

Åse Røseth

# "Høye forventninger, skuffelser og paradokser"

Dans i et tverrkunstnerisk prosjekt i  
kriminalomsorgen

Masteroppgave i Nordic Master in Dance Studies (NO-MA-DS)  
Veileder: Anne Margrete Fiskvik

Desember 2021



Åse Røseth

# "Høye forventninger, skuffelser og paradokser"

Dans i et tverrkunstnerisk prosjekt i  
kriminalomsorgen

Masteroppgave i Nordic Master in Dance Studies (NO-MA-DS)  
Veileder: Anne Margrete Fiskvik  
Desember 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden



# Sammendrag

Denne studien omhandler dans i Vardeteatrets tverrkunstneriske prosjekt, «Hjelp, jeg er fri. Fri til hva?». Dette prosjektet søker å fungere som en brobygger mellom fengsel og samfunn ved hjelp av utøvende tverrkunstneriske gruppeprosesser som virkemiddel for økt livsmestring. Løslatelse fra fengsel er ofte kritisk for domfelte, da det er stor risiko for tilbakefall til kriminalitet. Mange innsatte har alvorlige levekårsproblemer, psykiske utfordringer, samt at isolasjon i fengsel og utelukkelse fra fellesskap kan føre til utfordringer for tilbakeføring til samfunnet. Studien ønsker derfor å styrke kunnskapen om de domfelters egne opplevelser av de kunstneriske aktivitetene og om de selv opplever at de kunstneriske aktivitetene er med på å hjelpe dem i endringsprosessen mot en lovlydig tilværelse. Dette ble gjort gjennom å intervju tidligere deltakeres levde erfaring av det skapende arbeidet i Vardeteatret minst ett år etter at de både er løslatt og ferdige med det tverrkunstneriske prosjektet. Deretter blir Giorgis deskriptive fenomenologiske metode brukt for å analysere funnene fra disse intervjuene. Funnene fra analysen og diskusjonen, sett i lys av relevant forskning og faglitteratur, viser at deltakerne erfarer *en todelt opplevelse*. På den ene siden opplever de at det skapende arbeidet i Vardeteatret har positiv påvirkningskraft og betydning i forhold til «myke» bidrag som økt mestringfølelse, glede og motivasjon. På den andre siden opplever de skuffelse over å bli overlatt til seg selv når de er ferdig i Vardeteatret og skal tilbake i samfunnet igjen. Dette funnet drøftes opp mot opp mot *kriminalomsorgens målsetninger og behov* og ulike *etiske problemstillinger* knyttet til ønske om «endring» gjennom kunstnerisk virksomhet og dans i kriminalomsorgen. Funnene i studien viser at det er viktig å være bevisst hvordan *makt, privilegier og dominant diskurs* kan være en grobunn for misforståelser, forbitrelse og konflikt - og at dette er spesielt viktig i arbeid med domfelte i kriminalomsorgen, som innebærer arbeid med en *marginal målgruppe innenfor en institusjon*. En bevissthet i forhold til den todelte opplevelsen og håndtering av de ulike etiske problemstillingene, hviler mye på hver enkelt dansekunstners lederevner. Det vil si utøverens evne til å se sin egen forforståelse og fordommer, være sensitiv og kjenne deltakernes behov og ømfintligheter og i tillegg kunne tilrettelegge en meningsfull kunstnerisk prosess - hvor man unngår å stigmatisere deltakerne ytterligere.

Nøkkelord: «Dans fengsel», «anvendt dans», «fengselsteater», kunst fengsel», «kunst kriminalomsorgen», «kunst endring».

