

Marcus Theodor Hansen  
Kandidatnr. 10009

## Hvordan kan dramapedagogisk arbeid med en målgruppe bidra til videreutvikling av et manus

En kasusstudie av Fabulariums produksjon  
*Fyrsten - Et teselskap om demokratiets fall*

Bacheloroppgave i Drama og teater  
Veileder: Vigdis Aune  
Juni 2021



Marcus Theodor Hansen  
Kandidatnr. 10009

# **Hvordan kan dramapedagogisk arbeid med en målgruppe bidra til videreutvikling av et manus**

En kasusstudie av Fabulariums produksjon *Fyrsten -  
Et teselskap om demokratiets fall*

Bacheloroppgave i Drama og teater  
Veileder: Vigdis Aune  
Juni 2021

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



Kunnskap for en bedre verden



Det eneste ordet jeg kan beskrive min posisjon i denne prosessen er overveldende. Der det i utgangspunktet var meningen at jeg skulle overse to verksteder og delta i et par digitale møter i etterkant, ble det til at jeg nå har fulgt *Fyrsten – et teselskap om demokratiets fall* i tre måneder fra mars til mai. Jeg har sett et manus blitt skrevet, dratt fra hverandre og skrevet på nytt. Jeg har sett scener komme frem fra små impulser som dras ut av inspirerende materiale fra elevene.

Men det som jeg finner mest overveldende av alt er måten samtlige av prosjektets deltagere har åpnet seg opp for meg og tatt meg inn i varmen. Mine ord, forslag og innspill har blitt hørt, anerkjent og til tider endt opp som elementer i stykket. Det å se sine egne forslag ta form på scenegulvet er både inspirerende, varmende og oppløftende.

Jeg kan ikke telle på fingrene antall ganger noen har gitt meg en dult i skulderen eller en knipsende hånd med ord om «dette må du notere!» eller «dette kan du skrive om!», og i e-posten min ligger det i skrivende stund 9 forskjellige tråder med forslag til kilder, tekster jeg burde lese og bidrag på alle andre tenkelige måter.

Til Lene, Marte og alle dere andre,

Takk.

Denne oppgaven ser på hvordan målgruppearbeid kan bidra til videreutviklingen til et manus gjennom en kasusstudie av Fabularium produksjoner. Den ser på det teoretiske grunnlaget til en devised prosess og bruker det til analyse av hvordan elementer fra dramapedagogiske verksteder blir brukt til manusutviklingen.

This thesis looks at how dramapedagogical work with a target demographic may contribute to the ongoing evolution of a script. Founded on a casestudy of Fabularium Produksjoner will the paper look at the theoretical basis for a devised process and apply it to analyse how elements from the work with children in workshops will contribute to the scriptwriting.

## Innhold

|   |    |
|---|----|
| 1.1 Introduksjon.....                                   | 4  |
| 1.2 Problemstilling .....                               | 5  |
| 1.3 Empiri.....   | 5  |
| 1.4 Metode.....   | 6  |
| 1.5 Teori: hva og hvorfor .....                         | 7  |
| 2.1 Teoretiske perspektiver .....                       | 8  |
| 2.1.2. Kreativitetsteori .....                          | 8  |
| 2.1.3. Kulturell forståelse .....                       | 9  |
| 2.2 Devising som produksjonsplattform.....              | 9  |
| 2.3 Rønningens teoretiske bidrag til feltet.....        | 10 |
| 2.3.1 Feedbacksløyfer.....                              | 11 |
| 2.2.3. Teatral kiasma .....                             | 11 |
| 2.2.4 Boal og anvendt teaters innflytelse 300 ord ..... | 11 |
| Analyse av praksis.....                                 | 12 |
| 3.1 Kontekst .....                                      | 12 |
| 3.2 Planlegging 3. Mars.....                            | 12 |
| 3.3.Fysiske øvelser .....                               | 13 |
| 3.3.2. Gestikulering i tablå .....                      | 13 |
| 3.3.3. Sitron-te .....                                  | 14 |
| 3.4. Skriveoppgaver.....                                | 15 |
| 3.4.2. Gjemmested.....                                  | 15 |
| 3.4.3. «Bosse» .....                                    | 16 |
| 3.5. Samspill mellom dramatiker og Regissør.....        | 17 |
| 4.Oppsummering .....                                    | 19 |
| 4.1. Mine funn .....                                    | 19 |
| 4.3. Følgeforsker i prosjektet.....                     | 19 |

## 1.1 Introduksjon

For min bacheloroppgave har jeg fulgt Lene Helland Rønningen og Fabularium i deres forarbeid til en oppsetting av Machiavellis *Fyrsten* gjennom mars, april og mai. Jeg har bistått som inspisientassistent for prosessen, der jeg har stått for notater og logging av det dramapedagogiske arbeidet, før jeg fulgte kunstnerisk team sitt arbeid med videreutvikling av manus og det visuelle uttrykket.

Jeg var tidlig ute med å søke om posisjonen de hadde utlyst. Fabularium ønsket ikke mer enn én student til å følge prosessen, så jeg måtte gripe den sjansen jeg hadde. I høstsemesteret hadde vi allerede vært gjennom å sette opp en devised forestilling for en målgruppe på mellomtrinnet. Der forelsket jeg meg i det improvisatoriske arbeidet som åpnet opp gulvet på en ny måte for meg. Muligheten til å kunne observere dette på et profesjonelt nivå var en mulighet jeg ikke ville la gå fra meg.

I tillegg så er jeg svært interessert i både politikk og historie. *Fyrsten* står som et viktig verk innenfor begge disse interessene. Her ser Machiavelli på hvordan en fyrste kan forstørre sitt fyrstedømme og deretter beholde det, alt satt med eksempler fra forskjellige ledere i sentral Europa fra antikken til renessansen. Sett i konteksten av vårt politiske landskap blir den en svært spennende bok, der den nærmest er et oppskriftshefte for en diktator. Med Kinas Xin Jinping og Russlands Vladimir Putin i spissen, ser man stadig flere politiske aktører som prøver å innta en posisjon som diktator. Bare for et par måneder siden så vi et kuppforsøk i USA, for å gjeninnsette forrige president Donald Trump.

Fabularium har da satt seg som mål å lage en forestilling der målgruppen i alderen ti til tretten oppfordres til refleksjon rundt problematisk politikk. De selv beskriver det godt i sin prosjektbeskrivelse:

- Å utvikle et sosialt og politisk teater for barn knyttet til tema som demokrati, medbestemmelse og undertrykkelse som åpner for barns deltagelse på en samfunnsarena.
- Å utvikle en forestilling om demokratiets forfall, og ev. gjenreisning, gjennom research og materiale både fra Machiavellis klassiske verk, samtidens politiske saker og barns egne fortellinger.
- Å utvikle nyskrevet scenekunst for barn med inspirasjon fra et klassisk verk.



