmateriale (Rasmussen, 2012, s. 39). I dette dannes det et dynamisk forhold mellom teori og det praktiske, der teori og det praktiske beriker og støtter hverandre (Rasmussen, 2012, s. 40).

I min forskningsprosess har nærhet til materialet vært avgjørende siden etnografisk forskning har vært en viktig del av utviklingen av forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020). For å kunne gjenfortelle historiene fra de innsatte på en autentisk og rettferdig måte, har jeg vært avhengig av å sette meg selv i de innsattes sko og skape en nærhet til materialet. I tillegg fikk jeg også, gjennom å delta i workshoper i Trondheim kretsfengsel som nevnt innledningsvis, observere og erfare selv hvordan enkelte innsatte snakker og beveger seg. Dette har bidratt til å utvikle forestillingens karakterer. Videre har episoder og hendelser fra mitt eget liv vært en supplerende del til forskningsmaterialet som forestillingen bygger på.

3.1 Det performative forskningsparadigme

Forskningsprosessen bak *Forsoning/Forvaring* (2020) går inn under det performative forskningsparadigme som benytter forskningsmetoder knyttet til kunst- og praksisbasert forskning (Haseman, 2006; Ulvund, 2012). Det performative forskningsparadigme ble utviklet på 1990-tallet da det oppstod et behov for et forskningsparadigme som henvendte seg til kulturens performative handlinger eller fremføringer (Ulvund, 2012, s. 54). Begrepet performativ sikter til og «viser dermed til mange slags typer menneskelig atferd, og det kan vise til både dagligdagse handlinger så vel som skuespillerens arbeid på scenen» (Ulvund, 2012, s. 54). Forskningen innen det performative paradigmet er ofte knyttet til en kreativ praksis, både når det kommer til datainnsamling og rapportering av funn. En av de viktigste nøkkelfaktorene i et performativt forskningsprosjekt er tilstedeværelse av praksis (Ulvund, 2012, s.56). I tillegg er motivasjonen for en studie innenfor det performative paradigme i stor grad knyttet til en undring eller entusiasme som gradvis utvikles til et forskningsspørsmål.

Som følge av introduksjonen av det performative paradigme dukket det opp et fagområde som var sentrert rundt performance-studier. Denne typen studier rettet seg mot handlende mennesker i ulike aktiviteter som lek, performative prosesser, ritualer og fremføringer. Enhver refleksiv eller innrammet handling kan på en eller annen måte være utgangspunkt for performance-studier (Ulvund, 2012, s. 55). Det performative forskningsparadigmet rettet fokuset mot forskning i og på praksis som prosess, med bevissthet om en større kontekst og klare metodologiske grep for å få en forståelse utover selve praktikerens forståelse (Ulvund, 2012). Det er flere grunner til at prosjektet *Forsoning/Forvaring* (2020) passer inn under det performative forskningsparadigmet. Den første grunnen er vårt ønske om å rette søkelys på de performative aspektene ved det etnografiske materialet som forestillingen baserer seg på.

Gjennom besøk i Trondheim Kretsfengsel fikk vi mulighet til å intervju de innsatte. Formålet med disse intervjuene var å snakke og bli kjent, slik at vi i forestillingen, gjennom meg som skuespiller, kunne vise de innsattes menneskelige side. Vi ønsket å fremheve at innsatte er mennesker på lik linje med andre mennesker, men at de kan gjøre feil som gjør at de havner på livets skyggeside. Gjennom mitt arbeid som skuespiller skulle dette bli tydeliggjort på scenen.

For det andre stammet min motivasjon for å gjennomføre et slikt fengselsprosjekt fra min fascinasjon over hvordan ulike valg i en persons liv kan føre til at han eller hun havner i et fengsel, eller ikke havner i et fengsel. Som vist tidligere i kapittelet er undring og fascinasjon viktige bestanddeler innenfor det performative paradigme. Dette førte til at jeg ønsket å fortelle om livet på innsiden av en total institusjon. I kombinasjon med min teaterfaglige bakgrunn og erfaring som regissør og skuespiller, og det etnografiske materiale fra de innsatte, formulerte jeg et konkret forskningsspørsmål på bakgrunn av dette.

3.3 Praksisbasert forskning

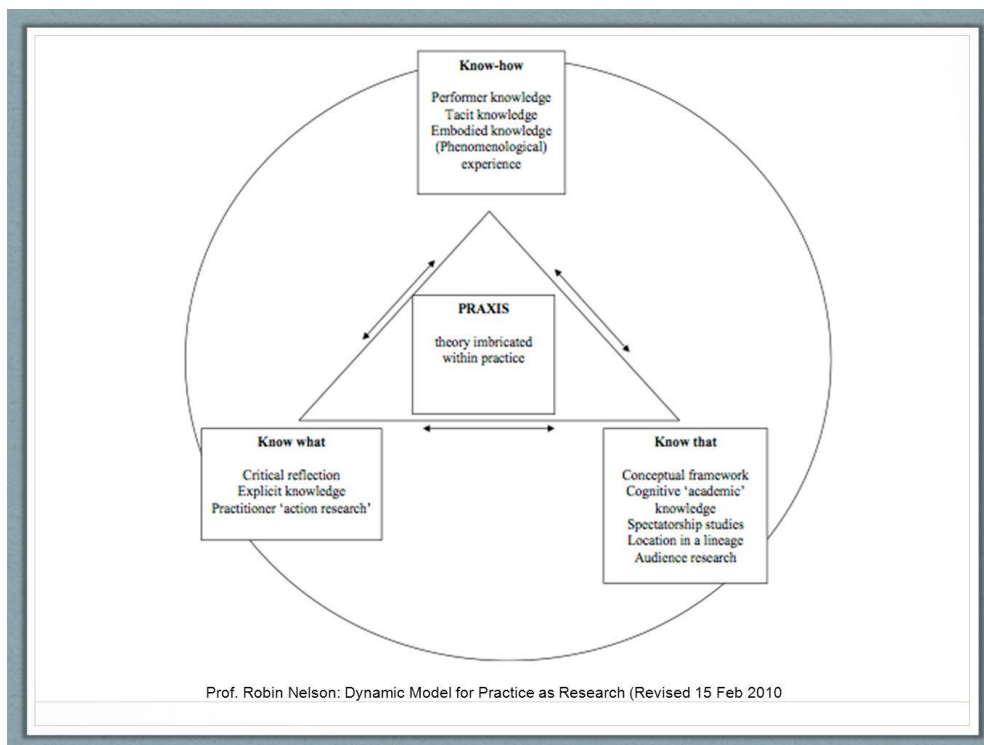
Innenfor det performative forskningsparadigmet finnes det forskjellige måter å skape et forskningsdesign og forskjellige fremgangsmåter for å angripe forskningen. Eksempler på framgangsmåter er kunstbasert forskning, praksisledet forskning og praksisbasert forskning. Forskningen og forskningsdesignet rundt prosjektet *Forsoning/Forvaring* (2020) kan i stor grad sies å ligge under den praksisbaserte forskningen. Formålet med praksisbasert forskning ligger i at kunstneren skal forbedre den kunstneriske praksisens. Praksis som forskning anvender skapelsen eller utøvelsen av praksisen som selve forskningen, og undersøkelsen blir en del av den skapende prosessen, med et kunstnerisk produkt som resultat (Nelson, 2013). I begrepet praksis ligger blant annet kreativ skriving, musikal, performance, teater, film osv. For Nelson (2013) er dette viktig fordi det omhandler å supplere den kunnskapen man allerede besitter. I denne masteroppgaven har jeg inkludert eksempler fra praksisen gjennomgående ved å sitere fra manuset til forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) i teksten, i tillegg til at jeg gjengir foto fra prosessen og forestillingen.

Praksisledet forskning er den metodologien jeg har valg å bruke i denne prosessen. I mitt tilfelle forsker jeg på hvordan det er å være både regissør og skuespiller i forskningsprosessen mot forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020), og hva slags utfordringer dette har hatt for meg som på mange måter har vært multikunstner i dette prosjektet. En viktig del av min praksisledede forskning har vært Nelsons metode for *Know How*, *Know What* og *Know That* (Nelson, 2013).

3.3.1 Nelsons Knows how, know what og know that

Robin Nelson (2013) introduserer i boken *Practice as Research in Arts* en modell for praksisledet forskning som han velger å kalle Modes of Knowing: multi-mode epistemological model of Practice as Research (Nelson, 2013, s. 37). Modellen beskriver en multimodal tilnærming til praksisbasert forskning, hvor praksis og dens kunnskapsdannelse gjennom ulike typer modi produserer forskningsfunn. Ved å bruke begrepet multi-mode, hvor ordet multi betyr flere, sikter Nelson til bruk av flere modaliteter i en komposisjon og i ett og samme produkt. I kombinasjon utgjør ressursene i en multimodal tekst flere meningsslag som er lagt over hverandre. Hver modalitet bærer en del av meningsbetydningen, og hver modalitet representerer en del av det totale meningsinnholdet som blir formidlet. Ingen meningslag blir forstått isolert, men spiller sammen for å kommunisere tekstens kunnskap (Kress, 2010).

En sentral del av modellen til Nelson som jeg vil trekke frem her, er Know How, Know What og Know That. I sin bok skriver Nelson (2013) at det er en dynamisk dialog mellom den kunstneriske praksisen og tre forskjellige faser av kunnskap: Know how, know what og know that (Nelson, 2013 s. 37).



Know How (Å vite hvordan) er den delen av modellen jeg har benyttet meg mest av i dette prosjektet, da den innebærer kroppslig kunnskap og kunnskap basert på erfaring (Nelson, 2013, s. 41). Denne type kunnskap kan også sees på som fenomenologisk kunnskap. Den kroppslige

kunnskapen har jeg tilegnet meg gjennom å studere fysisk skuespill i Stockholm, der å uttrykke seg og eksperimentere med kropp var en viktig del av arbeidet. I henhold til kunnskap basert på erfaring, har jeg gjennom å ha regissert ulike teateroppsetninger tilegnet meg en forståelse av hvordan regi fungerer i praksis. Med dette mener jeg at jeg har lært å legge en plan og en struktur for arbeidet på gulvet, i tillegg til evnen til å kunne forutse hvordan en forestilling skal ta form og se ut til slutt.

Videre beskriver Nelson at Know what (å vite hva) går ut på å tilegne seg ulike teorier for å oppnå ny kunnskap om hvordan man skal gå fram for å oppnå progresjon i sitt arbeid (Nelson, 2013). Å vite hva, går også ut på å tilegne seg kunnskap gjennom ulike metoder og refleksjoner. Jeg reflekterte kontinuerlig i prosessen ved å skrive en kritisk og reflekterende logg, ved å observere i fengslet gjennom workshops og intervju, i tillegg ha en vedvarende dialog med Johansen. Dette førte til at jeg kunne reflektere over prosessen, i tillegg til å få kunnskap gjennom teoriene jeg brukte og få innsikt i hva jeg eventuelt trengte mer av. Gjennom den kritisk reflekterende loggen beskrev jeg ulike situasjoner som oppsto, og analyserte og tolket de ulike erfaringene jeg hadde i de situasjonene. Jeg hadde tre bøker som var delt inn i de tre forskjellige rollene jeg hadde: regissør, skuespiller og forsker. Her skrev jeg ned, bearbeidet og analyserte hendelsene underveis i prosessen ut fra tre ulike perspektiver, noe som var svært nyttig med hensyn til å kunne skille de ulike blickene på prosessen fra hverandre. Jeg ser denne metoden som en viktig del av mitt eget arbeid, spesielt med tanke på problemformuleringen som har som mål å skape bevissthet rundt dobbeltfunksjonen regissør-skuespiller. Nelsons modell har vært en viktig metode for meg også fordi jeg allerede besitter en del taus kunnskap, som ble tydelig for meg i prosessen. Modellen har vært til hjelp for å strukturere arbeidet og for å peke ut når det har skjedd en utvikling, i tillegg til når jeg har måttet tilegnet meg ny kunnskap for å få progresjon i arbeidet.

Know that (å vite at) går ut på at man tilegner seg teorier for å oppnå ny kunnskap om hvordan man skal gå frem i arbeidet og knytte teoriene opp mot praksis (Nelson, 2013, s. 45). Eksempler på teorier jeg har brukt er *Regi* (Vestin, 2000), *The Director as artist* (O'Neill & Boretz, 1987), *Stanislavski an introduction* (Benedetti, 2004), *Skuespillerens skabende proces* (Kemecci, 1999), *Vår Frues folk: Å skape autorativ, estetisk kommunikasjon om dokumentarteateret* (Aune, 2017), *Forestilling, framføring, forskning metodologi om anvendt teaterforskning* (Gjærum & Rasmussen, 2012), *Ethnotheatre: Research From Page to Stage* (Saldaña, 2011), *The Politics of Aesthetics* (Ranciére & Rockhill, 2013), og *Totale trekk ved fengsel* (Hjellnes,

2006). Disse teoriene har gitt meg ny kunnskap som har informert og endret min egen praksis underveis i prosessen, og de har hjulpet meg til å utvikle et faglig vokabular som er nødvendig i en analyse av arbeidet.

3.4 Egenskapt teaterprosess

Forsoning/forvaring (2020) tar utgangspunkt i produksjonsplattformen devised/egenskapt teater, der forestillingen blir skapt uten et ferdig manus. I stedet baseres forestillingen på menneskers levde erfaringer som utgangspunkt for den kreative prosessen. Formålet med dette prosjektet har vært å skape en forestilling basert på etnografisk materiale fra innsatte i fengsel og det var derfor mest hensiktsmessig å bruke egenskapt teater som produksjonsplattform.

Betegnelsen egenskapt teater viser til den engelske termen *devised theatre*, som er et begrep som dukket opp på den norske teaterarenaen tidlig på 2000-tallet. Internasjonalt ble begrepet tatt i bruk for å skille mellom manusbaserte teaterpraksiser, og teaterpraksiser som ikke startet produksjonsprosessen med et ferdig skrevet manus (Heddon & Milling, 2006). I norsk teatersammenheng finnes det ikke et godt norsk ord for *devised*, men Cecilie Haagensen (2014) introduserer i sin doktorgrad begrepet egenskapt teater. Egenskapt teater betyr at man ikke lager teater ut fra et ferdig manus, men heller baserer produksjonen på deltakernes ideer, interesser og livsverden. Det refereres ikke til noen enhetlig estetisk form eller sjanger, men man kan få en rekke ulike estetiske og dramaturgiske uttrykk (Haagensen, 2018). Egenskapt teater refererer ikke til en enkelt metode, men heller til ulike produksjonsmetoder eller produksjonsplattformer som skapes på nytt fra forestilling til forestilling. Det lages egenskapt teater innen en rekke praksisformer – som for eksempel barne- og ungdomsteater, amatørteater, politisk teater, frie grupper og innenfor performancekunsten. Egenskapt teater kan være ensemblearbeid, det kan være forankret i kollektive gruppeprosesser eller det kan, som i mitt og Johansens tilfelle, være en monologforestilling.

3.4.1 Faser og visnigsseminar som arbeidsprosess

I en egenskapt teaterprosess kan det være en fordel å dele opp prosessen i faser for å ha kontroll på utviklingen frem mot forestillingen. En kreativ prosess kan deles inn i ulike faser som har ulike kjennetegn. Det finnes mange måter å gjøre dette på, og det opereres med ulike terminologi og ulike inndelinger (Haagensen, 2018). Faseinndelingen vår tar utgangspunkt i Haagensens (2018, s.179-198) inndeling som vektlegger at den kreative dynamikken i en teaterproduksjon endrer karakter i løpet av produksjonsprosessen.

I vår produksjonsprosess jobbet vi med fire forskjellige faser for å tydeliggjøre hvor vi var i prosessen til enhver tid. Fasene ble et sentralt styringsredskap for meg som regissør-skuespiller for å holde oversikt over hvilke beslutninger som måtte tas og hvilken arbeidsmodus jeg befant meg i til enhver tid. Fase 1, som omhandlet *startpunkt og idéutvikling*, var for oss den perioden i prosessen vi brukte aller mest tid på. Vi hadde mange ideer, og vi ønsket å utforske materialet med utgangspunkt i de fire inngangene: tematikk, rom, tekst og den fysiske iscenesettelsen. For meg som regissør-skuespiller handlet fase 1 om å finne form og karakter til forestillingen. Det var viktig å holde den kreative prosessen i gang til enhver tid. I fase 2, som handlet om *materialutvikling*, ble ideene og materialet fra fase 1 forstørret eller forminsket og ble utviklet i en utprøvende fase. Vi fortsatte med andre ord arbeidet fra fase 1 og videreutviklet materialet. Fase 3, *utforming og strukturering*, var utslagsgivende for meg som regissør-skuespiller da denne delen av prosessen bar preg av komposisjon og sammenstilling av materialet. Her fikk vi bekreftelser i form av visningsseminar for det arbeidet vi gjorde, noe som gav en tydeligere retning i prosjektet. Bekreftelsene var utslagsgivende da de ga meg noe konkret å jobbe ut ifra, i tillegg til at de ga meg mulighet til å jobbe videre med de «gode» ideene og forkaste de «dårlige». Fase 4, som omhandlet *innøving, forestilling og refleksjon*, bar preg av at vi nå hadde kommet til en innøvingsperiode. Til tross for dette var nøkkelen i denne delen av prosessen at vi aldri stoppet å reflektere og utforske deler av forestillingen, selv om premieredatoen nærmet seg. Dette var noe som foregikk helt til siste forestilling.

I slutten av hver fase ble det gjennomført et visningsseminar med kritisk responsprosess. Kritisk respons er en systematisk responsmetodikk for å gi tilbakemelding og skape refleksjon rundt praktiskbasert arbeid (Lerman & Borstel, 2003). Visningsseminar med kritisk responsprosess møter de særegne behovene og utfordringene i en teaterproduksjon i kunstbaserte prosjekter, og de utfyller tradisjonelle former for veiledning (Aune, 2018). Dette er et verktøy for systematisk tilbakemelding der vi på bakgrunn av spørsmål og kommentarer fra et visningspublikum kan innta en kritisk og reflekterende tolkning av eget arbeid. Visningsseminarene for *Forsoning/Forvaring* (2020) ble en avgjørende faktor i arbeidet med å iscenesette det etnografiske materialet for å skape autentisitet og gjenkjennbarhet. Visningsseminarene fungerte som en overgang til en ny fase og la til rette for en spisset refleksjon over hvor vi var i prosessen, og det er der den kritiske responsprosessen kom til sin rett som status som milepæl for refleksjon og en ny begynnelse i prosessen.

3.5 Datainnsamling

I dette prosjektet har jeg benyttet meg av en rekke kilder for å samle inn ulike data; observasjon, intervju, egne refleksjonslogger, video av forestillingen og foto. Forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) hadde premiere 17. februar ved Rosendal Teater i Trondheim og det ble spilt to forestillinger. Produksjonsperioden foregikk over 12 uker høsten 2019. Underveis i prosessen har jeg samlet data og dokumentasjon på ulike måter gjennom praksisen, der alle metodene var viktige for å oppnå mest mulig innsikt i de innsattes liv, samt for å få svar på prosjektets problemformulering.