# Abstract

This study investigates dance in Vardeteatret's interdisciplinary project, "Help, I'm free!". This project seeks to act as a bridge between prison and society by means of interdisciplinary performance processes as a tool for increased life skills. Release from prison is often critical for convicts, with a high risk of recidivism. Many convicts and inmates have serious living conditions problems, challenges with mental health, along with feelings of isolation in prison and being excluded from society. The study therefore wants to strengthen the knowledge about the participants' own experiences of the artistic activities and whether they themselves experience that the artistic activities helps them in the process of change towards a law-abiding citizen. This is done by interviewing previous participants about the creative work in Vardeteatret at least one year after they have been released from prison and finished the interdisciplinary project. Giorgi's descriptive phenomenological method was used to analyze these interviews. The findings discussed in the light of relevant research and literature, show that the participants' experience is twofold. On the one hand, they experience that the creative work in Vardeteatret has a positive influence and significance in relation to "soft" contributions such as increased feeling of mastery, wellness, and motivation. On the other hand, they experience disappointment of being left to themselves when they have finished Vardeteatret and are returning to society. These findings are discussed in light of the goals and needs of the criminal justice system, and several ethical issues related to the desire for "change" through artistic activity and dance in the prison system. The findings of the study also show that it is important to be aware of how power, privileges and dominant discourse can be a cause for misunderstandings, resentment, and conflict - and that this is especially important in work with convicts in the criminal justice system, which involves working with marginal target groups in an institution. An awareness of the participants' twofold experiences and the handling of the various ethical issues, rests on each individual dance artist's leadership skills. That is, the practitioner's ability to see his own preconceptions and prejudices, to act carefully and be sensitive, to see and know the participants' needs and sensibilities and in addition be able to facilitate a meaningful artistic process - where one avoids stigmatizing the participants any further.

Keywords: «Dance prison», "community dance", «theatre prison», «art prison», "art criminal justice", «art desistance».

# Forord

Jeg tror både jeg, veileder, nærmeste familie og venner kan trekke en lettelses sukk når denne oppgaven nå er ferdig. Veien har vært lang. For å gjøre den lange historien kort har jeg jobbet som dansepedagog og koreograf i Vardeteatrets prosjekt «Hjelp jeg er fri! Fri til Hva?», både i Sør-Afrika og i Norge, hvor jeg underviste og koreograferte med og for innsatte i og utenfor fengsel. Læringskurven var bratt i forhold til å jobbe innenfor Kriminalomsorgen med kunstneriske prosjekter, da jeg hadde liten eller ingen erfaring med marginale målgrupper på forhånd. Denne erfaringen har selvsagt vært med på å prege valg av problemstilling i denne oppgaven og ført til at jeg har fått en spesiell interesse for denne type kunstneriske prosjekter.

Jeg vil rette en takk til min veileder Anne Margrete Fiskvik og NTNU for deres tålmodighet i denne prosessen og min søster Idun Røseth for all hjelp og støtte underveis. Jeg vil også gjerne takke min kjære mor Torgunn Røseth for uvurderlig hjelp da min lille datter Una ble født underveis i skriveprosessen.





# Innhold

1	Innledning .....	13
1.1	Bakgrunn .....	13
1.1.1	Vardeteatret.....	14
1.2	Tidligere forskning .....	15
1.3	Problemstilling .....	17
1.4	Begrensning av oppgaven.....	17
1.5	Valg av litteratur .....	18
1.6	Oppgavens gang .....	19
2	Teori .....	20
2.1	Kriminalomsorgen som kontekst.....	20
2.1.1	Kriminalomsorgens utfordringer og samfunnsoppdrag .....	20
2.1.2	Viktige begreper .....	21
2.2	Den vanskelige endringsprosessen.....	22
2.3	Hvordan kan kunstneriske programmer og dans støtte oppom den vanskelige endringsprosessen?.....	23
2.3.1	Psykologiske og holdningsmessige endringer .....	23
2.3.2	Kognitive ferdigheter, læringsevne og motivasjon.....	24
2.3.3	Sosiale ferdigheter .....	25
2.4	Utfordringer og etiske problemstillinger .....	26
2.4.1	Radikal frihet i fengsel .....	26
2.4.2	Gode intensjoner – problemet med privilegier og makt.....	27
2.4.3	Deltaker-basert kunst og problemet med dominant diskurs.....	28
3	Metode .....	29
3.1	Kvalitativ metode .....	29
3.2	Fenomenologi .....	29
3.3	Metode for datainnsamling.....	30
3.4	Forskerens rolle i forskningsprosessen og forfatterstemmen .....	30
3.5	Utvalg av informanter .....	31
3.6	Lydopptak og transkribering .....	31
3.7	Analysering .....	32
3.8	Behandling av personopplysningene.....	32
3.9	Studiens reliabilitet og validitet .....	33
4	Analyse .....	35
4.1	Den essensielle meningsstrukturen .....	35
4.2	De essensielle meningskonstituentene.....	35