På bakgrunn av dette vil jeg se på hvordan barn og unge kan være med på å videreutvikle et manus for sin egen målgruppe. Prosjektet i sin helhet er et prosjekt av voksne for unge, men per 22.02.21 virket det som at ungdommenes bidrag skal tas til stor bruk. Dermed ble Fabulariums arbeid med *Fyrsten* en kasusstudie for mitt bachelorprosjekt, her har jeg samlet inn materiell, før jeg ser på hvordan Rønningen og Huke bruker det til videre utvikling. Jeg setter dette opp mot hva faglitteratur og aktører i fagfeltet sier gjennom både forskning og anekdotiske erfaringer.

## 1.2 Problemstilling

«Jeg håper det ikke oppfattes som påtrengende at en person av sletteste og laveste rang våger å tale om og drøfte så høye spørsmål som staters styrelse og fyrsters gjøren og laden» (Machiavelli, 1527, s. 24) skrev Niccolò Machiavelli til Lorenzo Dei Medici i et brev fra tidlig 1500-tallet, skal vi tro Jon Bingens oversettelse. Gjennom de følgende brevene, utgitt som bok 1532, tar Machiavelli for seg hvordan styresmakter, eller republikker og prinsipater som Machiavelli ville kalt de, kan ta til seg og vedvare makten. Han ser på historiske hendelser rundt om i sør-Europeiske land og bruker fyrster, prinser, konger, keisere og krigsherrers oppførsel som eksempler på hvordan dette skal gjennomføres (Machiavelli, 2007). 500 år etter Machiavelli vil nok de fleste si seg uenig i hans utsagn. Under demokratiet skal alles stemmer høres og få sin plass, i desto større grad når det angår politikeres gjøremål.

For prosjektet *Fyrsten – et teselskap om demokratiets fall* er målet til Fabularium å bruke Machiavellis verk som utgangspunkt og se på dagsaktuelle saker angående demokratiet (Fabularium, 2021). Forestillingen vil ta utgangspunkt i et teselskap, her møter publikum *Fyrsten*, nyvalgt og klar for sitt arbeid, og en tolv år gammel jente som skriver i skoleavisen. Vi vil se problematikk som oppstår ettersom demokratiets verdier blir satt på prøve og hvordan folket reagerer på dette.

Utgangspunktet for dette blir en kasusstudie av Fabularium i deres arbeid med *Fyrsten*, der jeg har vært følgeforsker. For å kunne gjennomføre dette vil jeg se på teorier innenfor kreativitet og devising. Deretter vil jeg ta for meg devising som produksjonsplattform før jeg ser på Rønningens teoretiske bidrag til feltet før jeg analyserer et utvalg fra den

## 1.3 Empiri

Som følge av oppgavens natur som en kvalitativ kasusstudie (Grenness, 2020), der jeg følger Fabularium og ser på deres arbeid over en lengre periode, står personlige notater for en stor del av det empiriske materialet. Notatene kommer i stor grad fra min posisjon i prosessen som assisterende inspisient, notatene er da brukt både for min oppgave og som referansemateriale

til bruk av Huke og Rønningen. Det empiriske materialet, samlet inn over en periode på tre måneder, ser på alt fra planleggingen av dramapedagogiske verksteder til hvordan materialet fra verkstedene blir brukt til utviklingen av scener. Dette inngår da møtereferater, vekslinger gjennom e-post og små notiser gjort ved observasjon.

Styrken til denne kasestudien er muligheten jeg fikk til å observere Fabularium over alle disse månedene (Grenness, 2020). Dette har gitt et rikt og mangfoldig empirisk materiale for oppgaven, samtidig er det en iboende svakhet i oppgaven. Med intensjonen om å utforske en kunstnerisk plattform basert på en kasus, står oppgaven heller som en mulig inngang og inspirasjon for arbeid. Samtidig kan oppgavens innhold oppfordre til refleksjon og teoretisering ovenfor andre aktører (Grenness, 2020, s. 56), der de teoretiske grunnlagene er nødvendige for en devised prosess.

#### 1.4 Metode

Jeg vil starte oppgaven med en redegjøring av deising som en produksjonsplattform, for å kunne underbygge og vise en forståelse for prosessen jeg har vært gjennom. Dette vil legge til rette for min analyse av de dramapedagogiske verkstedene jeg har observert og intervjuene jeg har gjennomført. Videre vil jeg se på Rønningens posisjon i og bidrag til feltet, der dette legger en presedens for hvordan de dramapedagogiske verkstedene ble utformet, gjennomført og brukt videre.

Som nevnt legger dette opp til analyse av min utplassering ved Fabularium. Analysen vil dermed starte med en klargjøring av verkstedenes formål, før jeg analyserer de fysiske øvelsene. Jeg vil følge opp dette med de skriftlige øvelsene, følger opp med samspillet mellom Rønningen som regissør og Huke som dramatiker. Til slutt vil jeg presentere mine funn og avslutte med noen personlige tanker om posisjonen som følgeforsker til prosjektet.

Jeg vil argumentere for at oppgavens metode går under hermeneutisk forskning som en sammenhengende fortolkende forståelsesprosess. I hermeneutikken står fortolkningen som bærende for metoden (Jordheim, Rønning, Sandmo & Skoie, 2016, s. 201), og tradisjonelt sett som en aktiv handling mellom fortolker og objekt (Jordheim, et.al., 2016, s. 192). Gjennom Hans-Georg Gadammers verk, *Sannhet og Metode*, argumenterer han for at fortolkning ikke er en aktiv handling, men heller noe vi som mennesker stadig foretar oss i underbevisstheten (Jordheim et.al., 2016, s. 220). Videre går hermeneutikken i tanken av en forståelsessirkel, der vi stadig må forstå deler før vi kan forstå helheten, og motsatt, dette først definert av Friedrich

Ast: “Grunnsetningen for all forståelse og erkjennelse, er ut fra delen å finne helhetens ånd, og gjennom helheten forstå prosessen” (Ast, 1808, s.178; sitert i Jordheim et.al., s. 227).

For min oppgave gjelder en utgitt tekst av Rønningen. Her ser hun på hvordan hermeneutikken kan brukes som et verktøy til analyse av teaterprosesser (Rønningen, 2021). Hun argumenterer for at det er en frem- og tilbake prosess mellom kunstnerne og deltakerne i en dobbel hermeneutikk, der de begge både gir og mottar fortolkninger og forståelser av materialet (Rønningen, 2021). Det er dette denne oppgaven tar for seg: fortolkningen mellom kunstner og deltaker i en skapende prosess, der det endelige målet er et kunstnerisk produkt preget av begge parter. Oppgaven står også som min fortolkning av det arbeidet som ble utført og eventuelt brukt til manusutvikling.