Et av prinsippene i etnoteateret er å opprettholde troskap til menneskers levde erfaringer (Creswell, 2007). Med dette som utgangspunkt ble det gjennomført intervjuer og observasjoner ved Trondheim Kretsfengsel. I prosessen har vi intervjuer tre mannlige innsatte, og det ble til sammen gjennomført fire intervjurunder inne i fengselet. Hvert intervju varte i ca. 45 minutter og intervjuene ble transkribert i etterkant av hver runde. Observasjonene mine av livet bak murene ble gjort fortløpende, men den tiden der jeg foretok observasjoner som var mest nyttig, var tiden jeg hadde med TBM (Se del 1.2.1). Jeg skrev 3 ulike refleksjonslogger fortløpende i prosessen ut fra de ulike hovedfunksjonene jeg hadde i prosessen; regissør, skuespiller og forsker. I tillegg tok jeg bilder av arbeidet, både av prosess og produkt. Som reflekterende praktiker har jeg underveis prøvd å være aktivt til stede gjennom hele prosessen og få med meg alt av betydning for forskingen, samt samle inn og dokumentere datamaterialet. Dette har blant annet bidratt til at jeg har kunnet gå tilbake og se over min egen refleksjonslogg i etterarbeidet, og gjennom dette ha fått et grundig bilde av ulike situasjoner som har vært gjenstand for analysen.

3.5.1 Intervju og dokumentasjon

Som nevnt, benyttet vi oss av intervju for å samle inn en stor del av det empiriske materialet som vårt prosjekt baserte seg på. Intervju er en sentral framgangsmåte for innsamling av data innen kvalitative forskningsstudier. Innenfor den kvalitative forskningen finnes det flere måter å tilnærme seg en slik intervjuprosess, og vi valgte å gå for en etnografisk studie. Som en prosess involverer en etnografisk studie forskjellige former for observasjon, der den mest vanlige er deltagende observasjon med intervju for å forstå gruppen man forsker på. Intervjuene var et viktig redskap i denne prosessen, både med tanke på forestillingens utforming og utvikling og for den skriftlige analysen i etterkant. En vesentlig del for dette prosjektet var å skape en

intervjustrategi med spørsmål som kunne belyses og innlemmes i forestillingen vi ønsket å utvikle.

Kvale (1996) legger i boken *Interviews: an introduction to qualitative reasearch interviewing* opp til føringer for hvordan ulike kvaliteter for intervjuene kan fremheves i en forskningsprosess. I boken viser han også hvordan vi som forskere må reflektere og analysere forholdet mellom oss som intervjuer og informanter (Kvale, 1996). Intervju er råmaterialet til det som senere skal gi en analytisk mening. Hvis intervjuene i utgangspunktet ikke er gode, vil ikke forskeren ha de beste forutsetningene eller redskapene for å gjøre den analysen og de refleksjonene som behøves i forskningen (Kvale, 1996).

Både Johansen og jeg hadde lite erfaring med intervju før dette prosjektet, så for å sikre oss god kvalitet på intervjuene vi skulle gjennomføre for å få best mulig utgangspunkt for den senere analysen, lot vi oss inspirere og brukte Kvales (1996) kriterier for hvordan en forsker kan sikre seg god kvalitet på intervjuene. For det første var det viktig at Johansen og jeg benyttet oss av en fenomenologisk inngang der vi så på informantene som eksperter på sitt felt, som her var deres liv. Intervjuguidens utgangspunkt krevde da at vi formulerte spørsmålene våre for å få en forståelse fra informantenes blick på verden. Vi ønsket å få innsikt i hvordan informanten fikk den kunnskapen han besitter, i tillegg til å forstå meningen som sto bak informantens erfaringer. På bakgrunn av våre spørsmål skulle vi få erfaring og kunnskap til å kunne gå i de innsattes sko, føle hva de følte, forklare og redegjøre slik de redegjorde. I artikkelen *Conducting an intervju* presenterer Kvale (2011) et viktig aspekt hvor han fremmer hvordan informantene er våre lærere. Informantene er ekspertene og vi som forskere og intervjuere er elevene.

På grunn av at vi skulle intervju innsatte i et fengsel, betydde det at fengslets regler la rammene for intervjuene. Vi kunne ikke ta bilder eller video i fengslet, heller ikke ta med båndopptaker. Hvis vi skulle ha med en datamaskin krevdes en signert avtale på forhånd som var relativ vanskelig å få. Som følge av dette endte vi opp med en to-delt ansvarsfordeling under intervjuene, hvor jeg var den som stilte spørsmålene og Johansen skrev ned og transkriberte det vi sa på papir. Dette skapte en god flyt, da Johansen fikk mulighet til å notere ned det viktigste av informasjon som informantene ga oss slik at vi fikk et utfyllende materiale som kunne bearbeides og implementeres i forestillingen.

For å konstruere en god intervjuguide valgte vi å forholde oss til Kvaales (1996) teorier om hva som gjør et godt intervju. Han har skrevet ti punkter som kan tas i bruk for å vurdere kvaliteten til den som intervjuer. Jeg vil i det påfølgende trekke frem noen av punktene for å vise hvordan vi arbeidet med intervjuene.

Punkt en handler om at den som intervjuer skal tilegne seg kunnskap om emnet slik at han kan holde en informert samtale med informanten. Ved å ha kunnskap 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 (Kvale, 1996). Samtidig trekker Kvale frem at man ikke skal skryte eller prøve og vise informanten hvor mye kunnskap man besitter om emnet. Min kunnskap om dette emnet stammer i hovedsak fra min deltakelse i Teater Bak Murene sammen med Marianne Nødtvedt Knudsen. Gjennom prosjektet var jeg med på å lage en forestilling med de innsatte i Trondheim Kretsfengsel, hvor vi også spilte forestillingen inne i fengslet sammen med de innsatte. Dette var et prosjekt som var i samarbeid med en dansefestival *Dansitfestival* (2019).

Punkt to går ut på at intervjuet skal ha en mening og en struktur for fremgangen, i tillegg til en avrunding som f.eks. tar opp hva man har lært av samtalen (Kvale, 1996). For vår del lagde vi en struktur for hver intervjurunde vi hadde inne i fengselet. Når vi skulle avslutte intervjuet stilte vi spørsmål om hvordan informanten synes intervjuet hadde gått. Underveis i denne prosessen var vi interessert i å høre de innsattes perspektiv på vårt arbeid slik at vi hadde mulighet til å forbedre neste intervjurunde. Vi la også opp strukturen slik at vi underveis kunne utvide og stille spørsmål der vi følte det var nødvendig. Dette faller inn under Kvaales (1996) punkt 6, 7 og 9, som handler om at man skal være åpne og lytte til det som blir sagt for å finne ut hva man ønsker å høre mer om slik at man kan styre samtalen i den retningen man finner interessant. Ved å huske tidligere påstander og utsagn kan man komme tilbake til det som er relevant eller ikke tilstrekkelige utdypet (Kvale, 1996).

Et aspekt jeg vil trekke frem ved vår intervjustrategi er Kvaales punkt nr. 10 som handler om tolkning. Det handler om at den som intervjuer aktivt skal prøve å tolke det som blir sagt av informanten samtidig som man stiller oppfølgingsspørsmål for å bekrefte eller avkrefte egen tolkning av hva som kommer fra informanten (Kvale, 1996). I Johansens og mitt tilfelle varierte det hvor aktivt dette punktet ble brukt underveis i intervjuene. Oppfølgingsspørsmålene kom som følge av at jeg aktivt tolket det som ble sagt underveis slik at oppfølgingsspørsmålene kom som resultat av min tolkning. For eksempel kunne informanten begynne å snakke om sitt syn

på yngre innsatte og hvordan informanten ønsket at de hadde hørt mer på han. Som følge av dette stilte jeg oppfølgingsspørsmål rundt hans syn på seg selv som rollemodell for de yngre innsatte, og hvilke følelser det kunne gi han, som mestring, stolthet osv.

3.6 Forskningsetikk

For å sikre personvern innhentet ikke Johansen og jeg noen form for personopplysninger, og vi forsikret oss om at ingen av informantene kunne være direkte eller indirekte identifiserbare i vårt materiale. Vi tok heller ikke bilder eller video som kunne identifisere personene. Alle notatene fra intervjuene anonymiserte vi med en gang. Alle informantene våre var over 15 år og tilregnelige, og vi hadde med et samtykkeskjema som vi la frem for alle involverte (se vedlegg). For å bevare anonymitet skrev ikke informantene under på samtykkeskjemaet, men ga oss i stedet muntlig samtykke. På denne måten unngikk vi at informantenes navn sto på dokumenter vi hadde tilgjengelig. Siden vi arbeidet med en sårbar gruppe, var vi lenge i tvil om hvordan vi skulle gå fram. Johansen tok tidlig i prosessen kontakt med Norsk Samfunnsvitenskapelige Datatjeneste (NSD) og forklarte vår situasjon. På bakgrunn av samtalene med NSD kom vi fram til at prosjektet ikke var meldepliktig til NSD så lenge vi tok alle forhåndsregler for å anonymisere og sikre personvernet for informantene våre. De som ble intervjuet var orientert om formål og bruk av materialet både skriftlig og muntlig, for å sikre at de var trygge på hva de var med på.

3.7. Oppsummering

I dette kapitlet har jeg redegjort for den metodiske tilnærmingen som jeg har benyttet i denne oppgaven, og forsøkt å gi innblikk i forskningspraksisen som forsker på kunsten. Jeg har vist hvordan min forskningsprosess har utviklet seg gjennom fire ulike faser, i tillegg til å ha presentert prosessen med innsamling av data, samt tatt stilling til etiske overveielser i en slik prosess. I neste kapittel skal jeg redegjøre for og analysere forskningsprosessen sett i lys av de fire inngangene presentert innledningsvis. Kapitlet vil gi en forståelse av hva slags elementer som har vært viktig i utviklingen av metoden som er benyttet av meg som regissør-skuespiller i iscenesettelsen av det etnografiske materialet fra innsatte ved Trondheim Kretsfengsel.

4.0 Analyse

I dette prosjektet har jeg ønsket å undersøke om det er mulig å utvikle en metodikk som kan hjelpe regissør-skuespilleren i sitt arbeid, ved å inkludere bevisst og systematisk refleksjon som et sentralt element i teaterprosessen. Med dette som bakteppe vil jeg i dette kapittelet gjøre en analyse av fire innganger jeg har benyttet meg av som metode for mitt arbeid som regissør-skuespiller i forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020). De fire inngangene er 1) utvikling av tema basert på etnografisk materiale, 2) utvikling av rom inspirert av fengsel som etnografisk felt, 3) utvikling av tekst basert på et etnografisk materiale og 4) den fysiske iscenesettelsen med utgangspunkt i det etnografiske materialet. I tillegg vil jeg avslutningsvis drøfte de etiske utfordringene jeg har møtt på som regissør-skuespiller i bruken av etnografisk materiale.

4.1 Utvikling av tema basert på et etnografisk materiale

I prosjektet *Forsoning/Forvaring* (2020) har arbeid med tematikk vært sentralt. Allerede i forkant av forestillingen hadde vi en viss formening om at den skulle handle om mennesker som sitter inne i et fengsel, der vi ønsket å løfte frem de særegne erfaringene av å være innsatt i et norsk fengsel. I arbeidet med det etnografiske materialet innhentet gjennom intervju og observasjon av en sårbar målgruppe, slik som i denne prosessen, er det viktig å arbeide grundig med tematikk og materiale. Å arbeide med tematikk har vært en fremtredende del i fase 1 og 2 i prosjektet. Fase 1 omhandlet, som nevnt innledningsvis, startpunkt og idéutvikling og fase 2 omhandlet materialutvikling. Tematikken til forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) er hentet fra intervjuene av de innsatte i Trondheim Kretsfengsel og inspirert av min tid med Teater Bak Murene. I denne delen av analysen vil jeg derfor legge frem hvordan jeg som regissør-skuespiller utviklet forskjellige temaer som endte opp med å være bærende elementer i mitt arbeid med forestillingen.

Den Innsatte

Rutiner er ganske viktig! Kvart over sju kommer de og vekker meg, men de kommer ikke for å vekke deg for å være hyggelige, de kommer for å se om du lever. 08.00 ringer min egen vekkerklokke fordi jeg liker selv å bestemme når jeg skal stå opp.

I innledende fase bestemte vi oss for å bruke etnodrama eller etnoteater som arbeidsform. Denne arbeidsformen ble valgt fordi det kan argumenteres for at etnografisk dramatikk og etnografiske

produksjoner er illustrerende og presentable metoder for å formidle og visualisere etnografisk materiale. Saldaña (2011) begrunner en slik type arbeidsform med at man som forsker og kunstner finner ut av hvilke kunstformer som er den mest passende og effektive modaliteten for å kommunisere observasjonene av kulturelle, sosiale og personlige forhold som han eller hun har gjort seg.

I dette prosjektet har observasjon av innsatte vært en sentral inngang for å skape forståelse for fengselskulturen og de sosiale forholdene knyttet til det å være innsatt. Innledningsvis presenterte jeg mitt opphold med Teater Bak Murene i Trondheim Kretsfengsel som et viktig premiss. Deltagelsen i prosjektet ga oss muligheten til å dra på orientering og befarung hvor vi kunne undersøke den faktiske kontekstens verdier, handlinger, utfordringer og muligheter. I forlengelse av dette ble møtet med Trondheim Kretsfengsel spesielt betydningsfullt for etableringen av en performance-sensitiv holdning. Jeg som regissør-skuespiller fikk erfart hvordan livet var på innsiden av fengselsmurene, noe som førte til at jeg fikk et nytt blikk på en slik lukket institusjon. I tillegg fikk jeg også øvelse i å reflektere over følelsen av nysgjerrighet kombinert med ubehag og usikkerhet, som også bestod av følelsen av å være fremmed i en annen persons hjem eller territorium.

4.1.1 Utvikling av tema basert på observasjon

I samarbeid med Trondheim Kretsfengsel utarbeidet vi en avtale hvor Johansen og jeg skulle gjennomføre en-til-en intervjuer, men uten mulighet til å bruke båndopptaker under intervjuene. Før vi dro inn i fengslet for å snakke med informantene, bestemte vi oss for å utarbeide en intervjustrategi der vi formulerte tre temaer som skulle fungere som rammer for forestillingen. Vi utarbeidet dermed en intervjuguide med få og åpne spørsmål, og baserte spørsmålene på allerede valgte tematikker på bakgrunn av de kunstneriske mulighetene vi mente svarene kunne gi. Et mål med intervjuene var å få innsikt i hvordan livet til de innsatte var, men vi ønsket også å se det i et større perspektiv. Johansen og jeg ønsket ikke å kun vise hvordan det er å være en kriminell i et fengsel, men vi ønsket også å gå dypere inn på hva slags menneske som fantes bak den enkelte innsatte. Vi hadde en hypotese om at mennesker som kommer utenfra og ser på fengselssystemet, og de som sitter inne, på mange måter glemmer den menneskelige siden til en person som har begått en kriminell handling. Med dette som bakteppe besluttet vi at temaene som intervjuene skulle baseres på var *fortid*, *fremtid* og *nåtid* (se vedlegg). Spørsmålene vi utarbeidet på bakgrunn av disse temaene skapte, både hos meg som intervjuer og hos intervjuobjektene, emosjonelt engasjement, undring, irritasjon og munterhet.

Første intervjurunde i fengselet handlet i stor grad om å bli kjent med hverandre og få innsikt i hvordan det var å sitte i fengsel¹. Vi brukte de første 15 minuttene på å bli kjent med hverandre, noe som var en grunnleggende forutsetning for intervjuets atmosfære. Johansen og jeg ønsket å skape et rom der informanten kunne føle at vi hadde en samtale og ikke et forhør, i tillegg til at informanten skulle være trygg på at han kunne snakke fritt. Det var også spesielt viktig for meg som stilte intervju spørsmålene at jeg ikke ga inntrykk av at jeg var en person som visste alt på forhånd, men heller at jeg var faktisk interessert i historiene informanten fortalte.

I utarbeidelsen av intervjuguiden og intervju spørsmålene var det nyttig for oss å følge en struktur eller en mal som fungerte som en veileder for intervjuets forløp. For meg som fersk intervjuer var det også svært viktig å ha noen føringer å forholde meg til. Steinar Kvale (1996) kommer i artikkelen *Interviews: An Introduction to Qualitative, Research Interviewing* med ti strategier en kan følge for å best mulig gjennomføre et intervju. Jeg tok ikke i bruk alle strategiene, men valgte ut de som jeg anså som mest relevant for meg og den intervjusituasjonen jeg ville befinne meg i. Av strategiene Kvale la fram i artikkelen, var punkt 3, *clear*, spesielt viktig for meg og min intervju prosess. Punktet handler om hvordan intervjuer skal stille intervju spørsmålene til informanten. Ifølge Kvale bør spørsmålene være klare, konsise og enkle, i tillegg til at intervjuer bør snakke normalt og ikke bruke et avansert akademisk språk som har en profesjonell karakter. Unntaket kan være hvis det skal være et intervju der målet er å stresse informanten. Da kan spørsmålene være komplekse og avanserte (Kvale, 1996 s. 148).

Dette punktet ble nyttig for meg da det førte til at det ble en rolig og avslappet atmosfære mellom meg og informanten jeg intervjuet. Dette var også noe både Johansen og jeg følte på, og i etterkant av intervjuene snakket vi om hvordan intervjuene ikke bar preg av å være formelle, men heller var en samtale mellom meg og informanten. Dette ga meg også muligheten til å fange opp hvordan informanten snakket, hvilke gester han hadde og hvordan han svarte på spørsmål. Her var jeg spesielt oppmerksom på om informanten svarte raskt eller om han tenkte seg om, samt hva slags spørsmål han ville snakke mer om.

For å finne tema og materiale som jeg som regissør-skuespiller kunne bygge videre på i forestillingen, var også Kvales punkt 5, *steering*, relevant. Dette handler om hvordan intervjuer skal manøvrere intervjuet for å finne ut hva som er relevant, samt sikte intervjuet mot det

¹ Se Intervjuguide (Nåtid)

endelige formålet (Kvale, 1996). Dette innebærer at intervjuer ikke skal være redd for å avbryte informanten hvis han eller hun begynner å gå inn i store digresjoner som går utenom det som er av interesse å få svar på. I de første intervjuene ønsket jeg å undersøke informantenes hverdag og derigjennom deres opplevelse av å sitte i fengsel.

Per

Første du gjør hver dag?

Informant

Pusser tenner, eller jeg tar på tøy

Per

Nevn tre faste rutiner du har?

Informant

Spise mat, kortspilling

Per

Skole?

Informant

Nei det er ikke skole i helgene så det er ikke en rutine hver dag.

Tematikken *nåtid* var noe som refererte til de innsattes hverdag og vi valgte derfor at dette skulle være tematikken for intervjuet for hver ny informant vi møtte. Noe som tidlig skilte seg ut som materiale i de innledende rundene var begrepet og forståelsen av *rutine* i de innsattes hverdag. En av grunnene til at rutine ble et viktig aspekt, var vårt primære fokus på sammenhengen mellom det vi hadde lest og hørt om hvor firkantete rutinene inne i et fengsel er. Når vi gjennom intervjuene fikk innsikt i hva de innsatte la i dette begrepet, bet vi oss merke i at rutiner betydde mye mer og var mye viktigere i et fengsel enn de var utenfor fengselet. Det var rutinene som holdt de innsatte gående hver uke og hver måned. Dette fortalte oss at rutiner var en trygghet. Det var noe som kunne relateres til livet på utsiden, slik at de innsatte kunne få motivasjon til å se bort fra den ensformige situasjonen de faktisk befant seg i innenfor fengslets regime, og at de heller kunne fokusere på fremtiden. Et aspekt ved *nåtid* som skapte et

emosjonelt engasjement for meg som regissør-skuespiller, var når jeg spurte en informant om hvordan det var å komme i fengsel for første gang.

Per

Hva følte du første gang du havnet i fengsel?