4.2.1	Kraften i det å bli sett – en oppreisning.....	35
4.2.2	De forplikter seg og gjør positive endringer .....	37
4.2.3	Å jobbe sammen mot et felles mål .....	38
4.2.4	Eksistensielle øyeblikk preget av skyld og sårbarhet .....	39
4.2.5	Skuffelse over Vardeteatret .....	40
4.2.6	En todelt opplevelse .....	42
5	Drøfting .....	44
5.1	Den todelte opplevelsen .....	44
5.1.1	Den positive påvirkningskraften og funksjonen.....	45
5.1.2	Skuffelsen over Vardeteatret .....	46
5.2	Implikasjoner for videre praksis av dans i kriminalomsorgen .....	47
5.3	Begrensinger i studien og implikasjoner for videre forskning .....	49
6	Avslutning.....	51
	Referanser.....	53
	Vedlegg .....	61





# 1 Innledning

Denne studien omhandler dans i Vardeteatrets tverrkunstneriske prosjekt, «Hjelp, jeg er fri. Fri til hva?», som foregår både i og utenfor fengsler på Østlandet i Norge. Studien undersøker Vardeteatrets tidligere deltakers levde erfaring av det tverrkunstneriske prosjektet og intervjuene foregår minst ett år etter at de er blitt løslatt og etter at de er ferdige med sin deltakelse i prosjektet. Løslatelse fra fengsel er ofte kritisk for straffedømte, med stor risiko for tilbakefall til kriminalitet (Justis- og beredskapsdepartementet, 2021). Mange domfelte og innsatte har alvorlige levekårsproblemer, psykiske utfordringer, samt at isolasjon i fengsel og utelukkelse fra fellesskap kan føre til utfordringer i forhold til tilbakeføring til samfunnet (ibid.). God tilbakeføring og integrering i samfunnet vil derfor bidra til bedre levekår for straffedømte, deres pårørende, og gi store samfunnsøkonomiske gevinster. Kriminalomsorgen uttaler derfor at den viktigste oppgaven i 2021 er å redusere utenforskap og isolasjon i fengslene og å arbeide for mer rehabiliterende og likeverdig soningsforhold og straffegjennomføring, dette i tillegg til å motvirke *tilbakefall* gjennom å *reintegrere* domfelte under og etter soningen til økt samfunnsdeltakelse og økt livsmestring (Forskrift om tilskudd til frivillige organisasjoner i kriminalomsorgen, 2020, §1).

I denne forbindelse eksisterer det såkalte «rehabiliteringsprogrammer» i fengsler, inkludert programmer som er basert på *kunstnerisk virksomhet* og derav også kunstneriske programmer som inneholder dans (Cheliotis, 2012). Tradisjonelt sett er det lagt liten vekt på å undersøke *hvordan og hvorfor* noen stopper med kriminelle handlinger og vender seg bort fra den kriminelle løpebane – og hvorvidt strafferettsystemet støtter oppom denne endringsprosessen eller ikke (Graham & McNeill, 2017). I nyere tid har man derfor sett et behov for å forstå selve *endringprosessen* hvor mennesker velger å gå vekk fra den kriminelle løpebane (ibid.). Denne økte forståelsen og vektleggingen på endring som en prosess er med på å skifte fokus for hvordan kunstneriske programmer kan være med på å støtte endring mot en lovlydig tilværelse, hvor kunstneriske programmer har et potensiale for å være én av mange ulike faktorer som kan motivere til en langsiktig endringsprosess (McNeill et al., 2011 og Davey et al., 2015).