### 1.5 Teori: hva og hvorfor

For å kunne gjennomføre dette vil jeg bruke tre bøker som hovedkilder: *Devising theatre – a practical and theoretical handbook* av Alison Oddey (2003), *Lived Experience and Devised Theatre Practice – A Study of Australian and Norwegian Theatre Students’ Devised Theatrical Practice* av Cecilie Haagensen (2014) og *Teaterproduksjon – Ti produksjonsestetiske innganger* redigert av Vigdis Aune og Cecilie Haagensen (2018).

Oddey sitt bidrag står som det første skriftlige bidraget til devising, som hun selv skriver i forordet ble boken skrevet i mangel av litteratur for hennes egne studenter (2003, s. xi). Boken tar for seg en generell teori om devising, der hun ser på forskjellige eksempler fra britiske scenekunstnere. Gjennom søken etter kilder for oppgaven dukket stadig Oddey opp som en referanse i andre forfatteres materiale, og oppleves som et utgangspunkt for devising i litteraturen.

For å støtte opp denne brukes Haagensens doktoravhandling (2014). Avhandlingen tar i hovedsak for seg hvordan livserfaring hos deltagere bidrar til en devising prosess og hvordan erfaring og estetisk form er koblet (Haagensen, 2014, s. 232-256). For den sistnevnte legger Haagensen frem et forslag for en norsk navngivning av devising: livsbasert- og egenskap teater. Før hun i det hele tatt går inn på dette går hun gjennom historien til devising og legger kort frem en for devising som produksjonsplattform, dette støtter oppgaven gjennom en: den er en nyere utgivelse og to: den tar for seg et norsk, og Australsk, felt.

Til slutt står *Teaterproduksjon – Ti produksjonsestetiske innganger*. Her har Aune og Haagensen samlet en antologi basert på forfatternes erfaringer i undervisning ved høyere

utdanning. De tar for seg forskjellige innganger for utforskning av materiale til en teaterproduksjon (2018, s. 9). Antologien går for en enklere tilnærming til prosessarbeidet, der den tar for seg forskjellige kunstneres fagfelt og hvordan de går frem innen dette. Rønningen selv har bidratt til et kapittel i boken og over de to månedene prosjektet har foregått oppfattes det som om antologien har vært med på å forme Rønningens kunstneriske uttrykk. Gjennom det språket og fremgangen som har blitt benyttet gjennom prosessen står antologien som en relevant kilde for oppgaven.

I tillegg til disse kommer en rekke bøker, artikler, tidsskrifter og intervjuer. Disse vil bidra med enkeltstående kapitler der det presenteres teoretiske innganger til devised teater, diskurs rundt devising i både Norge og utlandet, og teoretiske bidrag fra andre grener innenfor teaterfeltet. Flere av disse har kommet som forslag direkte fra Rønningen og Huke, ofte med en kommentar om hvordan teksten har vært viktig for deres arbeid. Noen av de er Rønningen og Hukes egne tekster der de tar for seg sine egne teorier, fremgangsmåter og virke som kunstnere.

## 2.1 Teoretiske perspektiver

Her vil jeg se på forskjellige teoretiske perspektiver på kreative prosesser. Jeg vil starte med Vygotskijs teorier om kreativitet før jeg går inn på teorier om forståelse av målgruppen.

### 2.1.2. Kreativitetsteori

Lev Vygotskijs har studier som ser på hvordan kreativitet og opplevelser henger sammen, der kreativ aktivitet består i å sette sammen tidligere erfaringer for å skape nye forståelser (Haagensen, 2014, s. 120). På bakgrunn av dette argumenterer Vygotskij for at desto eldre et menneske er, desto større kreativt potensiale vil det mennesket ha, ettersom et eldre menneske har flere erfaringer å slå sammen for å skape noe nytt (Haagensen, 2014, s. 120-121). Dette fremstår som motsatt i praksis, Vygotskij viser til barnas mot og tro på egen kreativitet. De stoler på sin egen fantasi i større grad enn voksne, og har dermed et større kreativt potensial (Haagensen, 2014, s. 121).

I tillegg har Vygotskij skapt en kreativ sirkel, der han bryter opp den kreative prosessen i syv deler. Han starter med en personlig erfaring som grunnlaget for den kreative prosessen. Denne erfaringen blir da delt opp i enkeltstående elementer, dissosiasjoner. Disse dissosiasjonene blir nå endret, før de settes sammen til nye assosiasjoner og skaper et nytt, eksterne bilde.

Vygotskijs teorier står som grunnlag for hver eneste kreative prosess. Dette gjelder da både for det arbeidet som målgruppen gjennomførte som ga inspirasjon til Fabularium, og hvordan

Fabularium har brukt materialet fra målgruppen i etterkant. For å ikke gå innpå teorien i hvert av de kommende avsnittene, vil jeg heller referere tilbake til dette og hvordan teoriene har hatt innvirkning.

### 2.1.3. Kulturell forståelse

For å kunne lage teater for og med en målgruppe er det ofte viktig å forstå målgruppens på et sosialt plan (Haagensen, 2014, s. 206). Som Haagensen skriver, «de populærkulturelle uttrykkene er i stadig endring», og hun oppfordrer sine elever i møte med målgrupper ved ungdomsskoler å gjøre seg bevisst på elevenes adferd, språk og klesvalg (Haagensen, 2018, s. 206). Til tross for den store aldersforskjellen fra Haagensens utgangspunkt til målgruppen i vår sammenheng, femteklassinger, blir forståelsen for deres kultur stående som nødvendig. Haagensen skriver om at målet med referansegruppearbeidet er å skape en forestilling som kan kommunisere med målgruppen (Haagensen, 2018, s. 206). Videre går hun inn på sin egen plass ved utdanningsinstitusjon, der de ønsker at sine egne studenter skal lage en forestilling som målgruppen både kan kjenne seg igjen i, og vil utfordre de til refleksjon (2018, s. 206).

For å kunne oppnå en forestilling som utfordrer refleksjon, er det nødvendig å skape en forestilling som setter i gang en estetisk erkjennelsesprosess hos tilskueren. Aud Sæbø definerer erkjennelse som et begrep som omfatter både den virksomheten vi bruker til å tilegne oss kunnskap og innsikt, samt selve kunnskapen og innsikten (2011, s. 425). Videre forklarer hun erkjennelse i forhold til kunnskap og innsikt som å forstå og ta til seg en sannhet eller et saksforhold (Sæbø, 2011, s. 425). Sæbø ser på erkjennelsesbegrepet i dramaet og deler det i tre kategorier. Deriblant ser hun på estetisk erkjennelse, dette oppstår når kunnskapen erverves gjennom refleksjon og sanseinntrykk. Hun kobler dette opp mot katarsis, der en befriende følelse oppstår etter en følelsesmessig opplevelse, når tilskueren har fått dypere innsikt i og forståelse av en gitt situasjon og dens kompleksitet (Sæbø, 2011, s. 426).

Det å lage en forestilling som står nærmere målgruppen, gjennom fortellingens handling og figurer, vil oppfordre til en erkjennelsesprosess gjennom en estetisk opplevelse.