Innsatt

Man får sjokk selv om man egentlig er forberedt på hva som skal skje. Mange blir deprimert av å bli låst inne. Tankene kommer, man bekymrer seg for fremtiden og livet. Fremtiden blir mørklagt ... Folk havner i kjelleren og trenger ekstra hjelp. Det tok meg 7 måneder å komme meg på beina. Måtte til psykolog for å komme inn i det. Det har skjedd at noen tar livet av seg. Noen blir flyttet til Østmarka. Jeg ble deprimert og likegyldig. Angst for nye folk, redd for nye folk, redd for at folk skal vite hva du har gjort. Redd for hvordan media viser det. Man får bank her, man blir ikke pult i ræva. Mange føler de må være tøffe og har en fasade. Når man snakker med dem og blir kjent så ser man at de er vanlige myke folk. Det er trygt her. Men det avhenger av ens egen evne til å tilpasse seg.

Denne samtalen gjorde noe med meg. Fra mitt perspektiv virket det som om informanten begynte å reflektere over sin tilværelse ved at han gikk fra å være en innsatt som fortalte meg noe om hvordan livet var i fengslet, til at vi ble to mennesker som hadde en likestilt samtale. En annen årsak til at jeg ble emosjonelt engasjert under denne samtalen var at jeg begynte å reflektere rundt hvordan jeg hadde reagert hvis jeg hadde havnet i et fengsel. Det var nettopp slike hendelser som informanten beskrev jeg hadde sett for meg hvis jeg hadde havnet i en slik situasjon. På bakgrunn av samtalen bestemte jeg meg for å inkludere denne type tematikk i den kunstneriske prosessen. For meg som regissør-skuespiller ble det tydelig at jeg i etterkant av denne innledende fasen gikk gjennom en abduksjonsprosess som var inspirert av blant annet *grounded theory* (Bryant & Charmaz, 2007). Grounded theory handler om at forskeren, med utgangspunkt i datamaterialet, gjennomgår en kodingsprosess og skaper kategorier, egenskaper og begreper. Begrepene jeg formulerte ble til scener i den kunstneriske prosessen, og på denne måten kunne jeg sikre meg at etnodramaet faktisk handlet om det informanten snakket om.

Tematikken rundt *fortid* og *fremtid* var for oss spennende, spesielt med tanke på at vi var usikre på hva slags refleksjoner vi ville få fra de innsatte rundt disse temaene. Grunnen til at fortid og

fremtid ble trukket fram samtidig, var at jeg gjennom intervjuprosessen fikk inntrykk av de utfylte hverandre. Ved å spørre en innsatt om hans tanker for fremtiden antok vi at vi ville få det enkle svaret om at han ikke skulle tilbake til fengslet. Dette var en retning Johansen og jeg helst ville unngå. Vi ønsket å få innsikt i hvordan informantene så for seg sin fremtid ved å benytte en mer reflektert inngang. Som et resultat av dette valgte vi å trekke fortid inn i fremtid i samtalene vi hadde med informantene. Underveis i en samtale med en innsatt kom det fram at han følte skyld overfor ikke bare familien, men også til selve stedet han kom fra. På mange måter ga han uttrykk for at fortiden innhentet han når han kom hjem og skulle skape en ny fremtid for seg selv. Slik ville dermed det som skjedde i fortiden ha konsekvenser for det som kunne skje i fremtiden.

Som regissør-skuespiller lette jeg etter aspekter som jeg kunne tolke og bygge videre på som følge av det som ble fortalt underveis i intervjuene. Noe jeg satt igjen med, og som kom frem etter en samtale med Johansen, var at begreper som skam og skyldfølelse var fremtredende. Dette var spesielt knyttet til de informantene mente de hadde såret noen i fortiden. Det eksisterte en lengsel mot å gjøre det godt igjen og om å starte på nytt. Informantene hadde en motivasjon om å forsøke å gjøre det bedre etter endt soning for ikke å komme inn på det samme negative sporet. Det var derimot ingen selvfølge at det ville gå bra. Etter hver intervjurunde hadde Johansen og jeg en gjennomgang hvor vi reflekterte over og analyserte det vi hadde erfart og lært gjennom samtalene (jfr. Nelson, 2013). I tillegg understrekte vi de fremtredende temaene som ble tatt opp av informantene. Resultatet av dette arbeidet gjorde at vi kom fram til de temattikkene vi ønsket å ta med oss videre inn i det kunstneriske arbeidet. Skam og skyldfølelse ble et tema som jeg hentet fra den spesifikke sosiokulturelle konteksten (Goffman, 2011) og dette tok jeg med videre som materiale i forestillingsprosessen. I tillegg dukket temaet rus opp som et sentralt tema i vår etnografiske kontekst.

Innsatt

Vi var fulle av piller og rus. Alt handlet om kontakter og piller. Nå tenker jeg på fremtiden. Det er nesten to forskjellige planeter. Jeg kjenner ikke meg selv igjen. Det er rart. Jeg har vært lenge uten rus nå.

Statistisk sentralbyrå (SSB) oppgir at flertallet av innsatte i norske fengsler har opplevd vold, rus og fattigdom (Revolv, 2015). Som voksne oppleves det også at de har dårligere helse, det er rus-problematikk og de har dårlig økonomi. I tillegg er utdanningsnivået og yrkesaktiviteten

klart lavere, og 66 prosent av de innsatte har ungsomskole eller lavere som høyeste fullførte utdanning (Revold, 2015). I intervjuene om informantenes fortid så vi at de fleste hadde et godt forhold til familie og nære relasjoner, men at de ofte hadde et problematisk forhold til rus og alkohol. De innsatte så på seg selv og sine valg som kjernen til denne problematikken, og ikke menneskene rundt. Hos meg skapte dette en gjenkjennelse fra mitt eget liv. Selve ideen bak dette prosjektet stammer fra en undring om at jeg, med min bakgrunn, kunne hatt anlegg for å bli kriminell, spesielt knyttet til hvilke valg jeg har tatt i fortiden. Forholdet til familie og egne valg var et tema som vokste frem som sentralt i prosjektet.

Innsatt

Vi er ikke en klissete familie, men vi mener at vi er en god familie. Vi føler vi har det bra som familie.

Videre oppgir SSB at det store flertallet av dem som var innsatte i norske fengsler vokste opp med en eller begge foreldre (Revold, 2015). 36 prosent bodde sammen med en av foreldrene og 9 prosent hadde en mindre stabil bosituasjon i oppveksten, der 3 prosent bodde i fosterhjem og 38 prosent hadde en eller annen kontakt med barnevernet (Revold, 2015). Kontakt med barnevernet er som oftest en indikator på at det har eksistert problematiske forhold under oppveksten som har ført til at foreldre ikke har kunnet ta vare på sine barn. Det kom ikke tydelig fram gjennom intervjuene om dette gjaldt for våre informanter, men hvis jeg trekker frem spørsmålet om mitt eget anlegg for å bli kriminell, så har jeg selv vært utsatt for omsorgssvikt som førte til at jeg ble plassert i fosterhjem i ung alder. Dette kan bidra til å underbygge påstanden om at jeg, med min bakgrunn, under gale omstendigheter og ukloke valg, også kunne blitt kriminell.

Når man arbeider med etnografisk materiale og gjør etnografiske undersøkelser, arbeider man i en reflekterende form og er i en skapende prosess, der også egen biografi blir satt i spill (Saldaña, 2011). For meg som regissør-skuespiller ble transkripsjonen fra intervjuene viktig, da det ga meg mulighet til å fordype meg i arbeidet med utviklingen av tema, i tillegg til at jeg fant mitt personlige brennpunkt. På bakgrunn av intervjuene og samtalene jeg hadde med de innsatte, ble det viktig for meg å fremheve flere sider av det å være en person som er kriminell. En kriminell kan være ganske hard og tøff, men ut fra intervjuene kom det også fram at kriminelle kan ha lyse og myke sider ved seg selv. Dette var noe jeg ønsket å vise i forestillingen.

I denne delen har jeg analysert hvordan observasjon og intervju som materiale i den tidlige fasen transformerte seg til ulike temaer som vi tok med inn i det kunstneriske arbeidet. På bakgrunn av intervjuene med de innsatte i Trondheim Kretsfengsel, formulerte vi temaer som savn, håp, rutiner, skam og arbeid. I tillegg var også fortid, framtid og nåtid viktige temaer som vi ønsket å jobbe videre med. Teamet rusproblematikk ble ikke fremhevet noe særlig i intervjuene med de innsatte, men på bakgrunn av statistikken fra SSB, samt hvordan jeg analyserte og reflekterte underveis i prosessen, konkluderte jeg med at dette var et viktig aspekt som måtte bli med videre i den kunstneriske prosessen. Spørsmålet om jeg kunne ha havnet i fengsel om jeg hadde tatt andre valg i min fortid, ble også et viktig aspekt å ta med videre. Materiale fra SSB viste at enkelte elementer fra min fortid sammenfalt med elementer i fortiden til mennesker som senere i livet ble kriminelle.

For å oppsummere er det flere aspekter ved utviklingen og analysen av tematikk som både har vært en utfordring og en styrke i mitt arbeid som regissør-skuespiller i forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020). En styrke har vært å kunne bruke flere kilder for å utvikle en etnografisk forestilling basert på tema. Jeg har gjort førstehånds*observasjon* inne i fengslet, noe som fungerte som en igangsetter av ulike emosjoner i meg selv. Gjennomføringen av semi-strukturerte *intervjuer* ble viktig for utformingen av tema. Intervjuene bar preg av å være likestilte samtaler, og transkripsjonen av disse, i tillegg til refleksjonene i etterkant av hver intervjurunde, var avgjørende for utkrystalliseringen av tema. Videre var bevisstheten og forankringen i *egen biografi* et sentralt element. *Litteratur* i form av statistikk og fagteori (Saldaña, 2011; Aune, 2017; Goffman, 2017; Nelson, 2013) hjalp meg å sette erfaringene inn i en kontekst og ga både større perspektiv og et fagspråk. Utfordringene i arbeidet lå i forholdet mellom nærhet og distansering av tematikken. Dette var særlig relevant i skillet mellom de innsattes historier og min egen biografi. Skillet mellom opplevelsen fra et perspektiv innenfra og det analytiske har vært noe jeg som regissør-skuespiller har vært nødt til å arbeide kontinuerlig med, spesielt knyttet til spørsmålet om hva vi kan bruke kunstnerisk sett med et perspektiv utenfra.

4.2 Utvikling av rom inspirert av fengsel som etnografisk felt

I denne delen vil jeg analysere arbeidet med det autentiske og det gjenkjennbare med utgangspunkt i rom og scenografi, samtidig som jeg som regissør-skuespiller har et ønske om å ta vare på teaterets visjonære autonomi. Teateret har et visuelt og auditiv potensiale til estetisk

kommunikasjon i møte med publikum, og har ikke de begrensninger som enkelte andre medier har (Saldaña, 2005). Rommet er noe som er materielt og noe som umiddelbart oppfattes gjennom våre sanser. Det er rommet som danner den fysiske rammen rundt teaterhandlingen, og rommet blir dermed en forutsetning for teateret og det materialet som inngår i det dramaturgiske arbeidet (Gladsø, 2015). I denne delen vil jeg legge frem eksempler på hvordan ulike temaer fra vårt materiale ble gjenspeilet og implementert i scenografien og scenerommet.

For å kunne bygge bro mellom den umiddelbare sanselige erfaringen og den begrepsmessige og analytiske tilnærmingen til rommet, benyttet jeg som regissør-skuespiller scenografilaboratorium som arbeidsform. Ideen er hentet fra scenograf Gunnar Fretheim som anvender scenografilaboratoriet som en deskriptiv metode i analysen av praksis (Fretheim, 2018). Han fremholder at et bilde kan betraktes på ulike måter, ved at vi enten kan fortolke eller beskrive. Fortolkningen er ofte svært subjektiv og normativ, og sier noe om kvalitet og verdi i tillegg til å være farget av ståsted og smak hos dem som betrakter. I en deskriptiv analyse vil man i sterkere grad forholde seg kun til det man ser. Analysen vil være mer objektiv og det er et mål at alle skal kunne være enige om hva som er de dominerende trekkene ved et bilde (Fretheim, 2018). Som regissør-skuespiller har jeg hatt stor nytte av å skille mellom en deskriptiv og fortolkende tilnærming til utviklingen av det sceniske rommet.

Forestillingen *Forsoning/Forvaring* knyttes til det anvendte teaterfeltet der forestillingene ofte spilles på steder som ofte ikke forbindes med teater, men på plasser som knyttes til den sosiale konteksten man arbeider med (Pederast & Sexton, 2009). I vårt tilfelle ble forestillingen imidlertid spilt i en blackbox på Rosendal Teater. Dette er ikke en plass som har en direkte forbindelse med Trondheim Kretsfengsel og kan på denne måten sies å bryte med spillrommet i det anvendte teaterfeltet. For å se vårt rom i det anvendte feltet må man se på intensjonen bak forestillingen. Vi hadde et ønske om å vise fram livet til en marginalisert og lukket gruppe i samfunnet, til mennesker på utsiden av fengslet. Fengselet er en lukket anstalt, og Rosendal Teater representerer det åpne samfunnet. Rosendal Teater er også et etablert teater og en institusjon som er kjent for en bredde av samfunnsgrupper, og teateret kunne derfor fungere som en arena for å få nå ut til flere mennesker og samfunnsgrupper.

Ettersom vi skulle spille i en blackbox på Rosendal Teater, ønsket vi å skape et autentisk og gjenkjennbart rom som våre informanter kunne identifisere seg med, samtidig som vi ivaretok teaterets visjonære autonomi og transformasjon av stedet. Å arbeide i det nøytrale rommet, slik

som i en blackbox, har blitt en av de vanligste teaterrommene for mindre teaterproduksjoner. Den modernistiske ideen om det svarte og nøytrale rommet, forsøkte å eliminere den fysiske og kulturelle betydningen et rom er i besittelse av (Gladsø, 2015). Modernistene var spesielt opptatt av å skape et rom uten det borgerlige titteskapsteaterets føringer. Dette førte til at teatermodernistene utviklet ideen om et teaterlaboratorium der man har full kontroll over virkemidlene og har et fritt spillerom (Gladsø, 2015).

For meg som regissør-skuespiller var det å bruke en blackbox som utgangspunkt, todelt. Vi arbeidet kontinuerlig med å utvikle og transformere det sceniske materiale, og virkemidlene våre som lys, lyd og scenografi, transformerte seg også kontinuerlig i prosessen. Når jeg som regissør-skuespiller ønsket å forandre eller legge til et nytt aspekt i rommet, var dette lett tilgjengelig i en blackbox. Tematikken for utviklingen av rommet var fengsel, og et viktig premiss var at rommet skulle være transformativt. I innledende faser utforsket vi derfor flere ideer knyttet til å lage fire vegger som ga assosiasjon til fengslets murer, samtidig som vi forsøkte å lage en transformativ celle som skulle gi assosiasjoner til livet både på innsiden og utsiden av et fengsel. På et tidlig stadium undersøkte vi mulighetene vi hadde i tilgjengelige materialer, som besto av treverk og stoff, til å produsere fire vegger, et vindu og en benk. Tanken bak dette var å teste ut hvilket potensiale de forskjellige sceniske elementene hadde, og hvordan vi kunne bruke disse elementene til å transformere rommet. Utgangspunktet for det transformative var noen av temaene vi hadde utarbeidet i etterkant av intervjuene med de innsatte: *Rutine og arbeid, rusproblematikk, familie og fortid, nåtid og fremtid.*

Den første versjonen av rommet vi arbeidet i var utfordrende, men ikke i den forstand at vi ikke fikk brukt alle elementene og virkemidlene. Vi brukte treverk til å lage rammer og brukte stoff til å dekke rammene slik at de ble vegger. På et lager fant vi et gammelt vindu og en benk som vi også brukte i scenografien. I arbeidet med scenografilaboratoriet (jfr. Fretheim, 2018) fant vi gjennom den deskriptive analysen at det var noe uforløst med rommet vi hadde skapt. Vi hadde en opplevelse av at det visuelle ble for konkret, i tillegg til at elementene ikke passet med den tematikken vi hadde valgt. Johansen og jeg måtte dermed formulere hva slags forventninger vi hadde til hvordan rommet skulle brukes og hvilke forventninger vi ønsket at publikum skulle ha. Forholdet mellom det etnografiske materialet (fengselscellen) og den kunstneriske visjonen ble utfordret. Hva slags signaler ville vi gi? Jeg som regissør-skuespiller ønsket å skape en god balanse mellom informantens eierskap, i tillegg til en autentisk gjenkjennelse, samtidig som jeg utforsket innenfor teaterets visjonære autonomi. I følge Saldaña (2011) blir monteringer på

scenen mest effektiv når den estetiske rammen har en ikke realistisk, teatralisk stil. Dette krevde at de sceniske elementene i rommet måtte ha et transformativt uttrykk som kunne brukes og tolkes på ulike måter. På et visningsseminar fikk vi tilbakemelding om at de sceniske virkemidlene i den første versjonen av rommet var noe Johansen og jeg kunne beholde. Vi måtte derimot tenke nytt når det kom til hvilket fysisk materiale vi ville bruke for å skape det transformative uttrykket vi ønsket å vise.

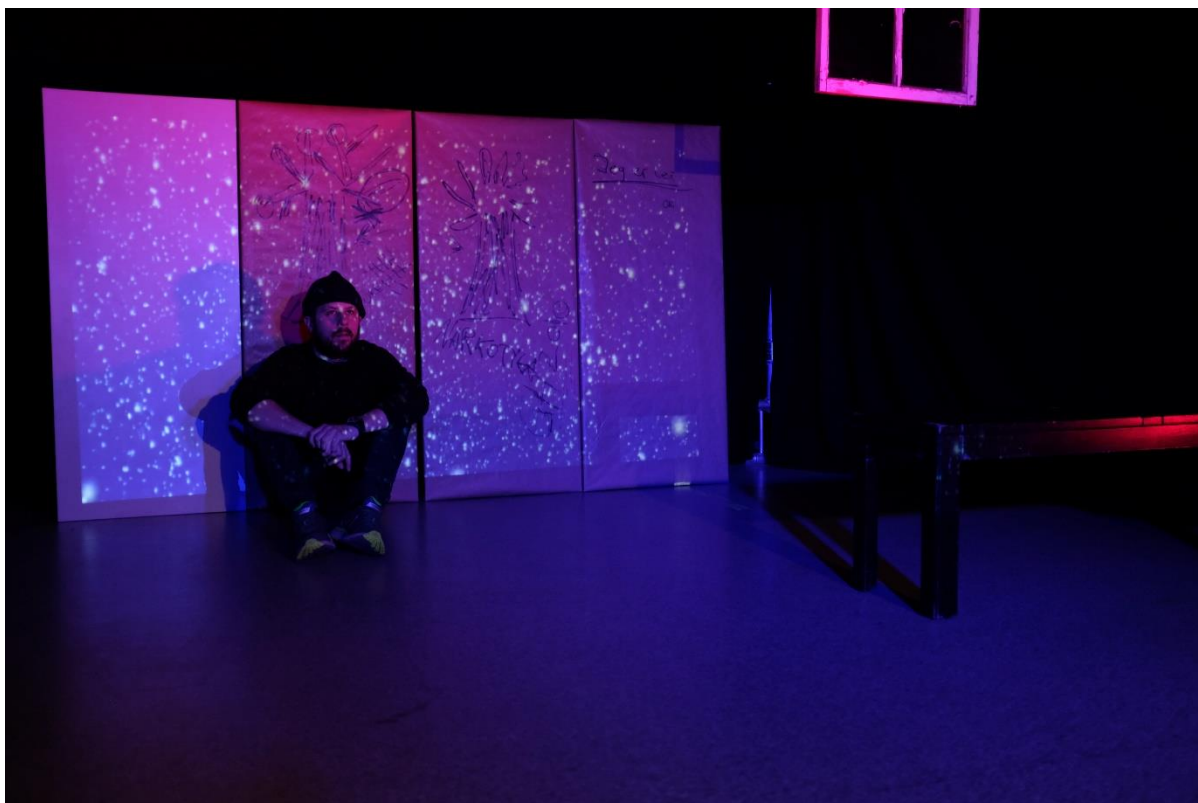


Foto: Glenn K. Johansen, *Opptakten til første visningsseminar*

En kroppslig erfaring jeg gjorde meg da jeg var inne i fengslet gjennom TBM, var lukten av et verksted. Lukten av treverk gjorde meg glad, da det minnet meg om da jeg var liten og fikk bli med min bestefar i et verksted. Dette gjorde at jeg glemte at jeg var i et fengslet ettersom alt virket så normalt når jeg kjente den lukten. Gjennom intervjuene med de innsatte kom det også frem at de som satt inne var veldig glade i å arbeide, spesielt på verkstedet hvor en av oppgavene var å snekre paller. Som følge av min kroppslige erfaring samt informasjonen fra intervjuene, besluttet vi å bytte ut rammene av stoff og heller bruke paller som scenografisk element. Ved å benytte oss av paller fikk det visuelle i rommet en transformativ egenskap og en transformerende effekt, i tillegg til at det virket etnografisk troverdig med tanke på vår kontekst og de temaene vi ønsket å fremheve i forestillingen.