Men selv om det nå er en større forståelse for og fokus på at dans og andre kunstneriske aktiviteter på mange ulike måter kan bidra til endringsprosessen, er det fortsatt lite kunnskap som tar utgangspunkt i de domfeltes perspektiver på de kunstneriske aktivitetene og om de opplever at de kunstneriske aktivitetene er med på å hjelpe dem i endringsprosessen mot en lovlydig tilværelse. Denne studiens målsetning er å øke den forskningsbaserte kunnskapen om domfeltes levde erfaring med utøvende tverrkunstneriske prosjekter i kriminalomsorgen og om hvilke implikasjoner dette kan ha på videre praksis av dans i kriminalomsorgen.

## 1.1 Bakgrunn

I årene 2016-2020, frem til koronapandemien og nedstengingen, jobbet jeg som dansepedagog og koreograf i Vardeteatrets prosjekt «Hjelp jeg er fri! Fri til hva?» i både Sør-Afrika og Norge. Min oppgave var å lede kreative prosesser mot en utøvende forestilling i tett samspill med drama-pedagoger, hvor jeg underviste i dans og

koreograferte med og for innsatte - i og utenfor fengsel. Læringskurven var bratt med tanke på å jobbe innenfor kriminalomsorgen med kunstnerisk prosjekt, da jeg hadde lite eller ingen erfaring med kunstnerisk arbeid i fengsel eller med marginale målgrupper på forhånd. I etterkant ser jeg at det kunne ha vært nyttig for meg med mer kunnskap før jeg gikk i gang med arbeidet, selv om Mortimer (2017) poengterer at det tar tid å bli vant med kriminalomsorgens kultur og miljø. Dette fordi kriminalomsorgens kultur og miljø er unikt i forhold til verden utenfor og et «ukjent terreng» for dem som aldri har vært der før (Mortimer, 2017, s. 124).

Etter min erfaring er det ikke vanlig for dansepedagoger i Norge å jobbe innenfor kriminalomsorgen og så vidt jeg vet finnes det heller ingen rene danseprosjekter som har eksistert i den norske kriminalomsorgen over tid. I likhet med andre institusjoner (som for eksempel skolen) kan det virke som om dans i kriminalomsorgen er innlemmet under andre fagområder eller prosjekter innen musikk/teater og kroppsøving. Dans i kriminalomsorgen som legger vekt på deltakerbaserte kunstneriske prosesser, innebærer ofte at dans blir vist av og med mennesker som vanligvis ikke danser, og at dans blir vist på utradisjonelle steder og scener - derfor argumenterer jeg for at dans i kriminalomsorgen i dette tilfellet kommer innunder begrepet *anvendt dans (community dance* på engelsk, Amans, 2017). Etter min erfaring er det ikke mye oppmerksomhet rettet mot anvendt dans i Norge. Heggstad, Rasmussen og Gjærum (2017, s. 14-15) skriver om hvordan anvendt teater (community theatre på engelsk) i Norge ofte går «under offentlighetens radar», fordi mange av praksisene er «marginale i et kulturelt og samfunnsmessig perspektiv». Etter min erfaring gjelder dette også anvendt dans i Norge. Det er mye fokus og oppmerksomhet rettet mot dans i skole/kulturskole og mot dans i det profesjonelle scenekunstheltet, men ikke på dans i en bredere forstand eller virksomhetsområde utover den ovennevnte undervisningskonteksten (ibid.). I denne konteksten må vi derfor vende blikket ut mot verden og den internasjonale faglitteraturen, hvor Amans (2017, s. 9) konkluderer med at anvendt dans eller «community dance» omfavner mange ulike praksiser av forskjellige utøvere med ulikt innhold og at disse ulike praksisene innebærer en tilgjengelig og inkluderende dansepraksis for mennesker med forskjellige bakgrunner og forutsetninger. Houston (2005) legger til at anvendt dans er fundamentert på en idé som tilsier at dans er for alle og at denne bevegelsen derfor har tilbudt dans til marginale grupper av befolkningen over flere tiår. Amans (2017, s. 9) skriver at det kan være vanskelig å finne en definisjon, men at anvendt dans siden 70-tallet har vært preget av *proessorienterte verdier* som innebærer følgende punkter; *fokus på deltakerne; fokus på samarbeid og relasjoner; tilgjengelig og inkluderende praksis; tilby en arena for positive opplevelser; feiring av mangfold.*