## 2.2 Devising som produksjonsplattform

Oddey beskriver devising som en kollaborativ prosess, der kunstnerne velger et utgangspunkt og utforsker blant annet idéer, bilder, konsepter og temaer innenfor dette (1994, s. 1).

Gjennom sin kulturelle og sosiale bakgrunn, vil kunstnerne jobbe kreativt gjennom fysisk og praktisk arbeid for å få frem et originalt produkt basert på individers erfaringer. Dette gjør devising til en produksjonsplattform der deltagerne bruker sin fragmenterte forståelse av seg selv, sin kultur og verdenen omkring oss (1994, s. 1).

I det norske feltet har Cecilie Haagensen, gjennom sin doktor avhandling, presentert en norsk oversettelse og definisjon av devising. Haagensen deler det i to avgreninger. På den ene siden, livsbasert teater, der prosessen starter med aktørens egne erfaringer, minner og bakgrunn som utgangspunkt (s. 249, 2014). På den andre siden, egenskapt teater, der det er deltakeres erfaringer, minner og bakgrunn som blir brukt, og aktørens egne bidrag sidestilles (Haagensen, s. 249, 2014).

Gjennom definisjonene er det to gjennomgående elementer. Den første at devising som en produksjonsplattform står i kontrast til det vi ser på som konvensjonelt teater, der en regissør baserer seg på en dramatikers ferdig skrevne tekst (Oddey, 1994, s. 4; Haagensen, 2018, s. 181). Den andre at devising ikke har en bestemt retning eller inngang for å gjennomføre, hvert prosjekt vil fremstå som unikt på bakgrunn av aktørers forskjellige utgangspunkt.

På bakgrunn av dette er det vanskelig å finne noen konkrete teoretiske tekster som ser på hvordan en deviser skal se på materialet som er samlet og forholde seg til det. Dette kommer også frem i samtlige bøker, der eksempler fra enten egen erfaring eller observasjon av andre grupper står som bakgrunn for det teoretiske. Oddey går inn på dette i forordet i sin bok, målet hennes var å oppfordre til en samtale om devised teater, ikke skape en definerende eller legge frem en hard metode (Oddey, 1994, s. xii). Naturligvis blir dette da min inngang for analyse av praksisen.

### 2.3 Rønningens teoretiske bidrag til feltet

Gjennom en diskusjon etter et digitalt møte kom det frem at Rønningen ser på seg selv som en a/r/tograph (vedlegg 4), en definisjon innenfor det kunstbaserte forskningsfeltet der kunstner, forsker og lærer gis lik mye vekt (Wilkinson, 2015, s. 209). Irwin, Springgay og Kind argumenterer for at målet til en a/r/tograph alltid er å utvikle dypere innsikt i feltet. For å gjennomføre dette, argumenterer de, vil en a/r/tograph alltid veksle mellom de tre rollene og at en a/r/tograph vil tyde og fortolke gjennom de tre rollene, med en evig mulighet for at disse ikke samsvarer (Springgay, Irwin, Kind, 2005, s. 901-902).

Rønningen har gjennom sine år i feltet kommet med flere nye bidrag til det kunstteoretiske. I arbeid ved både NTNU og Dronning Mauds Minne har hennes posisjon som lærer gitt en mulighet for å utforske feltet gjennom observasjon av studenters praktiske virke i teaterfag. Dette har vært utgangspunktet for teoretiske bidrag til feltet, deriblant feedbacksløyfer i en egenskapt prosess og teatral kiasma for videreutvikling av materiale fra målgruppearbeid.

### 2.3.1 Feedbacksløyfer

I en upublisert artikkel ser Rønningen på hvordan møtepunktet mellom kunstner og målgruppen fremstår i en frem og tilbake bevegelse, og argumenterer for dette gjennom en hermeneutisk tilnærming (Rønningen, 2021, s. 1). Utgangspunktet for artikkelen er Siemke Böhnisch sin teori om feedbacksløyfer under barne- og ungdomsforestillinger. Böhnisch ser på hvordan skuespilleren og tilskueren påvirker hverandre gjennom et stykke (Rønningen, 2021, s. 4). Rønningen argumenterer for at det samme fenomenet oppstår i målgruppearbeid (2021, s. 8). Hun ser på hvordan kunstnerens idéer til dramapedagogiske øvelser gir et utgangspunkt for målgruppen, som igjen gir nytt materiale for kunstneren. Dette skaper da en sirkulær prosess der kunstnerens og barnas innspill, idéer og respons påvirker hverandre. Denne prosessen vil utvikle kunstnerens og målgruppens tolkninger av materialet som fremstilles, og kunstnerens, målgruppens og materialets forståelseshorisonter vil eventuelt smelte sammen og danne en konseptuell idé (Rønningen, 2021).

### 2.2.3. Teatral kiasma

Rønningen har kommet med bidrag til antologien *Ti Produksjonestetiske innganger*. Her tilbyr Rønningen en metodikk for arbeid i teaterproduksjon. Inspirert av cellebiologiens begrep kiasma, legger hun frem en inngang til å skape noe nytt ut av det eksisterende (Rønningen, 2018, s. 35-37). Ved å krysse dramaets fire grunnelementer, figur, fabel, rom og tid, med kjente arbeidsformer åpner det opp for nye dramaturgiske innganger til et stykkes utforming (2018, s. 38-40). Hun argumenterer for at teatral kiasma vil åpne opp for kunst som dramatisering og dramatisering som kunst (Rønningen, 2018, s. 53), der kiasma åpner opp for refleksjon rundt stykkets form, visjon og sammenheng. Samtidig kan kiasma bidra til å skape bevissthet rundt arbeidsformen, der det åpnes for fortolkning og fokusering i arbeidet for en mer målrettet prosess (Rønningen, 2018, s. 53-54).

### 2.2.4 Boal og anvendt teaters innflytelse 300 ord

Det er vanskelig å skrive om teater utenfor institusjonsteateret uten å komme innom Augusto Boal og hans arbeid. Som James Thompson skriver, er Boals arbeidsformer svært lette å tilpasse til en gitt situasjon og kontekst, og har dermed vært en stor innflytelse på europeisk anvendt teater (Thompson, 2003, s. 16). Ved flere av øvelsene som presenteres i de undertrykte teater oppstår det en estetisk fordobling der individet kan reflektere både i og om fiksjonen (Thompson, 2003, s. 16; Sæbø, 2011, s. 433).

Flere av øvelsene som ble brukt under verkstedene stammer fra Boals bildeteater (Vedlegg 1 og 2). I intervju kommer det frem at Rønningen ikke hadde tenkt over sin bruk av Boal



tidligere, men argumenterer for hvor lett det er for deltageren å være med i prosessen (Vedlegg 3). Samtidig vil jeg påstå at Boals arbeid har en naturlig plass i verkstedene, sett i lys av Fabulariums intensjoner for stykket. Formålet med stykket er å se på demokratiets fall inn i politisk uro (Prosjektbeskrivelse). Boals arbeid er i utgangspunktet politisk motivert, der han i starten av sitt arbeid besøkte fattigere strøk i Brasil og oppfordret beboerne til å stå imot undertrykkelsen (Boal, 1995, s. 1-2).