Foto: Per Ch. Mollan, *Hentet paller fra driftsavdelingen ved NTNU Dragvoll*

Et av de viktigste premissene ved å arbeide med anvendt teater er, som nevnt, at spillplassen ofte foregår på plasser som knyttes til den samfunnsgruppen man arbeider med. Ut fra dette ble fengsel som kontekst og konkret sted et viktig premiss og utgangspunkt for både rom og scenografi, ettersom vi ikke kunne spille forestillingen fysisk i fengselet. Fengselsrelaterte ord som mur, celle, intimitet og frihetsberøvelse ble termer som vi diskuterte i utarbeidelsen av rommet og scenografien. Ved å se på fengselsrelaterte rom brukte vi pallene for å illustrere fengselsrommet. Formen på pallene var firkantet, og når vi la flere paller sammen klarte vi å lage en «mur». Dette ble en fysisk hindring for meg som skuespiller da «muren» ble konstruert på en måte som gjorde at jeg måtte arbeide meg fysisk frem for å komme til publikummet. Når jeg stod på «rett» side av pallene kom jeg nært og intimt på publikum, noe som førte til at jeg ønsket å trekke meg vekk, men som jeg ikke hadde mulighet til. I tillegg ble også muren en hindring for publikum da de ikke kunne se hva som foregikk på baksiden av pallene. Publikum kunne høre lydene jeg som skuespiller lagde bak muren, men de kunne ikke se hva jeg gjorde. Utformingen av rommet fungerte som en innramming og strukturell fortelling om forholdet mellom publikum og meg jeg. Jeg var «innelukket» i mitt eget rom på scenen og det var et tydelig skille mellom publikum i salen, noe som gjenspeiler skillet mellom de innsatte i fengselet og de som er på utsiden.

I intervjurunde 2 omhandlet et av spørsmålene hvordan det var å komme i fengsel for første gang.

Per

Hva følte du første gang du havnet i fengsel?

Innsatt

Man får sjokk selv om man egentlig er forberedt på hva som skal skje. Mange blir deprimert av å bli låst inne. Tankene kommer, man bekymrer seg for fremtiden og livet. Fremtiden blir mørklagt...

På bakgrunn av dette sitatet ble vi inspirert til å skape en fengselscelle ved hjelp av pallene på scenen. I cellen skulle den innsatte fortelle om første gang han havnet i fengsel. Pallenes konstruksjon gjorde at vi hadde mulighet til å skape en adapsjon av en celle der vi kunne fortelle historien. Vi bygde opp pallene slik at de skapte et rom, i tillegg til at plankene på pallene gikk på tvers. På denne måten oppnådde vi å skape en fengselscelle ved å bruke lys som fremhevende virkemiddel. I tillegg ga mellomrommet mellom plankene på pallene publikum innsyn i hva som foregikk inne i cellen. Dette var et viktig poeng for meg som regissør-skuespiller da rommet på denne måten ble en metafor på innsikten jeg ønsket å formidle til publikum om livet inne i et fengsel.



Foto: Glenn K. Johansen, «*Kunne jeg blitt kriminell*»

Gjennom hele prosessen ble rutine og arbeid et sentralt omdreiningspunkt, og dette påvirket også arbeidet med utformingen av rommet. Det ene aspektet er å se det scenografiske rommet som en helhet og det andre er rommet vi kaller for verkstedet. Det scenografiske rommet var skapt av paller som materiale og plassert på en måte som ga følelsen av å være på en arbeidsplass. En sentral del av å etablere seg i samfunnet etter en lengre fengselsstraff er å ha en jobb å gå til eller noe meningsfylt å fylle hverdagen med. Inne i fengslet hadde de innsatte tilbud om å jobbe eller å ta utdanning, og dette ble fremhevet som viktig for informantene våre i intervjuene. Ved å ha mulighet til arbeide eller å gå på skole, hadde de noe å se fram til i hverdagen. Arbeidet ble på flere måter deres flukt ut i samfunnet og vekk fra det strenge fengselsregimet. Arbeid var også, slik jeg tolket det, en del av de innsattes motivasjon for å skape et bedre liv etter soning. I mine øyne ble derfor pallene også et symbol på arbeid, motivasjon og frihet, samt at det ga assosiasjoner til en lukket verden med begrensninger. På bakgrunn av tematikk og materiale fra de innsatte, ble det lagt føringer for å skape et transformativt rom ved hjelp av pallene/treverket. Det ble skapt konkrete rom som verkstedet (bak til venstre) og celle (bak til høyre). Det ble skapt tilbakeskuende steder som f.eks. festplass (*scene 5. festen i skogen*), NAV-kontor (*scene 3. NAV*), og skole (*scene 6. skolen*). Plankene som scenografisk materiale hadde ulike funksjoner underveis f.eks. som slagvåpen, fysisk

arbeidsmateriale og som framstilling av ulike karakterer i forestillingen. Dette viser hvordan man kan adaptere materialer funnet i den etnografiske konteksten og transformere disse til ulike sceniske rom, karakterer og rekvisitter. Dette bidro til å skape autentisitet og på samme tid kreativ kunstnerisk forflytning. Dette var viktig i utviklingen av min metode for iscenesettelsen av etnografisk materiale.



Foto: Glenn K. Johansen, *Siste gjennomgang før forestilling ved Rosendal Teater*

Min kroppslige erfaring av å være inne i fengselet var at alt virket intimt og innelåst, og konstruksjonen av selve fengselsinstitusjonen viste at frihetsberøvelse stod i sentrum. Det ble dermed viktig for oss å skape et rom som ble oppfattet som lite og intimt, selv om vi var i en sal med cirka 150 tilskuere. Fra mitt perspektiv som regissør-skuespiller oppnådde vi å skape den intime, trange og frihetsberøvende atmosfæren ved å bruke pallene. På scenen ble det blant annet konstruert en passasje mellom verkstedet og cellen som jeg som skuespiller måtte lirke meg gjennom. Konstruksjonen av disse rommene ble også gjort på en måte som krevde at jeg stod helt opp mot palleveggen når jeg kommuniserte med publikum. Dette resulterte i at jeg som regissør-skuespiller måtte arbeide aktivt for å nå ut i salen og få kontakt med publikum.

For å oppsummere har denne delen, som omhandler utvikling og analyse av rom, vist at bruken av *scenografilaboratoriet* har vært en styrke for meg som regissør-skuespiller. Det har hjulpet meg med å reflektere og undersøke materialet mitt, i tillegg til at jeg har kunnet arbeide med *adapsjon* og *transformasjon* av et fysisk materiale som jeg har funnet i den etnografiske konteksten. I tillegg har jeg arbeidet med parameteret *autentisitet – kunstnerisk transformasjon*, som er sentralt i arbeidet med rom, scenografi og rekvisitter. Med dette som utgangspunkt vil det fra en regissør-skuespillers perspektiv være et stort potensial i å skape et rom hvor det kan arbeides aktivt med ulike estetiske elementene basert på et etnografisk materiale. Det som har vært utfordrende i dobbeltfunksjon som regissør-skuespiller er at jeg ikke har hatt oversikt over hvordan rommet har sett ut fra et publikumsperspektiv, der en regissør utenfra ville hatt full oversikt. For å skape en trygghet i dette ble opplevelsen som skuespiller i dette rommet en viktig del, hvor jeg også måtte stole på at dette fungerte bra. Som skuespiller «eide» jeg rommet og jeg improviserte meg frem til mange ulike bruksmåter som fungerte som fortellerstrategier. Samtaler, visningsseminar og refleksjoner om rom har vært viktig i denne prosessen.

4.3 Regissør-skuespillerens arbeid med det etnografiske materialet

I denne delen av analysen kommer jeg til å ta utgangspunkt i utvalgte scener i forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020). Jeg kommer til å legge frem hva slags skuespillermetode og spillestil som er anvendt i arbeidet med de utvalgte scenene som tar utgangspunkt i det etnografiske materialet fra de innsatte. Selv om jeg hadde rollen som regissør-skuespiller vil denne delen være skrevet ut fra en skuespillers perspektiv. Forholdet mellom det å være skuespiller og regissør blir behandlet senere under punkt 4.3.3.

Vi opplever, sanser og erkjenner verden med kroppen. Ifølge filosofen Maurice Merleau-Ponty (i Gladsø, 2015) finnes det ingenting i bevisstheten som ikke har en forankring i det sensoriske. Bevisstheten, og dermed forestillingsevnen, er kroppslig. Kroppen og måten kroppen fiksjonaliseres og iscenesettes på står helt sentralt i teaterkunsten, og det finnes uendelig mange variasjoner av transformasjon av den fysiske kroppen. Hver menneskekropp er unik, men i teaterets fiksjonalisering av kroppen tar vi ofte i bruk bestemte gjenkjennelige tegn, bevegelser og gester. Gjennom klær og sminke, kostymer og masker omskapes det særegne mennesket til en type karakter eller figur (Gladsø, 2015). I følge Saldaña (2011) dominerer det gjenkjennbare og det autentiske den estetiske kommunikasjonen i arbeidet med etnografisk materiale. Skuespillermetoden som ble brukt i forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) til å skape scener, var hovedsakelig improvisasjon og deretter de fysiske handlingers metoder. Ettersom

vi arbeidet i en egenskap teaterprosess som ikke var en manusbasert teaterpraksis, ble omtrent all tekst improvisert frem. For å skape en autentisk og gjenkjennbar karakter, benyttet jeg metoder fra Stanislavskij (1940). I hans teorier formuleres en innsikt om forholdet mellom det indre og det ytre arbeidet. En ekte følelse kan fremkalles gjennom å arbeide med det fysiske uttrykket, noe som jeg jobbet aktivt med som skuespiller i produksjonsprosessen. Nedenfor følger to eksempler på hvordan jeg arbeidet i sammenheng med de etnografiske inngangene rus og rutine.

4.3.1 Skuespillerens arbeid med karakteren basert på etnografisk materiale

Arbeidet med å utvikle en karakter har vært kontinuerlig gjennom hele prosessen. Selve karakteren, Den Innsatte, fikk ikke et spesifikt navn. Jeg ønsket at karakteren ikke skulle fremstille en spesifikk person, men heller representere alle de skjebnene vi under intervjuene fikk innsikt i, inkludert meg selv som person. I karakterarbeidet hentet jeg gestaltninger både fra meg selv og min biografi, og fra de innsatte. Dette var en utfordrende del i prosessen, og for meg som skuespiller, av flere grunner. Blant annet var min opplevelse at noen innsatte kunne være litt «barnslige» i sin væremåte, men på en voksen måte. Dette var noe jeg også kunne kjenne meg selv igjen i. I begynnelsen var det lett å komme over i en slags parodisk overdrivelse av innsattes væremåter, noe som resulterte i at vi fortalte noe som ikke hadde gjenkjennelse med sannheten. For å løse dette ga jeg Den Innsatte en lett og ungdommelig væremåte, men Den Innsatte var likevel en person som hadde opplevd mye. Min indre motivasjon handlet om at Den Innsatte skulle være en som var reflektert og som hadde lyst til å se det som skjedde rundt seg.

4.3.2 Skuespillerens fysiske arbeid med etnografisk materiale: rutine

Den Innsatte

DA ER DET NI KAFFE! Hallo! Ja, det er ni-kaffen ja. Kom igjen. Hva sier du?

Skal du ikke ha ni kaffe!? Slutt å tulle nå da ... Kom!

Scene 3 Rutine i forestillingen *Forsoning/Forvaring* handler om at Den Innsatte arbeider inne i arbeidsrommet i det klokken bikker 09.00. Klokken 9 er det tid for ni-kaffen. Ni-kaffen har vært en fast rutine for Den Innsatte over lengre tid og i denne scenen undersøkes hva slags konsekvenser det vil ha om rutinen blir brutt når han som alltid er med Den Innsatte på ni-kaffen vil fortsette med arbeidet i stedet. Dette er noe Den Innsatte ikke finner seg i og en

konfrontasjon oppstår. Scenen er en nøkkelscene i forestillingen og ble utviklet som et resultat av det etnografiske materialet. Gjennom samtalene med informantene, kom det frem at rutiner var et viktig aspekt ved det å være innsatt i et fengsel. For mennesker som er ute i samfunnet er rutinene at de står opp, drar på jobb og har fritid med aktiviteter sammen med venner eller familie på forskjellige steder. Relasjoner med andre mennesker er en normal del av livet og bidrar til å skape struktur. Det å bryte disse rutinene vil med stor sannsynlighet ikke bli sett på som noe alvorlig, men i et fengsel kan dette ha helt andre konsekvenser for de innsatte.

Ifølge Hjeltnes (2006) er begrepet rutiner i et fengsel rettet mot ivaretagelse av sikkerhet og kontroll av hver enkelt innsatt og ansatt. Tiltakene knyttet til rutiner begrunnes i fengselets ansvar som straffeanstalt, og kontrollrutiner kan være rigide og statiske. De bryter dynamiske relasjoner, tillit og respekt mellom mennesker som har et felles dagligliv. Hjeltnes beskriver videre rutinenes funksjon som overordnet individuelle tilpasninger for betjenter og innsatte. Rutinene er utformet med hensyn til effektivitet og iverksettes på en byråkratisk måte. Smidighet og fleksibilitet er i utgangspunktet ikke hensynet bak rutinenes utforming, og de forutsetter ikke tillit; de gir dermed kontroll. Her beskrives begrepet rutiner som noe institusjonelt og som et sett med regler. Fra mine samtaler og erfaringer i Trondheim Kretsfengsel handlet rutinene for de innsatte om å få dagene til å gå, i tillegg til å ha noe å se fram til. Det ble sagt at hvis de skulle klare å komme seg ut i samfunnet som lovlydige borgere, så var det nettopp rutinene som var en fremtredende årsak til at de faktisk skulle klare å bli det.

Skuespillermetoden som ble brukt for å skape *Rutine* scenen var improvisasjon som deretter gikk over til fysiske handlingers metode (jfr. Stanislavskij i Benedetti, 2004) basert på det etnografiske materialet jeg hadde fått fra de innsatte. I starten av prosessen gikk jeg i en grid form på gulvet, som gikk ut på at jeg gikk i faste mønster i scenerommet hvor regelen var at jeg ikke skulle bryte ut av den. Deretter laget jeg fysiske koreografier i et fast mønster basert på begrepet *rutine*. Denne koreografien gikk ut på at Den Innsatte blir vekt, står opp, henter avisen, kommer tilbake til cellen for så å gjenta dette. Denne repetisjonen var noe jeg jobbet mye med i tidlige faser. Da jeg gikk videre til neste fase utviklet dette seg til en scene med begrepet *rutine* - scene 3: ni kaffen². I første fase jobbet jeg med rutinen (griden) som repetitivt viser at dagene i fengsel er i helt like og preget av rutiner. Det er rutinene som gjør at de innsatte får tiden til å gå. I videreutviklingen av denne scenen ønsket jeg å undersøke hva som kunne skje om denne

² Se manus side 97

rutinen ble brutt. I samtale med informant A kom det frem at hvis rutinen ble brutt så gikk det galt. Han forklarte at det «skjer noe oppi hodet» hans. Gjennom improvisasjoner utforsket jeg hva dette kunne bety i praksis og jeg prøvde ut ulike fysiske utageringer. Jeg benyttet meg av planker og pinner fra scenografien til å fremstille medfanger og prøvde ut bruken av planker som slagvåpen for å skape aggressivitet gjennom fysiske handlinger. Dette resulterte i en scene der Den Innsatte blir sint og fysisk aggressiv mot sin medfange når medfangeren ikke vil bli med på ni-kaffen. Den Innsatte smeller medfangeren, som i scenen er en planke, opp mot veggen og brøler og kommer med trusler. Rutinebruddet, som på utsiden av et fengsel kan sees på som lite og udramatisk, blir en svært dramatisk hendelse for de innsatte innenfor fengslets murer. Gjennom scenen ble viktigheten av rutiner i en total institusjon illustrert, og måten dette ble fysisk fremstilt på sammenfalt med det de innsatte fortalte under intervjuene om hva som kunne skje hvis rutiner ble brutt. Her transformerte jeg med andre ord informasjon fra de innsatte og gav det en fysisk estetisk form, som gjenspeilet et sentralt element fra den etnografiske konteksten.

I arbeidsprosessen improviserte jeg frem tekst basert på intervjumaterialet fra de innsatte. Når det var gjort trakk jeg meg tilbake og reflekterte, samt hadde samtaler med Johansen, over hva improvisasjonen inneholdt og hva eventuelle mål for karakteren Den Innsatte kunne være. Etter å ha gjennomgått en refleksjonsprosess rundt det improvisatoriske arbeidet improviserte jeg scenen på nytt med søkelys på handlingene med minst mulig tekst. Utfordringene fra et skuespillerperspektiv var å ta vare på resultatene av improvisasjonene. Utfordringen var det å alltid gå ut og analysere og reflektere over hva som skulle være resultatet av improvisasjonen og samtidig ta vare på det.

4.3.3 Skuespillerens fysiske arbeid med etnografisk materiale: rus

Den Innsatte

Jeg var 12 år første gangen jeg drakk sprit.. Jeg brukte å stjele drikke av foreldrene mine og det var dritlett ...

Scene 6 festen i skogen handler om fortiden til Den Innsatte. Den Innsatte tar publikum med tilbake til da han drakk seg full for første gang og hvordan dette utvikler seg videre til rusproblematikk. Deretter går han videre til å snakke om da han begynte med narkotiske stoffer, noe som underveis i scenen får fatale følger for Den Innsatte. Den Innsatte prøver å få

kompisene Knut og Bjarne til å ta piller, men de nekter. Den Innsatte tar en munnfull med piller, kanskje for å tøffe seg, og publikum får se hvordan han mister kontrollen ved å ruse seg. *Scene 6 Fest i skogen* ble metodisk skapt med samme utgangspunkt som scene 3 *Rutine* der improvisasjon var i fokus. I dette eksempelet vil jeg derimot argumentere for at jeg gjorde en adaptasjon av Stanislavskij (1940) og de fysiske handlingers metode. Innen denne metodikken starter man vanligvis med å improvisere frem tekst for deretter å gå inn i de fysiske handlingers metoder. Som et startpunkt for denne scenen definerte jeg målet til karakteren, som var at Den Innsatte ville skape en reaksjon. Dette ble en viktig faktor fordi målet er med på å produsere handling der handlingen igjen leder til en aktiv scene (Stanislavskij, 1940). Scenen baserer seg på Den Innsattes møte med rus og hvordan rusen er en årsak til at man forandrer seg.

Den Innsatte

Hva om en av dere slår meg i hodet med denne? Hæ? Hæ? Kom igjen da! Slå meg i hodet med denne! Hva sa du? Hva sa du? Har Bjarne klint med dama di? Har du klint med dama?! Skal jeg slå han? FAEN!

Det å bruke kroppen fysisk er for meg vesentlig når jeg skal sette meg inn i en karakter. Det eksisterer en forbindelse mellom kroppen og det ubevisste, og jeg kan i fysisk improvisasjon finne stemninger, minner, bevegelser og assosiasjoner som jeg ellers ikke har tilgang til og heller ikke verbalt kan gjøre rede for. Blant annet improviserte jeg frem mange forskjellige varianter av utdrag fra intervjumaterialet, der jeg som skuespiller ikke sa noe og prøvde å gjøre handlingene i improvisasjonen så minimale som mulig. Stanislavskij (1940) som først og fremst er kjent som en fornyer av den tekstlige teatertradisjonen, var også den som formulerte en metodikk for skuespillere slik at de mer systematisk kunne lære seg å ta i bruk hele kroppen som uttrykksmiddel. I hans teorier formuleres en innsikt om forholdet mellom det indre og det ytre. En ekte følelse kan fremkalles gjennom å arbeide med det fysiske uttrykket. På bakgrunn av dette jobbet jeg mye med tempo og rytme i det fysiske uttrykket, hvor jeg som Den Innsatte først spilte rolig og uskyldig. I kombinasjon av rusen og avsløringen om at Bjarne klinte med dama til Knut, eksploderte Den Innsatte, og tempoet i både meg selv og i det kroppslige uttrykket økte betraktelig. Dette er noe som ble ubehagelig både for meg og for publikum.

Det å arbeide med tempo og rytme, ved å gå fra å være helt rolig til en enorm eksplosivitet, er noe jeg kjenner igjen fra da jeg var inne i fengslet og deltok på workshops. Det var en leken munterhet innad i gruppen, men situasjonen kunne snu øyeblikkelig hvis noen sa noe som ble

tolket negativt. Dette har jeg også erfaring med selv fra min egen fortid som var preget av rusproblematikk. I situasjoner kunne kjente og kjære være snille og i en normal tilstand, men under påvirkning av rus kunne det snu raskt og bli overdrevent og surrealistisk.



Foto: Glenn K. Johansen, *Prøverommet på Dragvoll*

4.3.4 Regissør-skuespilleren trenger regissørens støtte

Skuespilleren trenger ulike former for svar og tilbakemeldinger underveis i de ulike fasene han eller hun er i. Som regissør-skuespiller har nettopp dette aspektet av mitt arbeid vært utfordrende, spesielt med tanke på å iscenesette noe som skulle være autentisk og gjenkjennbart. I prosessen har det variert hvilken funksjon jeg har hatt som har vært mest fremtredende til en hver tid den enkelte, og funksjonene har utviklet seg underveis. I de innledende fasene hadde jeg som skuespiller mye å arbeide med, og etableringen av et rom hvor jeg kunne operere kreativt var særdeles produktiv. Til tross for dette måtte mitt arbeid som skuespiller ha en utvikling, noe som krevde svar og tilbakemeldinger fra en regissør. Det var spesielt mellom visningsseminar 1 og 2 at det var et behov for svar og tilbakemeldinger. Graden av støtte en skuespiller trenger er veldig individuelt, og skuespilleren kan risikere å kjøre seg fast og ikke komme noen vei (Vestin, 2000). Hvis dette skjer kan skuespilleren trenge nye arbeidsmaterialer i form av nye aspekter på tekst og innhold, nye problemstillinger og utfordringer. Dette er noe jeg erfarte i denne prosessen. Da jeg stod fast ga jeg meg selv kontinuerlig nye oppgaver, nye

fysiske materialer, rom og tekster/transkriberte intervju som jeg kunne jobbe med. Som regissør-skuespiller var jeg min egen arbeidsleder, noe som krevde disiplin og evnen til å lede meg selv videre når jeg stod fast i min egen kreative prosess.

For min del som skuespiller var det flere innganger i vår prosess hvor jeg kunne få de svarene jeg hadde behov for i det kreative arbeidet. Den første inngangen jeg vil fremheve er hvordan bruken av Stanislavskjis metoder åpnet opp slik at jeg kunne ta steget ut og reflektere rundt arbeidet jeg gjorde, og hvordan jeg metodisk kunne gå inn i det kreative arbeidet igjen. Vi arbeidet i en egenskapert teaterprosess med en tydelig fasestruktur, der alle faser avsluttet med et visningsseminar. Visningsseminarene ble ofte et vendepunkt for min del som skuespiller, siden det var her jeg fikk svar på mitt arbeid, i tillegg til at jeg fikk nye aspekter med iscenesettelsen å arbeide ut ifra der jeg sto fast.

4.4 Utvikling av tekst basert på et etnografisk materiale

Den Innsatte

Jeg flyttet for godt hjemmefra når jeg var 18 år. Under tvang. Ofte når vi er ferdig med å sone så spør de hvor vi har noen plass å bo. Mange ganger så lyver jeg. Mange ganger så har jeg bare stått der med søppelsekken min også... bare gått.

Som regissør-skuespiller har jeg hatt en verbatim tilnærming til deler av sceneteksten, en inngang som ofte blir brukt i etnoteatersammenheng (Saldaña, 2011). Sceneteksten er i stor grad preget av intervjuene, hvor mye er direkte eller bearbeidende sitater fra disse. I etnoteaterkontekst er dette verktøy, slik jeg ser det, som løfter frem det autentiske i forestillingen. Språket man snakker er den del av ens identitet, og selv om informantene ikke står på scenen, har de merket deler av sceneteksten med sine fingeravtrykk gjennom sin personlige dagligtale. Ved å holde fast på eksempelvis pauser, stemmевolum, tempo og gjentakelser, vil jeg som regissør-skuespiller skape et uttrykk som kan formidle informantenes identiteter i stor grad. Intensjonen med å anvende verbatim metode har ligget i ønsket om å menneskeliggjøre innsatte ved Trondheim Kretsfengsel og å legge til rette for at møtet mellom karakterer og publikummere bidrar til respekt og anerkjennelse.

Saldaña (2011) hevder at det finnes fire ulike tilnærminger til utarbeidelse av verbatim tekst. Et eksempel er at informantenes ord og uttrykk beholdes ubearbeidet. Slik vil sceneteksten bære

preg av autenticitet ved sin realisme og hverdagslige stil. Man skal innlemme både lyd, stemmekvalitet, gjentakelser og pauser. Sceneteksten gjenskaper på denne måten informantenes særpreg og autenticiteten forsterkes. I en annen versjon konstrueres karakterer ut fra tredjepersoner som er beskrevet i intervjuene, for å bidra til en dramatisk handling. I en modifisert versjon av metoden setter dramatikeren sammen ulike transkripsjoner til monologer eller dialoger. I en tredje form anvendes dokumentene som inspirasjon. Man komponerer her et originalt drama, som representerer situasjoner og karakterer ut fra informantenes erfaringer (Saldaña, 2011). For å vise de ulike tekstformene etnoteatret har, vil jeg sette forskjellige tekstutdrag i sammenheng med produksjon og utforming. Et eksempel på at informantenes ord og uttrykk bearbeides, var da vi snakket om hvordan det var å komme i fengsel for første gang.

Den Innsatte

Jeg husker veldig godt første gangen jeg sonet ... Jeg syns det var drit tøft. Jeg kom på en egen avdeling med to andre. Men det jeg visste, jeg hadde fullt av kompisar på en annen avdeling. Og det de hadde sagt at, at når jeg ble flyttet til den avdelingen der de var skulle jeg få den velkomsten! Jeg gledet meg skikkelig... Det er ikke alle som syns det er like tøft. Jeg hadde en nabo, en på nabocella, han skreik hele natta. Han skreik og skreik, det var umulig å sove. Han skreik, og skreik og skreik «TA Å HOLD KJEFTEN DIN JEG PRØVER Å SOVE HER!» Og det artige var at på dagen da sa han ingenting. Da for han bare og gikk for seg selv... Det gjør noe med deg når du ser svære sterke karer bare miste det... helt. Jeg husker veldig godt den natta han ikke laget en lyd... Den natta der.. Sov jeg ingenting.

Her valgte jeg som regissør-skuespiller å beholde pauser, stemmevolum og trykk på ord som var basert på mine observasjoner under samtalen med informanten. Teksten ble bearbeidet, og i henhold til etiske rammebetingelser tok vi bort navn og tilknytningssted. Oppbyggingen til teksten ble også endret dramaturgisk slik at denne scenen fikk en spenningsoppbygging. Det kommer ikke frem i begynnelsen av denne scenen at det å havne i fengsel kan føre til psykiske lidelser. I begynnelsen er Den Innsatte ung og tøff og vil tøffe seg for gutta. Endringen skjer gjennom å legge om tempoet og rytmen, og ved å legge til en «turn of event» til slutt ved at karakteren starter en refleksjonsprosess. Det med refleksjonsprosesser var noe jeg spesielt ønsket å fremheve. Da jeg var inne i Trondheim Kretsfengsel kom det fram at de fleste av de

innsatte har tid og mulighet til å reflektere over livene sine. De reflekterer rundt hendelser og handlinger, og reflekterer over «seg selv» som person. Dette ønsket jeg å gjenspeile i forestillingen.

I den andre versjon av verbatim metode fra Saldaña (2011), som nevnt over, konstrueres karakterer ut fra tredjepersoner som er beskrevet i intervjuene, for å bidra til en dramatisk handling. Et eksempel på en slik arbeidsmetode som inngang til det kreative arbeidet er Den Innsattes erfaring med NAV-systemet.

Den Innsatte

På det lokale NAV-kontoret der jobber det en NAV-dame. Hun er lang. Tynn. Og stram i blikket.

Her gestalter jeg NAV-damen via en lang tynn plankebit og viser gjennom spill hvordan Den Innsatte befinner seg i en utfordrende sosial posisjon i møte med NAV-systemet. Her representerer en planke fra pallene den såkalte NAV-damen, og for å menneskeliggjøre den såkalte NAV-damen måtte jeg beskrive henne og tillegge henne menneskelige trekk. For å bidra til dramatisk handling i forestillingen konstruerte jeg som regissør-skuespiller flere karakterer som ble beskrevet som tredjepersoner i intervjuene, i tillegg til noen egenskapte karakterer. Det kom ofte frem under våre samtaler med informantene at de snakket mye om kompiser³, familie⁴, andre innsatte⁵ osv. Den Innsattes relasjon til disse menneskene var viktig for meg som regissør-skuespiller å fremheve, fordi vi mennesker har en tendens til å bare se den kriminelle siden av den innsatte og ikke alle de andre sidene som konstituerer et helt menneske. Den Innsatte har både gode og nære, men også brutale relasjoner til andre innsatte, som vist i analysen av rutinen rundt ni-kaffen. Jeg iscenesetter også Den Innsattes relasjon til tidligere kompiser utenfor fengselet på en lignende måte. I tillegg valgte jeg å vise at Den Innsatte har et nært forhold til søsteren sin og et håp og en lengsel om at hun en dag skal vente på han på utsiden. På denne måten har jeg som skuespiller-regissør iscenesatt Den Innsattes relasjoner til kompiser, familie og andre innsatte som ble beskrevet som tredjepersoner i intervjuene eller som er inspirert av min egen biografi.

³ Se Vedlegg 1

⁴ Se vedlegg 2

⁵ Se vedlegg 3

I en tredje form av verbatim metode anvendes dokumentene som inspirasjon (Saldaña, 2011). Man komponerer her et originalt drama, som representerer situasjoner og karakterer fra informantenes erfaringer (Saldaña, 2011). Jeg som regissør-skuespiller improviserte frem noen av scenene i form av at jeg ikke gikk inn i hele intervjueteksten, men skapte scenene og handlingene ut fra enkelte ord og uttrykk. Et eksempel på dette er noe som er basert på responsen vi fikk fra de innsatte under visningsseminar to. De påpekte at det ble for mange mørke og negative hendelser og at forestillingen ble for dyster. De ville at det skulle vises at det finnes noen lyspunkt i Den Innsattes liv. Dette førte til at Johansen og jeg måtte gå inn i materialet og finne enkelte ord som kunne favne under begrepet positivitet. Dette gjorde at jeg improviserte frem en jule-scene der Den Innsatte gir julegaver til andre innsatte. Dette ga Den Innsatte medmenneskelige og positive aspekter.

Reinert (i Aune, 2017) legger vekt på at formidlingen skjer i en gjenkjennbar form, at den blir oppfattet som en symbolsk iscenesettelse av en gjenkjennbar hendelse fra publikums lokale liv. Gjenkjennbarhet er uløselig knyttet til en måte å leve på og til å oppleve noe sant som er gjengitt. Autentisiteten er en betydningsfull men komplisert kvalitet innenfor dokumentbasert teater. Autentisiteten oppleves som en essens av noe, som varig avtrykk, en aura av en erfart historie. Opplevelsen avhenger av hvordan det biografiske materialet, som ofte er intimt og personlig, virker og behandles i den skapende prosessen og i formidlingen (Aune, 2017). Gjennom aktiv bearbeiding legges også kunstnerens erfaring til for at det skal skape en ny og tydelig autentisitet i dokumentbasert teater. I mitt tilfelle ble det viktig å legge til aspekter fra mitt eget levde liv for å skape følelsen av det autentiske. Jeg inkluderte blant annet personlige opplysninger fra min egen fortid og flettet det inn i forestillingsuniverset. Dette korresponderer med mulighetene som verbatim metode gir for å åpne opp og undersøke en bredde i menneskers erfaring (Aune, 2017). Intensjonen bak verbatim metode er å utøve og vise ærbødighet og respekt i autoritetsforholdet gjennom å la informantene komme til uttrykk gjennom aktøren. Kunstneren skal gjøre materialet tilgjengelig og engasjerende gjennom en re-kontekstualiserende prosess hvor informantens ord og uttrykk løftes frem og reflekteres i en teatral form (Aune, 2017 s. 125). I denne prosessen har jeg også inkludert noe fra min egen biografi i det verbatim materialet, og ønsket mitt har vært å skape en nær og autentisk forestilling som kan gi nye perspektiver på en marginalisert gruppe mennesker.

4.5 Ethiske utfordringer i bruk av etnografisk materiale

Å være regissør innebærer først og fremst et ansvar om at det er en helhetlig samsvarighet mellom stykkets konsept og forestillingens estetiske utforming – og at dette formidles på en måte som stimulerer publikumet forestillingen er ment for (Baldwin, 2013).

Min rolle som regissør-skuespiller i de innledende fasene handlet om å legge opp prøveplaner sammen med produsent og legge til rette for at vi hadde en prosess der vi kunne være utforskende og kreative i arbeidsrommet. Min hovedoppgave i de innledende fasene var å gi materialet vårt en retning, men med en utforskende innstilling til prosessen. Saldaña (i Aune, 2017) fremhever at regissøren skal søke balanse mellom informantens eierskap og ønsket om en autentisk gjenkjennelse, samtidig som han forsvarer teaterets visjonære autonomi. Saldaña sier videre, i samme setning, at det er et ironisk estetisk paradoks. Som regissør har det nettopp vært utfordrende og skape balansen mellom autentisiteten og det gjenkjennbare og samtidig ta vare på teaterets estetikk. I løpet denne prosessen har Johansen og jeg havnet i flere situasjoner hvor vi har vært usikre på hvordan vi skulle forme forestillingen. Vi har også vært i situasjoner hvor vi har vært usikre eller uenige om hvordan vi har skulle forholde oss til etikken og estetikken i forestillingen. Vi har diskutert spørsmål om hvilke deler av intervjuene som burde bli inkludert i prosessen og hvordan disse burde blitt vektlagt når det kom til iscenesettelsen. Dette har vært nødvendige og fruktbare diskusjoner som vi har løst underveis.

En av regissørens viktigste oppgaver er å legge føringer for at man skal ha en prosess der man skal være kreativ og utforskende i sitt arbeide, men hva skjer når etikken kommer i veien for kreativiteten? Eller hvis man snur på det og sier at kreativiteten står i veien for etikken? Jeg synes dette er viktige spørsmål som ikke har noen entydig fasit. I vårt tilfelle mener jeg at det kan argumenteres for begge deler. I begynnelsen av prosessen valgte vi materialet som vi hadde mest lyst til å arbeide med, og jeg lagde en plan for hvordan jeg ville arbeide med det. Samtidig som jeg arbeidet i prøverommet stilte jeg meg kontinuerlig spørsmål om vi tok vare på de etiske betraktningene i hvordan materialet ble fremstilt. Dette skapte begrensninger i prosessen, og jeg som regissør-skuespiller ble usikker og mistet den kreative kraften ettersom jeg følte at jeg alltid måtte forsvare det jeg gjorde i utprøvingen. Dette førte til at diskusjoner rundt det etiske tok over i store deler av prøvetiden.

Uavhengig av dette vil jeg understreke at diskusjonene var viktige, spesielt siden vi arbeidet med materiale fra en sårbar gruppe i samfunnet. De innsatte i Trondheim Kretsfengsel hadde kun én mulighet til å komme med tilbakemeldinger, og hensynet til informantene våre er noe vi skal respektere. Dilemmaet handlet om hvordan kontinuerlig refleksjon rundt etikken kan stå i fare for å avbryte den kreative prosessen. Dette måtte vi gjøre noe med da vi opplevde at vi ikke fikk fremgang. Vestin (2000) skriver at når man arbeider i team må man kunne skille mellom når man skal diskutere og når man skal arbeide på gulvet. Selvfølgelig skal man kunne diskutere og være uenig i en prøvesituasjon, men det skal foregå på en sunn måte (Vestin, 2000). Det var i slike sunne diskusjoner at det snudde for oss med tanke progresjon i prøverommet. Vi tok valget om at diskusjoner var noe som skulle skje i etterkant av utprøvingen og ikke underveis.

Fra mitt ståsted som regissør-skuespiller resulterte dette i progresjon, samt at vi fikk gjennomført en ryddig analyse av det vi gjorde, som igjen skapte en dypere forståelse av vår iscenesettelse.