### Analyse av praksis

I dette avsnittet starter selve analysen av praksisen. For å gjennomføre dette vil jeg starte med å kontekstualisere Fyrsten-prosjektet og hvilken fase de dramapedagogiske verkstedene plasseres i. Deretter vil jeg se på fire eksempler på materiale fra de dramapedagogiske øvelsene, hvordan de har blitt med i arbeidet videre og argumenterer for deres plass i det teoretiske materialet presentert over. De to verkstedene ble holdt med fem dagers mellomrom, og elevenes bidrag jeg har valgt ut for analyse kom ved flere anledninger frem gjennom de begge. Derfor har jeg valgt å dele analysen inn i fysiske øvelser og skriveoppgaver istedenfor kronologisk.

#### 3.1 Kontekst

Fyrsten-prosjektet går, som tidligere nevnt, ut på å iscenesette Machiavellis verk. For forprosjektet hadde Huke utarbeidet en tekst basert på idéen om et teselskap. Disse ble iscenesatt, og brukt som utgangspunkt for improvisasjon noe som åpnet opp for nye scener gjennom fysisk arbeid. Samtidig rettet det oppmerksomheten deres mot hva stykket trengte videre i prosessen.

#### 3.2 Planlegging 3. Mars

Den tredje mars var vårt første møte før verkstedene skulle finne sted, og her ble det lagt et grunnlag for de dramapedagogiske oppleggene. Gjennom forprosjektet opplevde Huke og Rønningen at karakteren Fyrsten hadde kommet godt frem, men at jenta forsvant: Hvem er hun? Hvordan skal hun stå opp mot undertrykkelsen? Målet for verkstedene med barna ble derfor å finne ut av hvem jenta var, og å gi henne driv. Ved å kunne se på målgruppens egne erfaringer om urett, ønsket Huke og Rønningen å klargjøre jentas motivasjon og løsninger til problemene hun møter underveis. I tillegg ble det viktig å få innsikt i målgruppens forståelse for de politiske hendelsene i forestillingen. Er diktatur en del av målgruppens vokabular, eller blir det nødvendig å forklare dette i løpet av stykket?

På bakgrunn av dette ble målene for de to dramapedagogiske oppleggene utviklet. Den første skulle se på elevenes tanker om urett i deres liv, og den andre skulle se på hvordan de ville



håndtere slike situasjoner i det skapte universet. Alt dette for å undersøke jenta, Johanna, som karakter og hvordan hun kunne skapes videre til en troverdig figur.

Det er ikke fruktbart å se på hver eneste øvelse og deres bidrag til stykket, derfor har jeg heller valgt å se på 4 forskjellige innganger som åpnet opp for inspirasjon, to fra fysisk arbeid og to fra skriveøvelser.

### 3.3.Fysiske øvelser

Disse øvelsene ble ledet av Rønningen. Her ble elevene utfordret til å skape bildeteater med søkelys på undertrykkende situasjoner både fra stykket og deres eget liv. Intensjonen var her å finne ut av hvordan jenta kunne motarbeide seg fyrstens grusomheter.

#### 3.3.2. Gestikulering i tablå

I løpet av begge verkstedene gjennomførte vi tablåøvelser. På verkstedet den 05.03.21 skulle elevene lage en bildeserie som ser på en urettferdig hendelse i eget liv, og den 10.03.21 skulle de lage en bildeserie som ser på jentas forsøk i å motarbeide fyrsten. Gjennom begge dagene brukte elevene ofte gestikulering med fingrene for å få frem en karakters intensjon eller indre tanker. Vi så en mor kjefte på sønnen sin med pekefingeren, vi så en fyrste drikke te med lillefingeren pekende utover, før han senere sendte jenta på dør med en utstrakt arm og pekefinger mot utgangsdøra. Vi så også jenta holde en finger frem og opp som om en idé hos en tegneseriefigur.

Dette ble klart et viktig element for Rønningen videre i prosessen. Fasinasjonen rundt elevens gestikulering førte til at dette ble nevnt ved samtlige møter i etterkant der stykkets visuelle bilder ble diskutert.

Med hva som virket som en klar idé, tok Rønningen opp elevenes gestikulering opp for arbeid på gulvet gjennom improvisasjon. Rønningen forklarte for gruppen hvordan elevene hadde brukt gestikulering for å få frem poenget sitt, og startet like etterpå med øvelser der en person skal lede den andre. Det ble satt på musikk og skuespillerne dro hverandre rundt på gulvet med en håndflate mot den andres. Etter hvert skulle de gjøre samme øvelse, men med avstand. Da kom det et spørsmål fra en skuespiller «Er det det samme hva vi fører med? Kan vi føre med fingeren?». Tidligere i improvisasjonen hadde det dukket opp en sekvens der en liten, rask bevegelse fra den som styrte skapte drønninger og ekko gjennom kroppen til den som blir ført. Når dette så overføres til en situasjon der bevegelser med en enkelt finger kan kaste mennesker rundt oppstod et bilde av hvilken makt Fyrsten (karakteren) har over folket.

Inngangen her står i likhet med hva Oddey presenterer under avsnittet om «Imagery», her ser hun på en prosess for skapelsen av koreografiske bilder til forestillingen *Fifty Five Years of the Swallow and the Butterfly* av Hilary Westlake (Oddey, 1994, s. 58). Westlake startet her med oppvarmingsøvelser der utøverne skulle se på fuglers bevegelser slik at det kan tas inn i utviklingen av et fysisk partitur, alt satt til musikk slik at skuespillerne enklere kan finne en rytme og sinnsstemning.

### 3.3.3. Sitron-te

I teksten *Peter Pan Approach: creating plays for children from children's play* (2012) reflekterer Peter Wynne-Willson på sitt arbeid innenfor devising med barn og unge. Her tar han opp barns logikk, der deres erfaringer og forståelse av den virkelige verden krysses med fantasien. Dette kan skape innganger til historier som voksne forfatter og dramatikere ikke ville forestilt seg (Wynne-Willson, 2012, s. 50). Ved forslag fra unge, understreker han, er det nødvendig at en deviser ikke presser på en voksen logikk. Ved å stole på barnas forslag og begrunnelser kan det gi barna en mulighet til å forstå den virkelige verden gjennom det overnaturlige. For en teoretikere vil det åpne opp for analyse av menneskelig oppførsel gjennom symbolikk og arketyper (Wynne-Willson, 2012, s. 53).