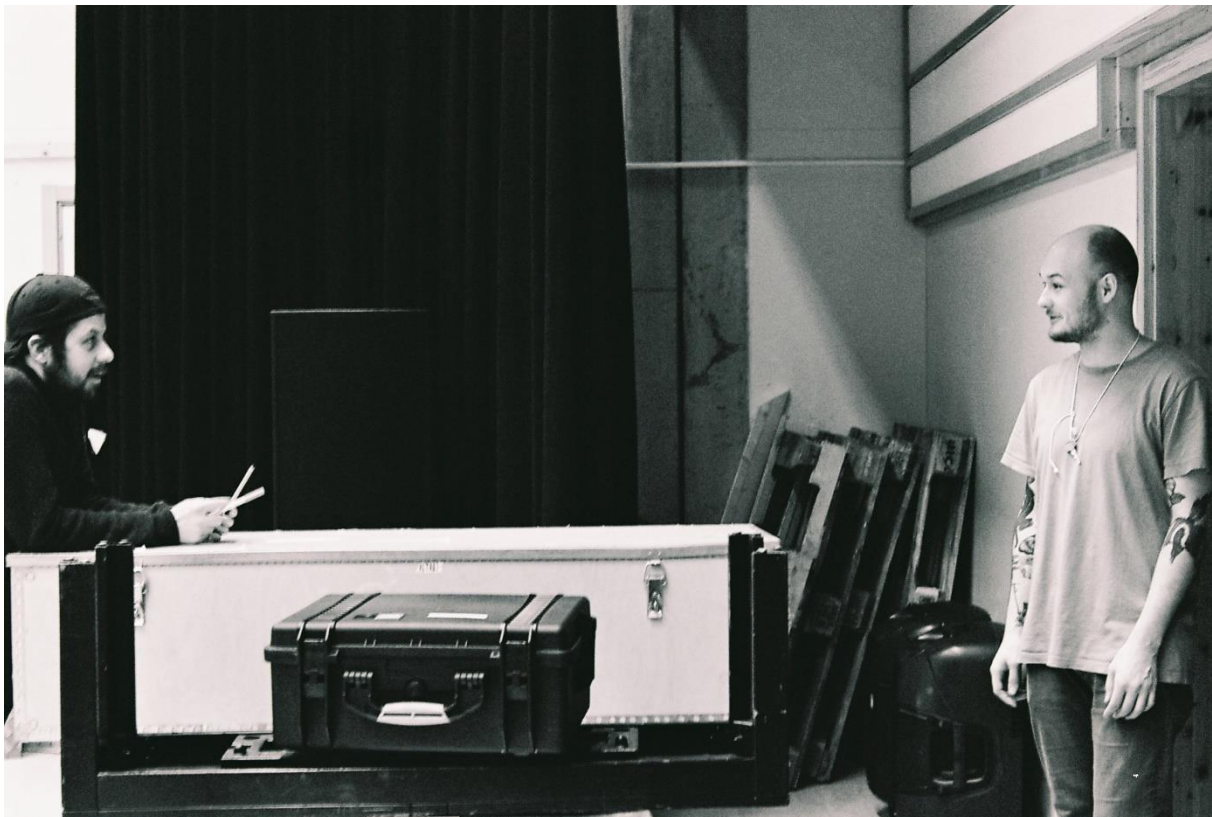


Foto: Marthe Lea, *Diskusjoner i prøverommet*

I forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) er det aspekter der man kan stille seg tvilende til om iscenesettelsen følger en form for etisk moral. Ranciére (2012) fremhever relasjonen mellom kunst og politikk. Skal man forstå Ranciéres syn på politikk må man først undersøke hans syn på det sanselige og måten han beskriver hvordan man kan oppleve likeverd gjennom å se, sanse og oppleve. Dette innebærer å kunne si noe om det sanselige. Ranciéres tenkning om kunstens politiske dimensjon og politikkenes estetiske dimensjon er blitt viktig for hans diskurs om kunst og politikk. Helt sentralt står hans syn på regime som kan åpne for andre måter å se og oppleve verden på. Dette er noe Ranciére kaller for re-distribuering av det sanselige (Nagel, 2017).

For å forstå problematikken rundt etikk og estetikk vil jeg trekke frem tre momenter fra forestillingen som kan diskuteres: rusproblematikk, vold og utdanning. Det første momentet jeg vil trekke frem er vår iscenesettelse av vold og rus som tematikk.

Den Innsatte

Se der! Ja, nei jeg fikk det av noen gutter på videregående. De sa at hvis vi tar en av de der så kommer vi til å bli helt konger! Vi kommer til å... Vi, vi kan være våken syv dager i strekk hvis vi tar en sånn en. Tenk dere det da, vi kan feste syv dager på rad! Hæ? Er dere med eller? Nei, nei det er ikke farlig. Nei det er ikke det jeg lover. Kom igjen da! Kom igjen da. Kom igjen da. Kom igjen da. Nei. Jeg lover jo det er ikke skummelt. Se de små greiene her. Hæ. Nei jeg kan ta en jeg. Kan ta mange. Kan ikke skjønne at den lille her kan være farlig. Nei nei. Synd for dere.

Vold og rus var ikke noe som vi spesifikt fikk som materiale fra informantene. Tall fra SSB viser imidlertid at omtrent en fjerdedel av fengselsinnsatte sitter inne på grunn av voldskriminalitet, og det er tenkelig at disse var i miljøer der vold var utbredt før innsettelse (Revol, 2015). 13 prosent av de innsatte sier også at de har blitt utsatt for vold underveis i soningen og en like stor andel har blitt utsatt for trusler som var så alvorlige at de ble redde. Det kommer frem i rapporten fra 2015, at det er en sammenheng mellom det å ha vært utsatt for eller å ha forvoldt vold før innsettelse, og det å true eller ty til vold inne i fengslet. Diskusjonen vår i forhold til dette har gått på om det var etisk riktig å ta med tematikk som vold når det ikke kom fra informantene våre. Det vi kom fram til i diskusjoner var at vi ikke ønsket å kun reflektere det informantene hadde sagt, men alle innsatte som en gruppe. Ifølge tall fra SSB så

kom det frem at en stor del av de innsatte brukte narkotika før de ble satt i fengsel (Revold, 2015). I samme rapport fikk de innsatte spørsmål om hvor gamle de var første gangen de brukte narkotika. Gjennomsnittsalderen var mellom 16-17 år da de debuterte med narkotiske midler (Revold, 2015).

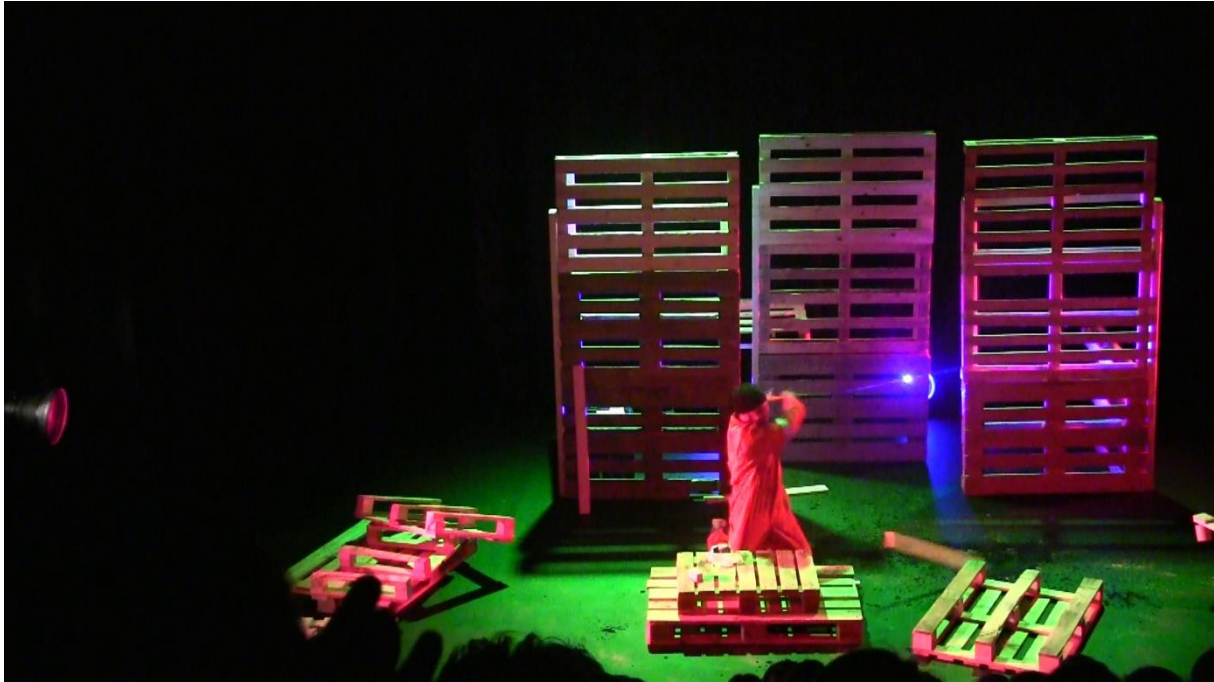


Foto: Glenn K. Johansen, *Den innsatte klikker på kameraten*

Det er flere momenter som jeg som regissør-skuespiller vil bruke som argumentasjon for bruken av nettopp dette temaet, til tross for at vi ikke fikk det fra informantene våre. Det første ligger i ønske om å iscenesette det gjenkjennbare og skape autentisitet i en forestilling der materiale er hentet fra et flere kilder som gjenspeiler et etnografisk felt. Selv om vi ikke fikk alle tema verbalt fra våre informanter, så er det allikevel tema som ligger der og som de kjenner (jfr. tall fra SSB). For mange innsatte er dette en del av en hverdag som kanskje ikke gjelder der og da, men som kanskje har vært der, eller kan komme. De innsatte og ansatte ga tilbakemelding om at temaene og hendelsene var gjenkjennbare. Samtidig er det også viktig å huske at forestillingen er fiksjon. Det er gjennom kunsten vi har den unike muligheten til å bearbeide det opprinnelige materiale hvor den kroppslige og sanselige erfaringen hos oss som skaper, konstituerer en ny realitet i en mediert form (Aune, 2017).

Den Innsatte

Jeg har aldri vært noe skoleflink. Jeg snakket med en lærer en dag om de tidlige 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 man sklir ut.

Rundt skolescenen eksisterer det en del utfordringer knyttet til innholdet i manuset og det som blir sagt på scenen. Den etiske problematikken rundt dette er at vi legger føringer for at det tidlig er tegn på om folk blir kriminelle og jeg reflekterer ukritisk videre på det læreren sier og legger materialet frem som en sannhet. For publikumet vårt oppleves dette som en sannhet og dette med autentisitet oppleves som essens av noe som gir et varig avtrykk. I selve rommet ble det lagt frem som en erfart historie av meg som Den Innsatte, og ble dermed til en sann historie for publikum. Det autentiske som kommer frem i denne scenen er hentet fra min egen biografi. Jeg personlig har aldri vært noe skoleflink og gjennom oppveksten var det mange som undret seg over hvordan det skulle gå med meg. Underveis i prosjektet har jeg stilt meg selv spørsmålet om jeg kunne blitt kriminell. Det framkom også i undersøkelsen fra SSB (Rebold, 2015) at utdanningsnivået blant kriminelle scorer lavt. Gjennom mine egne erfaringer og undersøkelser av empirisk materiale kom det fram at det er et lavt utdanningsnivå blant innsatte i norske fengsler. For forestillingens del har jeg sett på disse temaene som noe som utfyller en historie. Publikum må få vite hvorfor ting har blitt som de har blitt. Et hverdagsliv kan være tamt, men det kan også inneholde mye spenning og forskjellige typer konflikter. Jeg som regissørskuespiller lette etter konfliktene, og da jeg fant konfliktene forsøkte jeg å finne årsaken som ledet opp til konfliktene, og om det var en indre eller ytre konflikt.

Sett i lys av Ranciéres tenkning om etikk og estetikk så tolker jeg det som at han mener at etikk og estetikk krysser hverandre. Det handler om intensjonen og distribusjonen av forestillingen eller hendelsen. Intensjonen bak forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) var å fortelle en historie til publikum om en innsatt sitt liv, der vi ville forandre hvordan man ser på en innsatt i et norsk fengsel. Ranciére (2012) skriver at distribusjonen av det sanselige handler om hvordan man gjennom estetiske opplevelser og kunst kan få en regulering som muliggjør at man får øynene opp for andre sammensetningsmuligheter og at man åpner ørene for stemmer man så langt ikke har hørt. Jeg tolker dette slik at for å gi en stemme til de som ikke høres, så må det være en estetisk opplevelse som ligger i bunnen. Ut fra dette tolker jeg det etiske ansvaret hos

en regissør-skuespiller som todelt og dette kan sees i lys av Saldañas teorier om å skape en balanse mellom informant-eierskap og teaterets visjonære autonomi (Aune, 2017).

5.0 Avrundning

Hvordan kan man utvikle en metode for iscenesettelse av etnografisk materiale der skuespilleren er regissør? Dette var spørsmålet jeg stilte meg og som har vært utgangspunkt for den faglige refleksjonen i denne masteroppgaven. I løpet av mitt arbeid med teori og refleksjon ble fire fokuspunkt tydelig. De fire punktene er utvikling av *tema* basert på etnografisk materiale, utvikling av *rom* inspirert av fengsel som etnografisk felt, regissør-skuespillerens arbeid med etnografisk materiale *i den fysiske iscenesettelsen og i arbeidet tekst*. I tillegg kommer de etiske utfordringer jeg har møtt på som regissør-skuespiller i bruken av etnografisk materiale.

Jeg har i denne oppgaven redegjort for utviklingen av produksjonskonsepter og teoretiske perspektiver som jeg har brukt i prosjektet. Jeg har videre plassert prosjektet under et performativt forskningsparadigme samt redegjort og reflektert over metodologien som ligger til grunn, før jeg har gjort en refleksjon over egen prosess til ferdig forestilling basert på de fire inngangene nevnt ovenfor.

5.1 Funn ut ifra intensjonen

Da jeg begynte med dette prosjektet, skulle jeg utvikle en metode for en regissør-skuespiller i iscenesettelse av etnografisk materiale, og i utgangspunktet forventet jeg ikke å stå igjen med fire innganger. Dette er noe som har oppstått gjennom refleksjon og analyse kontinuerlig i prosessen. Hvordan man kan se nye interessefelt i en praktisk prosess er noe jeg vil komme tilbake til nedenfor, hvor jeg vil gå inn på hvilken kunnskap jeg tar med meg videre.

For meg som regissør-skuespiller ble det å arbeide metodisk i prosessen viktig når det kom til innhenting av tema og utviklingen av personlig brennpunkt. I forkant av prosjektet hadde jeg aldri vært i et fengsel, og det var derfor viktig å dra på orientering og befaring i forkant. Dette gjorde at jeg kunne se nærmere på hvilke verdier som eksisterte der, hva slags rutiner og innhold som preger hverdagen, og jeg kunne observere utfordringer og ikke minst erfare hva slags muligheter som finnes innenfor en total institusjon. Min tid inne i fengselet i forkant av produksjonsprosessen ga meg øvelse i å reflektere rundt følelsen av nysgjerrighet kombinert med følelsen av å komme inn i en livsverden som i utgangspunktet var helt ukjent for meg. Den opplevelsesbaserte kunnskapen jeg tok med meg videre til intervju situasjonen gjorde arbeidet mer fruktbart. For meg som regissør-skuespiller var arbeidet med transkripsjonen et viktig,

fordypende arbeid der tema og personlig brennpunkt utkrystalliserte seg. Transkripsjonsarbeidet med intervjuene i etterkant, fremkalte sansemessige minner fra intervjusituasjonen i fengselet og farget konseptualiseringen av den kunstneriske ideen.

Arbeidet med utviklingen av rom basert på et etnografisk materiale var for meg helt avgjørende av to grunner. Det å skape et scenografisk laboratorium (jfr. Fretheim, 2018) ga en fruktbar ramme for den kreative utviklingen av et performativt rom som ramme for produksjonen. Nøkkelen lå i å finne rom og materialer hentet fra den etnografiske fengselskonteksten, slik at rommet arbeidet med meg og ikke mot meg og min intensjon. Samtidig som jeg skapte et rom som jeg ønsket skulle virke autentisk og gjenkjennbart, skapte jeg også en teatral fiksjon og mange rom i det samme rommet. Nøkkelen for vår del var at vi satte noen klare krav for rommet, som at det skulle være *transformativt*, i tillegg til at det skulle være et arbeidslaboratorium. Når det kom til etableringen av et autentisk rom, var min erfaring at vi måtte se til intervjuene og materialene vi hadde tilgjengelig. Etableringen av rom handlet for vår del om å gå tilbake til intervjumaterialet og reflektere over den kroppslige erfaringen vi hadde etter å ha vært fysisk til stede inne i et fengsel.

Jeg har anvendt verbatim metode i etableringen av scenetekst. Dette innebærer at jeg har brukt informantenes egne ord og formuleringer som del av scenespråket. Den mer eller mindre bearbeidende intervjuteksten har, etter min mening, bidratt til å skape autenticitet og å menneskeligjøre forestillingen. Utfordringen med å bruke verbatim metode i prosjektet har vært å bearbeide språket. Når beholder man det som er «hverdagsspråk» og når går man over til et poetisk teaterspråk? Et fokus jeg har hatt gjennom denne studien er at forestillingen skal være autentisk, i tillegg til at man skal ta vare på teaterets autonomi. Ut fra dette fokuset ser jeg at bruken av verbatim metode nettopp er med på å holde på denne krysningen mellom det gjenkjennbare, menneskelige, og det poetiske innen teateret.

Når det kommer til regissør-skuespillerens arbeid med det etnografiske materialet i forhold til det fysiske arbeidet, har dette i stor grad vært preget av min skuespillerutdanning fra Stockholm og ikke minst min tause kunnskap. En av utfordringene har vært å verbalisere den tause kunnskapen og gi den et fagspråk og begreper som har ført til jeg har kunnet reflektere og kommunisere valg og begrunnelser fra et faglig ståsted. I analysen av arbeidet med det etnografiske materiale blir det tydelig at bruken av Stanislavskjis fysiske metoder og fysisk teater har resultert i at alt jeg har arbeidet med, om det så har vært scenografi, musikalitet eller

stemmekvalitet, så er det hentet fra det etnografiske materiale fra de innsatte. Dette har ført til at det jeg som skuespiller har opplevd det jeg har gjort på scenen som mer riktig og ekte. Dette fører forhåpentligvis også til at karakteren og handlingene som karakteren gjør oppleves mer autentisk for publikum. Det å skape en autentisk forestilling har gjennom prosessen vært viktig, og underveis har jeg sett at søken etter noe som er autentisk i teatersammenheng er et problematisk tema. Jeg tror svaret om autenticitet kan ligge i blandingen mellom de innsattes ord, det empiriske materialet og min egen historie, og at dette er med på å skape en historie man kan tro på.

Videre opplevde jeg at skuespilleren har behov for regissørens støtte i en slik prosess. Etersom jeg fylte begge rollene, ble dette et problem underveis. Jeg som trent skuespiller er kanskje ikke like avhengig av en ekstern regissør som en amatørskuespiller, men jeg havnet likevel opptil flere ganger i situasjoner hvor jeg stod fast, noe som gikk ut over kreativiteten. Utfordringen for meg som regissør-skuespiller handlet særlig om forholdet mellom det indre og det ytre blikket; det å være skuespiller «i karakter» med fokus på øyeblikket, det skuespilletekniske, innlevelse og timing på den ene siden, og det å være regissør som ivaretok det ytre blikket med fokus på dramaturgi og helhet, og å være publikums øyne, på den andre siden. For å møte disse utfordringene ble det viktig å aktivt benytte to refleksjonsbøker der den ene omhandlet blikket til regissøren og den andre boken fokuserte på skuespillerens perspektiv. Visningsseminarene var også helt avgjørende for utviklingen av metoden. Dette tillot at jeg kunne være til stede som skuespiller i øyeblikket i improvisasjonen og ta steget tilbake og se og vurdere det utenfra som regissør like etterpå.

Gjennom hele prosessen har spørsmål rundt etikk og moral vært sentrale. Dette er spørsmål som er spesielt viktig i arbeid med innsatte i et norsk fengsel. Når man arbeider innen etnoteateret og med anvendt teater så står den demokratiske prosessen i sentrum. Dette innebærer, slik jeg ser det, at alle deltagere i prosjektet skal ha en sjanse til å ytre sine meninger og de skal også, kanskje spesielt i denne sammenheng, bli ivaretatt og tatt hensyn til. Dette ble utfordrende for Johansen og meg da vi kun hadde en mulighet til å vise deler av forestillingen til de innsatte. Dette førte til at vi var avhengige av å gjøre mye refleksjonsarbeid underveis, i stedet for å kunne basere oss på tilbakemeldinger fra den faktiske informantgruppen. I begynnelsen diskuterte vi mange aspekter knyttet til hva som var etisk riktig og hva som ikke var etisk riktig å gjøre. For meg som regissør-skuespiller ble dette utfordrende ved at diskusjonene svekket det kreative arbeidet. I analysens avsluttende del trekker jeg frem forskjellen på etikk og moral

basert på teorier fra Ranciére. Mange av diskusjonene vi hadde var basert på hva som er moralsk riktig å gjøre, noe som handler om hva som er rett og galt. Jeg som regissør-skuespiller skal ikke gi slipp på min moralske plikt, men jeg har også et estetisk ansvar for hvordan iscenesettelsen kommer frem.

I innledningen skrev jeg at det er tydelig at fengselsteateret innenfor Norge er et marginalisert og lite utbredt felt historisk sett. Samtidig kan det se ut som det foreligger en endring i tendens og at fengselsteateret er i ferd med å slå rot i Norge. Jeg vil si at vi med produksjonen av forestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) er med på å forsterke denne trenden da vi retter søkelyset mot fengsel og innsatte fra et teaterfaglig perspektiv. Jeg vil også hevde at vi skiller oss ut fra andre fengselsteater-prosjekter fordi vårt prosjekt primært retter seg mot et publikum på utsiden av fengselet for å skape større innsikt i hvordan det er å være innsatt. Forestillingens mål var å kunne virke anvendbar for mennesker på utsiden. Prosjektet og forestillingen skal ikke først og fremst være underholdning eller ha en pedagogisk nytte for de innsatte i fengselet, slik de fleste andre fengselsteater-prosjektene skal. Det anvendte ved vår forestilling ligger i at vi ønsket å forandre eller opplyse de som er utenfor fengselets strenge regime. I etterkant av forestillingen formidlet ansatte fra Trondheim kretsfengsel hvor viktig det er at noen forteller de innsattes historie selv om det er på godt og vondt.

5.2 Veien videre

Veien videre for teaterforestillingen *Forsoning/Forvaring* (2020) blir å dra ut for å vise forestillingen for innsatte ved Trondheim Kretsfengsel. På grunn av covid-19 pandemien fikk vi ikke den muligheten rett etter at forestillingen var ferdig, men vi håper å få en ny anledning i nærmeste fremtid. Jeg er av den oppfatning at denne forestillingen har potensiale til å utvikle seg når vi får vist den for de innsatte i fengselet, samt arbeidet mer med forestillingen basert på de innsattes reaksjoner, analyser og tilbakemeldinger.

I dette masterprosjektet har jeg arbeidet med å utvikle en metodikk som kan anvendes hvis man ønsker å jobbe med etnografisk materiale i rollen som regissør-skuespiller. Oppgavens fokus har handlet om intensjon, gjennomføring og refleksjon knyttet til rollen som regissør-skuespiller i en etnografisk kontekst, der fengselet og innsattes historier har vært i fokus. Målet med prosjektet har vært å skape en forståelse for hvilke forhold innsatte lever under, samt formidle innsikt og gi en stemme til en marginalisert gruppe gjennom en performativ fremstilling, til de som befinner seg på utsiden av et fengsel. Om intensjonen har fungert har

jeg ikke undersøkt vitenskapelig gjennom resepsjonsanalyser, intervjuer eller lignende. Uformelle tilbakemeldinger fra publikum viser imidlertid at forestillingen har opplevdes som å være interessant. I tillegg har innsatte og ansatte i fengselet som har sett forestillingen, vært av den oppfatning at den gjenspeiler deres virkelighet og gir en performativ innsikt i sentrale problemstillinger for denne gruppen mennesker. Men det mangler imidlertid forskning som kan undersøke om slike etnografiske teaterforestillinger som *Forsoning/Forvaring* (2020) virkelig når sin intensjon og demokratiske ideal. Fremtidig forskning kan forhåpentligvis gi oss flere svar på dette.

6.0 Litteraturliste

- Aune, V. & Haagensen, C. (2018) *Teaterproduksjon - Ti produksjonsetetiske innganger*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk
- Aune, V. (2017). Vår Frues Folk: Å skape autorativ, estetisk kommunikasjon I dokumentarteateret. I K. Heggstad & B. Rasmussen & R. Gjørum (Red.), *Drama, teater og demokrati* (s.125 - 126). Bergen, Norge: Vigmostad & Bjerke AS
- Bicat, T., & Baldwin, C. (2002). *Devised and collaborative theatre*. Marlborough: Crowood.
- Bendedetti, J. (2004) *Stanislavski: an introduction*. New York: Routledge
- Bryant, A., & Charmaz, K. (2007). *The SAGE handbook of grounded theory*. Los Angeles, Calif: Sage.
- Creswell, J.W. (2007). Chapter 4. Five Qualitative Approaches to Inquiry. I J. W. Creswell (Red.), *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing among five Approaches* (s. 53-84). London: SAGE Publications
- Eigtved, M. (2007). *Forestillingsanalyse: en introduksjon*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Fretheim, G. (2018). En scenografisk inngang til teaterproduksjon. I V. Aune & C. Haagensen (Red.). *Teaterproduksjon. Ti produksjonsetetiske innganger*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk. DOI <https://doi.org/10.23865/noasp.43>
- Goffman, E. (2011). *Stigma: Den avvikandes roll och identitet* (3. uppl. ed.). Stockholm: Norstedt.
- Gjørum, G & Rasmussen, B. (2012). *Forestilling, framføring, forskning Metodologi i anvendt teaterforskning*. Trondheim: Akademika Forlag

- Haagensen, C. (2014). *Lived Experience and Devised Theatre Practice. A Study of Australian and Norwegian Theatre Student' Devised Theatre Practice.* (Doktoravhandling, NTNU). Trondheim: NTNU
- Haagensen, C. (2018). Gruppeprosesser og faseinndeling i egenskapt teater. I V. Aune & C. Haagensen (Red.). *Teaterproduksjon. Ti produksjonsetestetiske innganger.* Oslo: Cappelen Damm Akademisk. DOI <https://doi.org/10.23865/noasp.43>
- Johnston, D. (2017). *Theatre and Phenomenology.* London: Palgrave
- Kvale, S. (1996). Part III Chapter 8. The Quality of the Interview p. 144-159, Chapter 10. The 1000-Page Question. P. 176-186. In S. Kvale *Interviews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing.* London: SAGE Publications.
- 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.
- Mitter, S. & Shevtsova, M. (Red). (2005). *Fifty Key Theatre Directors.* New York: Routledge
- Nilsen, M. (2009). *Det uferdige – anvendt drama i den totale institusjon* (Masteroppgave). Universitetet i Bergen.
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Prendergast, M. & Saxton, J. (2009). *Applied Theatre: international case studies and challenges for practice.* Bristol (UK): Intellect.
- Ranciére, Jacques (2012): *Den emansiperte tilskuer,* oversatt av Geir Uvsløkk, Oslo, Pax

- Ranciére, J., & Rockhill, G. (2013). *The Politics of Aesthetics*. London: Bloomsbury Publishing
- Salda na, Johnny (2011): *Ethnotheatre*. Walnut Creek, US: Left Coast Press
- Stanislavskij, K. (1940). *En skuespillers arbejde med sig selv*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Spolin, V. (1999). *Praktisk teaterarbejde: metoder, øvelser og idéer: h ndbog for instruktører*. Gr sten: Drama.
- Stang, K. (1991). *Fra instrukt rfunksjon til regikunst - Utviklingen av instrukt ryrket i et teaterhistorisk perspektiv*. I Reistad, H. (Red.), *Regikunst*. Asker: Tell forlag.
- Stene,  . (2015). *Skuespillerkunsten*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Vestin, M. (2000). *REGI*. Bjarnum: Bjarnum Tryckeri

Nettsider:

- Aln s,  . (2006). *Forbryterskole eller rehabiliteringsanstalt?: slik de innsatte opplever det*. Hentet fra <https://krus.brage.unit.no/krus-xmlui/handle/11250/160631>
- Dansit – *dansfestival*. (2020). Hentet fra <http://www.dansit.no/>
- Hjellnes, S. *Totale trekk ved fengsling*. Hentet fra <https://krus.brage.unit.no/krus-xmlui/bitstream/handle/11250/160522/Totale%20trekk.pdf?sequence=1>
- Revold, M. (2015) *Innsatt og Utsatt*. Hentet fra <https://www.ssb.no/sosiale-forhold-og-kriminalitet/artikler-og-publikasjoner/innsatt-og-utsatt>
- Rosendal Teater (2020). Hentet fra <https://rosendalteater.no/>

- Trondheim Kretsfengsel (Kriminalomsorgen, 2020). Hentet fra <https://www.kriminalomsorgen.no/trondheim-fengsel.5026298-242495.html>

7.0 Vedlegg

Program informasjon på facebook arrangement.

«Har dere tenkt noen gang om dere kommer i fengsel?»

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 personens 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"

Intervjuguide 1, 2 og 3

Intervju

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

Intervjuguide 1

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 skrivet 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 brødsiver med salami, hva spiser du Glenn?
- Etter frokost da er velt 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.

Intervjuguide 2

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 kan sikkert ikke se for oss hvordan det er å sitte i fengsel og hvordan er å se for seg fremtiden. En hypotese kan være at man har jo tid til å tenke og planlegge fremtiden. Hva drømmer man om, er det noe som er realistisk gjennomførbart? Ser man for seg en jobb egentlig? Hvor lett blir det å skaffe seg jobb osv.? Ordet for temaet er fremtid. Jobb, familie, venner, flytte? Drømmer?

Livet etter man har sonet ferdig sin straff:

- Kan du fortelle om hva er det første du skal gjøre når du kommer ut? Nevn tre ting?
- Hva slags mat kommer du til å spise?
- Kan du beskrive hva du gjør første dagen fra du står opp til du legger deg?
- Alle sammen har en drøm, jeg drømmer om å bli ferdig med skolen og bli en kjent regissør. Hva drømmer du om? Drømmer du om bli president liksom?
- Tror du verden har forandret seg siden du kom inn?
- Nå har vi snakket om drømmer – hvis man skal se realistisk på situasjonen, hva tror du kommer til å skje når du slipper ut. Er det forskjell på drømmen og hva du ser for deg skjer?
- Langtidsperspektivet?
- Er det noen som venter på deg når du kommer ut? Familie, venner, hund?
- Hva gruer du deg til du kommer ut?

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.

Intervjuguide 3

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: Fortiden er noe som i stor grad er med på og former oss som individer. Der er det miljø, oppvekst, skole, valg som man tar som er avgjørende for hvem man blir. Tar man valgene selv eller er det noen andre faktorer som setter føringer for hvilke valg man tar.

Livet før man kom i fengsel – fortiden:

- Kan du fortelle det beste du visste å gjøre når du var liten?
- Hva tenkte du når du begynte på skolen?
- Har du en stor eller liten familie?
- Søskene?
- Hva var det verste med barndommen?
- Hvordan var du på skolen?
- Hvem var du i kamerat gjengen?
- Er det noen valg som du tok når du var barn/ungdom du angres på? Husk før det kriminelle livet.
- Hvis du skulle gjort noe av det samme eller er det noe du kunne tenkt deg skulle vært det samme i dag?
- Er det noe du kunne tenkt deg kunne vært annerledes?
- Rus? Mange i fengsel sitter inne for rus, når begynner man med det?

Avtale Rosendal

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	Glenntkj@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 nøyaktig 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

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)

- 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
- Bruk *tilgjengelig språk*, tenk at teksten skal kunne forstås av en 18-åring.
- Skriv en *ingress* – altså en uthevet innledende setning som oppsummerer opplevelsen og/eller vekker oppmerksomhet.
- Tenk gjennom hvem som er *den primære målgruppen*, og skriv en setning som beskriver det.
- Skriv også en setning som beskriver hva slags sjanger eller sjangerblanding 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.
- 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 *en egen tekst (gjerne vedlegg)*.
- 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.

NB! Det endelige programmet forfattes og redigeres av Rosendal Teater med utgangspunkt i innsendt materiale. Teatret forbeholder seg retten til å tilpasse presentasjonen til vår tone, stil og format. Frist for innsendelse til vårsesong er 20. november.

Legg også gjerne ved presseklipp og gode sitater (noter hvilke vedlegg som sendes).

Kredittliste <i>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.)</i>	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

4. Bilder og video – sjekkliste

Vi trenger minimum 3 ulike bilder i høy oppløsning (300 dpi). Av disse minst ett stående (til plakat) 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 **rider/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	Strobelys		X
• Spesialeffekter og utstyr	Røykmaskin/hazer	X	
• Noe som krever ekstra bemanning/opprydning.	Tørris		X
• Røyking og alkohol.	Pyro		X
• Scene/publikumsoppsett	Åpen flamme		X
• Publikumsinformasjon	Konfetti, talkum el.		X
	Større mengder flytende væske, vann el.		X
	Dansematter	X	
	Projektor	X	
	Lerret	X	
	100% blending, nødutgangsskilt må tildekkes		X
	Det røykes på scenen (kun urtetobakk er lov)		X
	Det nytes 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, ørepropper 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	Glenntkj@gmail.com		

Ikke nøl med å ta kontakt med våre teknikere om dere skulle ha spørsmål:

Tekniker, lysansvarlig: Anniken Arnøy, anniken@rosendalteater.no / 936 94 278

Tekniker, lydansvarlig: Thomas Brosveet, thomas@rosendalteater.no / 965 01460

6. Praktisk informasjon

Kompanimedlemmer, reise, opphold, frakt mm.

Kompanimedlemmer Hvor mange personer reiser med produksjonen? <i>Skriv antall.</i>	To		
Navn og rolle for alle medlemmer (også de som ev. er bosatt i Trondheim)	Per Christian Mollan Glenn Thomas Krahl Johansen		
Opphold Fullt navn på alle som trenger overnatting, og dato for ankomst/avreise.			

Ønsker noen i gruppen dobbelt- eller familierom?	
--	--

Reise

Kompaniet organiserer og booker selv all reise til og fra Trondheim, dersom ikke annet er avtalt. Alle tidspunkt, flight-nummer og annen relevant informasjon **sendes til vår produsent senest 2 uker før ankomst.**

Produksjonsplan

Produksjonsplan med oversikt over tidspunkt for ankomst, opprigg, prøver, gjennomganger og avreiser **sendes til vår produsent senest 2 uker før get-in.**

Frakt

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.

Frakt til og fra utland

*Vi gjør oppmerksom på at det må ordnes med **tollpapirer** 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 **ordnes av kompani/eier av utstyret.***

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



Fastsatt av Rektor 29.08.2011.

STANDARDAVTALE

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

Avtalen er ufravikelig for studentoppgaver ved NTNU som utføres i samarbeid med bedrift. Partene har ansvar for å klarere 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 Krahl Johansen og Per Mollan født: 11.03.1993/15.12.1991

Veileder ved NTNU: Bjørn Rasmussen og Cecilie Haagensen

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	<input checked="" type="checkbox"/>
Prosjektoppgave	<input type="checkbox"/>

(sett kryss)

i samarbeid med

Charlottenlund vgs.

bedrift/ekstern virksomhet

NTNU 2011-08-29

01.11.2019 - 13.03.2020

startdato – sluttdato

Oppgavens 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 Rossvang

Formålet med oppgaven er studentarbeid. Oppgaven utføres som ledd i studiet, og studenten skal ikke motta lønn 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

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 enig om at hele eller deler av oppgaven skal være undergitt utsatt offentliggjøring i maksimalt 3 år, dvs. ikke tilgjengelig for andre enn student og bedrift i denne perioden.

Oppgaven skal være undergitt 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 undergitt utsatt offentliggjøring, kan publiseres i NTNUs institusjonelle arkiv.

Selv om oppgaven er undergitt utsatt offentliggjøring, skal bedriften legge til rette for at studenten kan benytte hele eller deler av oppgaven i forbindelse med jobbsøknader 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 undergitt 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.

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 sorenskriveren ved Sør-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.

Trondheim 17/07-20
sted, dato

[Signature]
student

Per Mellan

Trondheim 19/1-20
sted, dato

[Signature]
veileder ved NTNU

Trondheim 17/02-20
sted, dato

[Signature]
instituttleder, NTNU

institutt

Trondheim 16/12-19
sted, dato

[Signature]
for bedriften/institusjonen
stempel og signatur



Samtykkeskjema

Informert samtykkeskjema

Masterprosjekt ved NTNU av Per Mollan og Glenn T. K. Johansen

Glenn T. K. Johansen

Per Mollan

454 54 817

404 82 104

Glennkj@gmail.com

Permollan@gmail.com

Prosjekttittel: Masken Bak Muren (Arbeidstitel)

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 Thomas og Per Mollan. 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 Mollan og Glenn Thomas. Dette rommet er låst bak en dør man kun har tilgang til med kort og alle som går inn i rommet blir registrert.
Tilgang til forskere. Vi kan kontaktes direkte om deltakeren skulle ha noen spørsmål.

Manus Forsoning/Forvaring (2020)

Forsoning/Forvaring

Tekstlig transkripsjon av manuset slik det var på eksamensforestillingen 19.02.2020

Scenen: Sort rom med tre vegger laget av fire paller hver. De er tre paller høye og har en pall bak som støtter veggen. På venstre side ligger det en benk, noen verktøy og masse planker bak pallene. Høyre side representerer cella til Den Innsatte og her er det fjernet en planke fra veggen i ansiktshøyde så skuespilleren kan stå bak og snakke til publikum. Veggen i midten står litt bak de to andre så man kan bevege seg mellom dem. På gulvet ligger det sagspon, planker og paller.

Den Innsatte: Kledd i oransje fangedrakt, joggesko, lue og arbeidshansker.

Åpningsscenen – Prolog

Rennestein av Malemuk, akkustisk versjon spilles over anlegget.

Lyset går på i verkstedet og Den Innsatte går inn. Det arbeides med planker. Han går ut med noen ting på scenen, tilbake i verkstedet og ut igjen. Lyset går på i fronten. Setter seg på midten av scenen og tar av seg hansker og lue.

Jeg har tenkt på en ting. Jeg har tenkte kjempemasse på det. Hvorfor blir man kriminell? Hvorfor havner man i fengsel? Jeg har tenkt masse på det. Fordi, er det sånn at man går rundt i livet og tenker at man en dag kan komme i fengsel? Hvorfor jeg tenker så mye på det er fordi at Jeg hadde en kompis som bodde oppe på Angelltrøa. For å komme meg på Angelltrøa fra sentrum så måtte jeg ta buss nummer 18. Og buss nummer 18 går forbi Trondheim kretsfengsel. Så når du kjører forbi iskremfabrikken og ned den dolpa så kommer du opp til en høyresving OG DER.... Står det en svær betongkloss av en mur.

Jeg syns at selve muren, ja den var spennende første gangen, og det var, ja det var fengslet. Men det var først når jeg kikket litt etter og så over muren så så jeg noen tak, som stakk opp... Da så jeg at det er jo noe på den andre siden. Hvem er det som er der? Hva slags liv har de hatt? Hva slags liv har de? Hva har de gjort? Hvor lenge sitter de? Jeg har tenkt utrolig masse på det.

Refleksjon om fengsel – scene 1

Den innsatte tar på seg hansker og lue igjen, musikk starter og rommet blir mørkt. På veggen av paller bak på scenen blir det prosjektert tre filmer av Den Innsatte som går mens stemmen hans sier følgende over anlegget. Mens filmen går

setter Den Innsatte opp en planke ved siden av seg på scenen. De ser på filmen sammen og sitter vendt med ryggen mot publikum.