Til tross for at Wynne-Willssons målgruppe var i 5-6 års alderen og Fabulariums var 10-11, vil jeg argumentere for at barnas kryssing av fantasi og virkelighet fortsatt eksisterer i denne aldersgruppen. Med spørsmål om hva jenta kan gjøre videre i stykket, kom det forslag om å kontakte FBI for å fengsle fyrsten, skyte med bazooka for å ødelegge palasset og ta livet av fyrsten, starte motstandsbevegelser i det skjulte og sette opp en gigantisk TV midt i byen for å kringkaste fyrstens grusomme oppførsel. I Wynne-Willssons eksempel er det i større grad det overnaturlige som vi kjenner den fra folkeeventyr der en heks kaster en forbannelse (2013, s. 53). Våre eksempler har dypere røtter i virkeligheten. Bazooka, store TV-er og FBI eksisterer, men har egentlig en tolv år gammel jente en direkte linje til FBI eller de tekniske ferdighetene til å sette opp en TV midt i byen? Målgruppens fantasi bidrar til overdrevne idéer basert på virkelighetens muligheter. Det finnes nok flere trygge og realistiske måter for jenta å fjerne Fyrsten på, men for elevene er det sannsynligvis mer spennende å se deres idé ta form på scenen med FBI som kommer og henter han ut av palasset.

Noe senere i verkstedet, under en diskusjon av slagord jenta kan bruke tilbake, kom det et forslag om å lure fyrsten ved å invitere han til et teselskap, helle masse sitronsaft i teen hans, filme reaksjonen og vise det til folket. Dermed vil jenta bevise at fyrsten selv er sur iblant, stikk i strid med hans eget slagord «søt ikke sur» (Vedlegg 7; Huke, 2021, s. 4). Denne idéen

tok både Huke og Rønningen til seg, men i større grad enn hva forslaget tilsier. Sitronen er per nå et gjennomgående element i forestillingen. En av fyrstens tilsynelatende første handlinger ved innsettelsen er bannlysning av sitroner etter traumer fra barndommen, og han bruker sitron stadig som metafor for sur oppførsel. Senere i fortellingen ser vi jenta snike seg ut av landet for å smugle inn sitroner, slik at hun kan forsure teen hans og avsløre han (Huke, 2021, s. 15).

Gjennom dette har sitronen gått gjennom en fullstendig kreativ sirkel. I utgangspunktet et enkelt element i et forslag for å eksponere fyrsten, blir den tatt ut som en dissosiasjon, endret på fra et alminnelig objekt til å være symbolsk bærende, før den plasseres tilbake i stykket som fyrstens utgangspunkt til hat for sure objekter og symbolet til motstandsbevegelsen.

### 3.4. Skriveoppgaver

Skriveoppgavene ble ledet av Huke. Her ble elevene utfordret til å fylle ut tankekart omkring politiske styresett, skrive om hva de ønsket kunne skje når de var urettferdig behandlet og beskrive forskjellige følelser, gjerne gjennom metaforer (Vedlegg 1 & 2). Intensjonen bak disse var å både finne ut av målgruppens kunnskaper om stykkets tema og finne inspirasjon til jenta, karakteren som målgruppens representant i stykket.

#### 3.4.2. Gjemmested

I oppgaven der elevene skulle skrive om hva de ønsket når de hadde blitt urettferdig behandlet kom elevene med flere overlappende meninger og tanker. De ønsket at den urettferdige handlingen ble sett, at personer med ansvar ville sett hendelsen, som for eksempel foreldre eller lærer, og at de selv kunne være sterkere for å kunne slå tilbake (Vedlegg 2). Huke og Rønningen bemerket seg særlig det ønsket målgruppen hadde om å dra sin vei eller oppsøke et gjemmested. I etterkant bemerket de at dette var nevnt ved flere anledninger i øvelsene. Barna ville ofte komme seg vekk fra situasjoner for å samle tankene. Det kom til og med eksempler på at de hadde egne gjemmesteder i skogen, hemmelig for voksne, men delt med venner som kunne oppsøke dem (vedlegg 7).

Gjemmestedet ble tatt med som en idé til videre arbeid. Tanken bak et gjemmested har ved flere anledninger blitt diskutert, deriblant i et møte med dramaturgen den 19. mars. Her kom det opp forslag om å bruke et hemmelig sted som jentas rom for kontakt med publikum, et sted der hun kunne snakke direkte ut om tankene, og reflektere over hva hun har opplevd (vedlegg 9). Det kommer frem idéer om å ha skjulestedet åpenlyst på scenen, et sted voksne feier bort som barns lek og ikke bryr seg om (vedlegg 9).

Det å bruke elevenes ønsker om et fristed fremstår som et godt valg. Som tidligere nevnt, er det viktig å forstå målgruppen og deres verdensbilde, slik at man gjenspeile deres liv i stykket (Haagensen, 2018, s. 206). Gjemmestedet blir en iscenesettelse av elevenes ønsker om virkelighetsflukt ved vanskelige situasjoner, noe som kanskje ikke alltid er gjennomførbart i deres egen virkelighet. Jeg forstår at den mulige bruken av skjulested i stykket kan være svært innbringende. Med stykkets intensjon om å oppfordre til refleksjon rundt politikk (Prosjektbeskrivelsen), har skjulestedet en mulighet for å bli et forum der jenta kan diskutere med publikum om hva hun skal gjøre. Dette går tilbake til den fortellingen en elev delte med oss, der skjulestedet var kjent blant venner, men holdt hemmelig for voksne (vedlegg 7). Samtidig er det viktig at jenta til slutt bryter med idéen om å unngå konflikter. Det er viktig at hun viser seg som et sterkt, selvstendig individ som våger å stå for sine egne idealer og meninger. Samtidig må Fabularium være forsiktig med å fremstå belærende ovenfor målgruppen. I sitt arbeid går Boal inn på tre forskjellige innfallsvinkler en aktør kan ha for å reflektere i sin rolle (1995, s. 68-69). Han tar opp *identification*, *recognition* og *resonance*, og hvordan disse har forskjellig innvirkning på opplevelsen av en hendelse. *Identification* og *recognition* har begge en inngang der man har en klar opplevelse av en karakter, enten ved at personen gjenkjenner seg selv eller andre mennesker i rollen. *Resonance*, skriver Boal, er en mer diffus opplevelse. Her våkner det opp følelser og emosjoner som det kan være vanskelig å identifisere med engang, men åpner da også opp for refleksjon rundt rollens karakteristikk (Boal, 1995, s. 68-69).

Dersom vi approprierer disse tre inn i forholdet mellom publikum og rolle, er det i Fabulariums beste hensikt å skape en følelse av *resonance* hos tilskueren. Dette vil bidra til en refleksjon hos målgruppen, der de i sin opplevelse av jenta selv kan finne den sannheten som Sæbø presenterer i sin tekst om erkjennelse (Sæbø, 2011, s. 426).

### 3.4.3. «Bosse»

Som jeg var inne på tidligere, er det viktig å bruke møtene med målgruppen for å observere deres sosiokulturelle miljø slik at man kan kommunisere på deres premisser (Haagensen, 2018, s. 206). I den mest åpenbare formen for kommunikasjon står språket, og siden de uttrykkene som brukes og blir akseptert innenfor de respektive aldersgruppene er stadig i endring, er det nødvendig å observere barnas sjargong for å kunne ta dette inn i stykkets språk (Haagensen, 2018, s. 206).

Under skriveøvelsen der elevene skulle fylle ut tankeskyer med ord, dukket ordet «bosse» opp i skyen til yringsfrihet (vedlegg 6). Senere, når elevene skulle beskrive de forskjellige

hendelsene som foregikk i tablå, gikk ordet «bosse» igjen ved flere anledninger. Ved spørsmål om hva det betyr, forklares det som å bestemme over noen (vedlegg 6; vedlegg 7). En forforskning av det engelsk ordet «boss», eller «sjef» på norsk, blir tydelig brukt gjennom flere av øvelsene når det kommer til undertrykkelse, gjerne i konteksten av eldre søsken som herser med de yngre (vedlegg 7). For elevene er «bossing» både et verb og det fenomenet vi definerer som undertrykkelse. Ordet står som en gjenspeiling av øvelsene, hentet fra Boals arbeid i *De Undertryktes Teater* (Boal, 1995). Som nevnt tidligere, er det viktig å forstå språket som barna bruker. «Bosse» har blitt anvendt i stykket nå i den konteksten elevene selv brukte den, og fremstår som dette i teksten.

*Lei av å bli **bossa** rundt  
av en fyrste som er fæl.  
Alt det fyrsten sier  
er bare ræl*

*Eddik og sitron  
- en ny visjon!  
Sure ting på bordet  
Ta meg på ordet!*

*Figur 1: Utdrag fra Fyrsten - Et  
teselskap om demokratiets fall*

### 3.5. Samspill mellom dramatikere og Regissør

Som Oddey poengterer så varierer strukturen i en devised teatergruppe fra ensemble til ensemble (1994, s. 42). Hun utdyper at dette vil til og med variere innad i en enkelt gruppes prosesser, der det må presiseres hvilken hensikt de forskjellige rollene skal overholde (Oddey, 1994, s. 42). En devised gruppe kan være et demokratisk ensemble med flat struktur eller følge den standardiserte hierarkiske formen man ser ved institusjonsteateret, ensemblet for fyrsten-prosjektet plasseres komfortabelt i den sistnevnte. Slik det kommer frem gjennom intervju, finner de flat struktur mangelfull for en kunstnerisk prosess. Huke tror ikke den beste kunsten lages demokratisk og Rønningen nevner viktigheten av å holde på en visjon (Huke & Rønningen, personlig kommunikasjon, 2021; Vedlegg 3), jeg forstår deres intensjon bak dette med at det er enklere å holde på en visjon alene, enn å samle et ensemble rundt et felles uttrykk. Som Oddey går inn på er devising en arbeidsform som krever at individer innad i gruppen forstår sine arbeidsområder og gjennomfører disse (1994, s. 42). Videre referer hun til en britisk gruppe, Forced Entertainment, med en hierarkisk form. Her sitter regissøren med ansvar for øvinger, å styre møter samt stykkets eventuelle form (Oddey, 1994, s. 44). Den hierarkiske strukturen for ensemblet rundt fyrsten-prosjektet samsvarer med det Oddey legger frem her. Individer har blitt hentet inn for å fylle diverse oppgaver, under en hierarkisk struktur der Rønningen styrer.

Det er ikke dermed sagt at Rønningen står alene bak det kunstneriske uttrykket. Prosessen er fortsatt i en åpen fase (Rønningen, personlig kommunikasjon, 2021; Vedlegg 3), skuespillerne er hentet inn med intensjon om at de skal være medskapende kunstnere (Rønningen, personlig

kommunikasjon, 10. mai 2021) og det blir stadig oppfordret til improvisasjon løst basert på det skrevne materialet fra Huke. Det kommer tydelig frem at det er en gjensidig respekt innad i det kunstneriske teamet og hva slags kunnskap de tar med seg inn i prosessen. Særlig i samarbeidet mellom Rønningen og Huke kommer dette fram. Når improvisasjonen ender opp med å endre på stykkets fabel gis Huke stadig et rom for innspill til hva som passer for stykkets fremdrift. Som Huke selv sier i intervju, går det mye i transkripsjon i denne fasen. Det manuset hun først skrev etter verkstedene med målgruppen blir nå brukt til løs improvisasjon for så å skrives om igjen. Alt dette passer godt inn med Oddeys tekst om dramatikerens plass i devising prosessen. Hun tar opp hvordan stykker utviklet i en kollektivt skrivende prosess fort kan mangle en samlet visjon og sammenhengende form (2003, s. 51). Forholdet mellom Rønningen og Hukes posisjoner som regissør og dramatiker, samt deres respekt for de respektive rollene, kommer igjen Oddeys tekst. En husdramatiker vil ofte arbeide i samspill med resten av ensemblet, og være i konstant dialog angående stykket som det utvikler seg (Oddey, 2003, s. 51).

Huke selv finner devising som arbeidsform særlig innbringende. I intervju kommer det frem at hun som forfatter ofte jobber i enerom, men for denne prosessen så finner hun det beroligende der «elevne gir masse innspill med ord og uttrykk. Samtidig frigir det meg fra å finne opp alt selv» (personlig kommunikasjon, 25.03.21; vedlegg 3). Derimot vil jeg argumentere for at Huke selv ofte jobber i en devised prosess i sitt forfatterskap, men der hun baserer seg på sine egne erfaringer fra andres tekster og opplevelser fra naturen (Huke, 2019). Det Huke presenterer gjennom *Hukeforelesinga* har fellestrekk med devised prosessen. Hun skriver mye før formen faller på plass, hun låner tekstutdrag i alt fra hagestell til erotiske noveller, og kategoriserer tekstene sine. Lager det hun kaller for tekstbanker for å kunne forstå, i hennes ord, hva teksten vil fortelle hun (Huke, 2019). Dette samsvarer med flere av punktene som Haagensen presenterer for faseinndelingen til teaterproduksjon (2018). Der oppfordrer hun sine studenter til å utforske alt de har, del det opp i biter, det sammen i nye former og gi stykkets form mange muligheter før noe blir satt. Kanskje er det nettopp derfor Huke finner devising prosess som en behagelig opplevelse?

I intervjuet sier hun at hun ikke ser på seg selv som en dramatiker, og dermed ikke føler det samme eierskapet til teksten som for sine skjønnlitterære verk. Jeg vil argumentere for at dette også er en styrke i utviklingen av manus. Der en dramatiker med mye stolthet i egen tekst kunne ha stoppet videre arbeid, er Huke fullstendig åpen. Jeg vil påstå at disse to punktene er med på å skape det gode samarbeidet som Huke og Rønningen har opparbeidet seg.