Den Innsatte Voiceover:

Dette er meg. Jeg er født 15. Desember. Jeg elsker desember. Jeg er født i en familie på fire. Jeg har en mor, jeg har en tvillingbror. Vi er ganske lik, men vi er ganske ulik også. Jeg har en søster. Jeg er veldig glad i søsteren mi. Hun heter for Stine. Hun passer på meg.

Filmen blir ferdig, lyset går opp, bildet av Den Innsatte fader gradvis ut mens påfølgende scene pågår. Den innsatte snakker til planken.

Hm? Nei, nei takk. Jeg har selv. Du! Hvordan tror du det er i Norske fengsel? Nei, tror du at det er som i Amerikanske filmer og TV-serier at du har den meksikanske gjengen mot den ariske gjengen også har noen fra den meksikanske gjengen stjålet en loff fra den ariske gjengen og da må jo noen fra den ariske gjengen ta han i fra den Meksikanske gjengen med en skje som er omgjort til en kniv!

Det er ikke sånn... Jeg tenker på hvorfor... hvorfor er jeg kriminell? Nei nei nei, men, men hør her nå. Hvis vi tar fra jeg ble født til jeg var åtte år. Veldig mange vil si at jeg ikke hadde det bra... Nei nei, men altså ja noen få vil si at jeg hadde det bra, men de fleste vil si at jeg ikke hadde det bra. Nei, så når jeg blir åtte år da så havner jeg i barnevernets varetekt. Ja! Og blir plassert langt faen oppi sko-. Nei! Det er det jeg prøver å si. NEI! Jeg prøver ikke å si at alle som havner i barnevernet blir kriminell. Men det jeg prøver å si er; hvis vi tar det utgangspunktet jeg ble født i... Betyr det at jeg er fengselsmateriale liksom?... Jeg tenker mye på det... Er jeg født til å være kriminell?

Musikk starter

Rutiner – Scene 2

Musikken går gradvis opp, før den treffer topp tar Den Innsatte planken med seg bak til veggen, vender seg mot publikum og sier:

Jeg var 18 år første gangen jeg sonet.

Den innsatte går bak og jobber i verkstedet mens musikken går. Det er mørkt på scenen men lyst bak frem til første replikk.

DA ER DET NIKAFFEN! Hallo! Ja, det er nikaffen ja. Kom igjen da. Hva sier du?! Skal du ikke ha nikaffe? Slutt å tulle nå da. Kom!

Den Innsatte går inn bak scenen og henter en planke som han sier følgende til mens de beveger frem på scenen:

Skal du ikke ha nikaffe?! Jeg og du har jo hatt det som rutine i over ett år nå så skal du bare ... Ja du skal jobbe? Nei slutt. Slutt å tulle, selvføl (avbrutt)... Nei, nei det er ingen som skal tvinge deg. Nei, greit det. Ja, du kan få lov til å stå der. Bare jobb.

Den Innsatte setter fra seg planken og beveger seg bak, henter en planke og setter de på scenen mens følgende pågår:

Knut! Knut, knut, knut. Kan du stå der? Der ja! Du skjønner vi har et lite... Problem.

Snur seg mot den første planken

Hm? Nei, du det er ikke noe problem! Hæ? Nei nei nei, du og jeg har jo bare hatt dette som en rutine i over et år. Jaja, det er ikke noe, ikke noe problem heller.

Den innsatte brøler og smeller planken opp mot veggen mens han holder den der. Musikk starter og den innsatte snakker til planken.

Ta å stå i ro sa jeg eller så slår jeg det ned! STÅ! I! RO! Du kan ikke bare fucke opp rutinene sånn som det der vet du! Stå i ro sa jeg ellers så slår jeg deg ned! Altså... du må følge rutinene! Når vi har nikaffe så har vi nikaffe! Skjønner du at når du sitter i fengsel og fucker med rutinene så klikker det for deg! Skjønner du det?!

Den innsatte skriker igjen, slipper planken og går ut mot publikum. Den neste delen av teksten fremføres nesten i rytme med sangen som går i bakgrunnen.

Rutiner er viktig i et fengsel. Ja rutiner er viktig. Kvart over syv kommer de og vekker oss. Men de kommer ikke og vekker oss for å være hyggelig. De kommer for å se etter om vi i det heletatt lever. Halv åtte ringer vekkeklokka mi. Jeg liker å bestemme selv når jeg skal stå opp. Kvart over åtte går jeg ut i fellesarealet. Henter meg en dagsfersk avis pluss at jeg tar meg en pris snus. Deretter går jeg inn til cella mi igjen, leser den dagsferske avisa pluss at jeg tenker over livet mitt akkurat nå. Rutiner er ganske viktig sier de. Det skal forberede oss på livet på utsiden. På arbeidslivet. Se for dere det at jeg kommer til en arbeidsgiver!

Den innsatte går bak på scenen og banker på veggen. Det blir mørkt og han prater med en projeksjon av seg selv i vanlige klær.

Den Innsatte:

Hei! Vil du ansette en sånn en som meg med et enormt hull i CV-en?

Projeksjonen:

Nei

Den Innsatte:

Nei?!

Projeksjonen:

Nei!

Den Innsatte:

Nei.

Musikken fades ut. Projeksjonen forlater bildet og det forsvinner. Lyset går på igjen.

Nav – Scene 3

Nei... Det finnes tusen måter å si nei på. Du har for eksempel den sinte nei. NEI!! Den hører vi ofte i fengselet. Så har du litt den snille: ne-ei. Koslig. Ne-ei... Men så har du en sånn type nei som jeg bare hater. Og det er den typen nei som, som får deg til å føle deg dum. Nei.? Nei. Så "nei" har jo blitt en rutine i seg selv. Rutiner er jo viktig i et fengsel. Men rutiner er også viktig når du kommer på utsiden. For eksempel en av rutinene mine er at jeg som regel bruker å besøke en kompis. Deretter går jeg på det lokale NAV-kontoret.

Den innsatte setter opp en disk og en planke som representerer den NAV-ansatte. En høy rett planke. Som han viser til publikum når han beskriver den. Han bukker ærbødig når han setter den fra seg.

På det lokale NAV-kontoret der jobber det en NAV-dame. Hun er lang. Tynn. Og stram i blikket.

Den Innsatte stiller seg bak disken og banker på.

Heisann! Jeg skulle gjerne ha søkt på en jobb! Hm? Om jeg har? Ja, jeg har...

Den Innsatte går frem til publikum

De spør veldig ofte om jeg har en oppdatert CV. Selvfølgelig har jeg en oppdatert CV. Jeg har ikke bare en oppdatert CV, jeg har nemlig skrevet en veldig ærlig søknad også. Skal vi se.

Den Innsatte tar frem et stykke papir fra lomma og åpner det.

Hei! Søker med dette på stillingen ved Trønder Taxi. Jeg er 28 år gammel, uten fullført utdanning og ugift. For tiden er jeg under behandling for narkotikamisbruk ved St. Olavs hospital. Jeg har akkurat vært i retten tiltalt for fire ruspåvirkede kjøring. Heleri av våpen. Ulovlig oppbevaring av våpen. Besittelse av narkotika. Kjøring uten gyldig førerkort av bil, snøscooter og motorsyssel. Har enda ikke fått dom. Den faller neste uke. Jeg var ansatt i Pallin AS fra 2013 til 2019 da en arbeidskonflikt endte med at jeg ble avskjediget.

Den Innsatte snur seg mot NAV-Dama.

Ja, jeg er en reel arbeidssøker ja. Jaja...

Den Innsatte vender seg mot publikum igjen.

Det folk sier om meg. Jeg er positiv, hyggelig, en initiativtaker og kreativ. Jeg blir ansett som kunnskapsrik dyktig arbeidstaker og kriminell. Håper på positiv respons og tar gjerne i mot henvendelser med spørsmål.

Den innsatte går tilbake til disken.

Hva sa du? Om jeg har referanser? Ja jeg har noe... ja. Ja! Jeg har referans- skal vi se. Lars Grønnerød, trippeldrapsdømt. KKK ansett som leder av Kristiansundsmafian fra norgeshistoriens største rohypnol sak. PM leder, kjent skikkelse for amfetamininnførsel til Norge... Nei jeg kan ikke bruke fulle navn fordi har ikke lov til det. Ja, jeg har jo spurt om å få bruke fulle navn selvfølgelig men jeg har ikke lov sier jeg! Ja, jeg har for eksempel! Per Christian Skjærвик tidligere ordfører i Rissa kommune! Bjarne Brevik leder ved avdelingen i Pallin AS! Det er fulle navn det! Håper på hurtig positivt svar så kommer det heller ingen negative reaksjoner fra meg!

Den Innsatte blir gradvis mer og mer sint frem til han blir rasende, plukker opp NAV-dama og kaster henne i bakken på slutten av replikken.

Hva sier du? Skal du bare si nei du da? Hørte du det? Jeg har søkt på 400 jobber og du sier det samme!

Han ser på NAV-dama som ligger på bakken, musikk starter

NEI!

Fra Cella, refleksjoner om soning – Scene 4

Musikken går, Den Innsatte arbeider i verkstedet. Han er sint og frustrert. Etter hvert går han inn i sin celle, lyset endrer seg til en spott på cella mens han kikker ut mot publikum.

Jeg husker veldig godt første gangen jeg sonet... Jeg synes det var drit tøft. Jeg kom på en egen avdeling med to andre. Men det jeg visste, jeg hadde fullt av kompiser på en annen avdeling. Og det de hadde sagt at, at når jeg ble flyttet til den avdelingen der de var skulle jeg få den velkomsten! Jeg gledet meg skikkelig... Det er ikke alle som synes det er like tøft.

Jeg hadde en nabo, en på nabocella, han skreik hele natta. Han skreik og skreik, det var umulig å sove. Han skreik, og skreik og skreik TA Å HOLD KJEFTEN DIN JEG PRØVER Å SOVE HER! Og det artige var at på dagen da sa han ingenting. Da for han bare og gikk for seg selv...

Det gjør noe med deg når du ser svære sterke karer bare miste det... helt. Jeg husker veldig godt den natta han ikke laget en lyd... Den natta der. Sov jeg ingenting.

Den Innsatte trekker seg tilbake og lyset endrer seg. Han går fra cella og over til motsatt side av scenen

Festen i skogen – Scene 5

Den innsatte står oppe på veggen og stikker hodet ut bak.

Jeg husker også veldig godt første gangen jeg drakk meg full.

Den innsatte hopper ned og går frem til senter av scenen

Jeg stjal drikken av foreldrene mine

Henter øl bak veggen

Vi hadde kjøleskapet fullt av øl. Jeg lå si det at første gangen så var det ikke så veldig godt. Det kom seg da. Jeg må si det at jeg satt jo ikke og drakk alene. Vi var tre kompiser. Vi hadde han..

Den Innsatte går bak og henter frem kompisen etter hvert som de blir introdusert.

Vi hadde Bjarne. Bjarne, han var den tøffeste av oss. Han var med på alt. Han hadde også best draget på damene så Bjarne han var drittøff. Også hadde vi han Knut. Knut. Knut han var litt mindre enn oss andre.

Den innsatte sager til en liten planke og går ut med den

Knut han var litt mindre. Men han var tatovert. Så han var jo en del av gutta for det. Da vi begynte å nærme oss slutten av ungdomskolen så hadde vi en egen bule. Den... den, der kunne vi sitte og drikke klokka tolv på en mandag. Mens alle de andre taperne var på skolen for eksempel.

Til Bjarne og Knut

Hm? Hva sier du? Har Knut fått seg dame!? Gratulerer da Knut! Hæ?! Dere! Bare vent litt. Bare vent litt.

Den innsatte går bak til veggen og henter frem en liten pose med piller.

Se der! Ja, nei jeg fikk det av noen gutter på vidergående. De sa at hvis vi tar en av de der så kommer vi til å bli helt konger! Vi kommer til å. Vi, vi kan være våken syv dager i strekk hvis vi tar en sånn en. Tenk dere det da, vi kan feste syv dager på rad! Hæ? Er dere med eller? ... Nei, nei det er ikke farlig. Nei det er ikke det jeg lover. Kom igjen da! Kom igjen da. Kom igjen da. Kom igjen da. Nei. Jeg lover jo det er ikke skummelt. Se de små greiene her. Hæ. Nei jeg kan ta en jeg. Kan ta mange. Kan ikke skjønne at den lille her kan være farlig. Nei nei. Synd for dere.

Den innsatte tar en hel munnfull med piller som han svelger med øl. Nikker til plankene og skriker.

Neida, jeg kodd bare. Men du kjenner det.

Musikken starter. Lyset endrer seg. Musikken er vrent og ufin. Lyset og musikken eskalerer gradvis mens scenen pågår.

Du gjør det, du kjenner det i fingrene. Du kjenner det i hodet. Fy faen. Gutta dette skulle dere faen meg prøvd. Du føler deg konge det er dritgodt. Kom igjen vær med!

Den innsatte skriker, kaster ølen og går bak scenen for å hente en hammer. Han kommer frem og setter seg med de andre.

Hva om en av dere slår meg i hodet med denne? Hæ? Hæ? Kom igjen da! Slå meg i hodet med denne! Hva sa du? Hva sa du? Har

Bjarne klint med dama di? Har du klint med dama?! Skal jeg slå han? FAEN!

Den Innsatte slår Bjarne med hammeren så han flyr over gulvet.

Kom hit! Jeg skal ta også få deg hit jeg!

Den Innsatte går bort og henter Bjarne som han slo med hammeren. Han skriker og slår Bjarne gjentatte ganger med hammeren. Musikken blir høyere og lyset villere. Frem til Den Innsatte kollapser og det stopper helt, nesten blackout og helt stille. Han reiser seg opp og ser ut over skaden han har gjort.

Skolen – Scene 6

Man hører lyden av en klokke. Den Innsatte går og setter seg på scenen og gjør repetitive bevegelser i rytme med klokka. Blir gradvis mer fravikende fra rytmen og gjør andre handlinger som til en viss grad underbygger det som blir sagt av en stemme på høyttaleren.

Den Innsattes stemme på anlegget:

Jeg har aldri vært noe skoleflink. Jeg snakket med en lærer en dag om de 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 man sklir ut. Det er mange faktorer, men hvis man tar for eksempel det å sette grenser. Hvorfor var det ingen som satt grenser 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 hatet de som satt grenser. Det som ga meg glede på skolen var nettopp ikke det å svare rett på spørsmål, men heller teste hvor langt jeg kunne strekke de grensene som lærerne satt for meg.

Jeg husker en gang da jeg tok en kopp med strikkepinner og kastet på ei jente i klassen. Da måtte jeg sitte på kontoret til rektor hele dagen. Det var jo ikke det at jeg ikke ville være skoleflink. Men når man føler man ikke passer inn. Man kjenner det faktisk i kroppen. Kroppen vil bort. Jeg kunne sitte og se ut av vinduet. Også ser jeg en plass jeg heller mye heller vil være. Ute. Ute og henge med kompiser. Ut og langt vekk fra skolen. Jeg har aldri vært noe skoleflink.

Brevet - scene 7

En video av den innsatte starter. Lyset i rommet slukker. På filmen er den innsatte på toppen av en pall og har fått sitt bevegelingsrom begrenset deretter. Han trener, sitter, ligger og går rundt på dette lille arealet. Tempoet på filmet er økt og det går fort. Filmen slutter med at han setter seg ned og leser et brev. Da går lyset på og Den Innsatte sitter helt likt foran bildet på scenen.

Vi bruker å få brev. Vi får faktiske brev. Jeg er veldig glad i å få brev. Jeg bruker ikke å få brev av så mange, det gjør jeg ikke. Men jeg bruker å få brev av søsteren min. Jeg er veldig glad i søsteren min når hun sender brev.

Den innsatte leser brevet få søsteren. Mens brevet leses projekteres det et bilde av henne på hver side av den innsatte.

"Hei! Håper du har det bra. Det er trist at du sitter inne. Siden sist har skolen blitt revet og de har bygd en ny. Jeg har begynt på dans. Jeg hater det. Mamma tvinger meg til det. LOL". Hun er 16 år. "Savner deg masse"....

Å slippe ut – Scene 8

Den innsatte står bak veggen i cellen sin igjen. Prater til publikum.

Fra jeg var født til jeg var åtte år så flyttet jeg 17 ganger. Hjem det skal være noe av det tryggeste som finnes. Så det betyr at jeg har hatt 17 trygge plasser jeg da. Jeg flyttet for godt hjemmefra når jeg var 18. Under tvang. Ofte når vi er ferdig med å sone så spør de hvor vi har noen plass å bo. Mange ganger så lyver jeg. Mange ganger så har jeg bare stått der med søppelsekken min også... bare gått.

Julescenen – Scene 9

Julemusikk og snø på scenen. Den innsatte kommer ut med en planke og gir en gave

Lukk øyene dine! Hæ? Velg en hånd!
Det var den. Værsgod. Jaja, bare åpne. Ja

Hva sa du nå? Nei nei nei, Truls. Si det en gang til!... Nei du, vet du hva jeg vil du skal si det. Si det en gang til sa jeg! ... Du vet at jeg hater det spørsmålet der! Ja, jeg har

folk som venter på meg på utsiden! Jeg har masse kompiser! Jeg har... Jeg har kjæreste som er på utsiden, jeg har familie. Har du noen familie eller?! Ikke snakk til meg!

Den innsatte går frem mot publikum

Jeg hater det spørsmålet der. Om jeg har noen som venter på meg på utsiden. Ja jeg hadde mange kompiser. De fleste av kompisene mine er døde, eller så er det kompiser jeg ikke bør ha med å gjøre. Jeg hadde dame før jeg begynte å sone. Ho fikk jeg høre at hadde funnet seg en fyr fra samme bygd. Fått unger og giftet seg. Stakkars han når jeg kommer ut igjen.

Familien er jo... Du kan ikke bytte familie... Jeg har lyst til å gjøre mamma stolt. Og da, da snakker jeg ikke om at jeg skal fly rundt månen, ikke sånn stolt. Jeg tror mamma hadde blitt stolt hvis jeg hadde klart å ordne meg en fast jobb... Kanskje en liten leilighet. Da tror jeg mamma hadde blitt kjempestolt... Hm?

Den innsatte ser mot planken

Står du og maser enda? Den er jo til deg!

Den innsatte gestikulerer mot gaven og går tilbake til planken og setter seg ved siden av

Hm?... nei nei, hva drømmer du om da? ... Ja ja, med noen svære struttere?... ja... Nei jeg driver ikke med sånn. Nei sier jeg! Faen som du maser da! Jeg driver ikke, jeg driver ikke å drømmer sier jeg. Nei, nå syns jeg at du begynner å bli litte grann masete igjen!

Den innsatte reiser seg og kjefter mot planken

Ikke snakk om meg!

Den innsatte går frem til publikum igjen

Har man lov til å drømme i et fengsel? Ja, man har jo det. Jeg drømmer ikke om å den største bilen, jeg drømmer ikke om å ha den feitesten villaen på Singsaker. Eller... reise til Gran Canaria. Sånne store ting. Min største drøm. Det er når jeg er ferdig... Så står søsteren min der... Det er min største drøm

Siste scene – Scene 10

Musikk starter. Den innsatte arbeider i verkstedet og blir gradvis mer frustrert.

Ja! Hva er det?

Musikken stopper

Hva sa du? Nå? Allerede?

*Den innsatte ler, går inn på cellen sin og skifter ut av
fangedressen. Rennestein av Mallemuk
starter, lyset går på og den innsatte går ut. Står
nervøs på utsiden. Stine kommer inn og møter han.
Kaster lua inn på cella. De herjer og forlater scenen.*

- Slutt -