## 4. Oppsummering

Her vil jeg samle sammen mine tanker om funn for prosessen. Jeg vil starte med funnene jeg har gjort basert på problemstillingen. Deretter vil jeg gå inn på Rønningens bidrag til forståelsen av målgruppearbeid i utviklingen av teater, før jeg avslutter med mine siste tanker om rollen jeg har hatt som følgeforsker i en devised prosess.

### 4.1. Mine funn

Problemstillingen jeg presenterer for oppgaven er i utgangspunktet problematisk. Som jeg nevnte i avsnittet om devising som produksjonsplattform, er alle devised prosesser unike, med sine egne innganger, muligheter og utgangspunkt. Det oppgaven presenterer er en mulig inngang for en slik prosess. Samtidig tar den for seg en del idéer det er verdt å ta med seg inn i en produksjon.

Oppgaven ser på mulighetene ved å bruke Vygotskijs teorier om kreativitet aktivt. Det åpnes opp for en forståelse av hvordan en målgruppes bidrag kan sees på i et vakuum, plukkes fra hverandre gjennom dissosiasjoner og deretter settes tilbake sammen i en ny sammenheng, samtidig som man holder seg tro til målgruppens konkrete idé.

Videre setter oppgaven søkelyset på verdien i det å stole på målgruppens bidrag. Ved å bruke forslagene i sin pålydende verdi kan målgruppen i større grad gjenkjenne seg selv i stykkets karakterer, dette vil videre kunne føre til en erkjennelsesprosess hos individet gjennom refleksjon over sin egen posisjon sett i forhold til karakteren.

### 4.3. Følgeforsker i prosjektet

Det å stille som følgeforsker for et langt prosjekt ved siden av å skrive en så lang oppgave for første gang var muligens ikke det beste valget. Samtidig kan jeg nå ved innlevering være stolt over det arbeidet jeg har utført og ha en stolthet over den teksten som har blitt utviklet.

Samtidig har det vært en ekstremt innholdsrik opplevelse jeg ikke ville vært foruten, der min innsikt i devising som produksjonsplattform har utviklet seg drastisk. Dette har for meg vært en unik mulighet til å observere en profesjonell vinkling på en arena jeg selv håper å kunne utfolde meg på senere.

I etterkant finner jeg min manglende evne til å skrive logg etter hvert møte som haltende for denne skriveprosessen. Det ville flatet ut opplevelsen av å lete igjennom forskjellige notater i varierende form fra løse ark til 3 forskjellige notatbøker. En erfaring jeg definitivt kommer til å ta med meg videre.

## Litteraturliste

- Boal, A. (1995). *The Rainbow of Desire – the boal method of theatre and therapy* (overs. A. Jackson). London: Routledge.
- Fabularium Produksjoner (2020). *Prosjektbeskrivelse: Fyrsten – Et teselskap om demokratiets fall*. Upublisert materiale.
- Haagensen, C. (2014). *Lived Experience and Devised Theatre Practice – A Study of Australian and Norwegian Theatre Students' Devised Theatrical Practice* (doktoravhandling). Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.
- Grennes, T. (2020). *Slik løser du metodeproblemene i bachelor- og masteroppgaven*. Oslo: Cappelen Damm AS.
- Haagensen, C. (2018). Gruppeprosesser og faseinndeling i egenskapt teater. I V. Aune & C. Haagensen (Red.), *Teaterproduksjon. Ti produksjonestetiske innganger* (Kap 7, s. 179–198). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.43.ch7>
- Haagensen, C. (2018). «Speil, speil på veggen der»: Målgruppearbeid i egenskapt teaterproduksjon for ungdom. I V. Aune & C. Haagensen (Red.), *Teaterproduksjon. Ti produksjonestetiske innganger* (Kap 8, s. 199–221). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.43.ch8>
- Huke, M. (2019) *Hukeforelesinga*. Upublisert materiale.
- Huke, M. (2021) *Fyrsten – Et teselskap om demokratiets fall*. Upublisert manus under utvikling.
- Jordheim, H., Rønning, A. B., Sandmo, E. Skoie, M. (2016) *Humaniora – En innføring* (2. utg). Oslo: Universitetsforlaget.
- Macchiavelli, N. (2007). *Fyrsten*. (overs. Jon Bingen). Oslo: N.W. DAMM & SØN AS
- Oddey, A. (2003). *Devising Theatre – a practical and theoretical handbook*. London: Routledge.
- Rønningen, L. H. (2018). Teatral kiasma - for a skape en bredere tilgang til dramaturgiske åpninger i teaterproduksjon. I V. Aune & C. Haagensen (Red.), *Teaterproduksjon. Ti produksjonestetiske innganger* (Kap 1, s. 35–55). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/>
- Rønningen, L. H. (2021) *Fra impuls til konseptuell idé – kunstnere og barns møtende horisonter i egenskapt barneteater*. Innsendt for publisering.
- Springgay, S., Irwin, R. & Kind, S. W. (2005). A/r/tography as Living Inquiry Through Art and Text, I *Qualitative Inquiry*. 11, (No. 6). 897-912. DOI:10.1177/1077800405280696
- Sæbø, A. B. (2011). *Drama – Et kunstfag* (2. utg.) Oslo: Tano Aschehoug.



Thompson, J. (2003). *Applied Theatre – Bewilderment and Beyond* (5. utg). Bern: Peter Lang AG.

Wilkinson, L. (2015). Working Together: Collaborative Journeys in Cross-Cultural Research and Performance. I P. O'Connor & M. Anderson (Red.) *Applied Theatre Research – radical departures* (Kap. 5, s. 171-206). London: Bloomsbury.

Wynne-Willson, P. (2013). The Peter Pan approach: creating plays for children form children's play. I T. Maguire & K. Schuitema (Red.), *Theatre for young audiences – a critical handbook*. London: Trentham books.

Opprinnelig innsendt litteraturliste:

Bingen, J. (2007). *Niccolò Machiavelli – Fyrsten*. Oslo: N. W. DAMM & SØN AS

Haagensen, C. (2001). "*Fuck art – Let's play*" – *Mot en populærkulturell estetikk i ungdomsteateret – En studie av egenskap og egenstyrt ungdomsteater* (Masteroppgave). Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.

Hovik, L. & Nagel, L. (Red.) (2017). *Deltakelse og Interaktivitet i scenekunst for barn*. Bergen: Fagbokforlaget.

Sparby, M. (Red.) (1986). *Unga Klara – Barnteater som konst*. Stockholm: Gidlunds Bokförlag.

Thompson, J. (2003). *Applied Theatre – Bewilderment and Beyond*. Bern: Peter Lang AG, European Academic Publishers.

Woodson, S. E. (2015). *Theatre for Youth Third Space – Performance, Democracy, and Community Cultural Development*. Bristol: Intellect

Marcus Theodor Hansen

Hvordan kan dramapedagogisk arbeid med en målgruppe bidra til videreutvikling av et manus