### 1.1.1 Vardeteatret

Vardeteatret har i mange år tilbudt skapende tverrkunstneriske gruppeprosesser for personer som har kommet i konflikt med loven - sammen som gruppe skaper man en utøvende forestilling i samarbeid med profesjonelle aktører innen ulike utøvende kunstretninger som teater, dans og musikk.

Vardeteatret ble etablert og stiftet av Leif de Thura Sørensen og Jo Skjønberg i 1994. Vardeteatret er registrert som et aksjeselskap (samt registrert i frivillighetsregisteret), hvor det økonomiske overskuddet skal tilføres egenkapital eller brukes som utdeling til allmennyttige formål innenfor teater og kulturvirksomhet (Brønnøysundregistrene, u.å.). Vardeteatret mottar til dags dato økonomisk støtte (fra år til år) fra Justis- og beredskapsdepartementet (Post-70 midlene) og tidvis støtte fra

Kulturrådet, som begge innebærer årlig krav om rapportering i forhold til budsjett, mål og resultater. Vardeteatret har vært gjenstand for tidligere evaluering, da spesielt av Fafo (Skårberg og Fløtten, 2008), som konkluderer med at Vardeteatret oppnådde sine egendefinerte mål.

Vardeteatret søker å bruke tverrkunstneriske gruppeprosesser som virkemiddel og verktøy for «å redusere tilbakefall til kriminalitet og rus gjennom økt livsmestring og aktuelle forestillinger», med mottoet: «Fra innsatt til utsatt til verdsatt» (Vardeteatret, u.å.). Vardeteatret jobber hovedsakelig med innsatte i deres siste del av fengselsstraffen slik at Vardeteatret kan følge dem opp gjennom løslatelse og tilby et aktivitetstilbud på utsiden når den innsatte kommer ut av fengsel. Dette for å forhindre at den nylige løslatte skulle falle tilbake i den kriminelle løpebane.

## 1.2 Tidligere forskning

De senere årene har vi sett en økende bruk av fengselsstraff i mange deler av verden (Van Dijk, 2008) og man ser også en økning i såkalte «rehabiliteringsprogrammer» i fengsler, inkludert programmer som er basert på kunstnerisk virksomhet (Cheliotis, 2012). Amanda Gardner (2020) skriver at kunstneriske programmer eksisterer vidt, sporadisk og mer eller mindre konsekvent og at feltet er preget av mange små sporadiske aktører og at det er derfor vanskelig å holde en oversikt over hvor mange kunstprosjekter som finnes.

Den internasjonale forskningen og faglitteraturen har mange eksempler på at kunst generelt er nyttig i kriminalomsorgen (Argue et al. 2009; Cheliotis & Jordanoska, 2016; Nugent & Loucks, 2011). I 1983, avslørte Brewsters studie at det var færre disiplinære avvik rapportert på de innsatte som hadde deltatt i det kunstneriske programmet *California Arts-in-Corrections* – resultatene var så høye som 80% i en av institusjonene. California Department of Corrections (1987, sitert i Brewster, 2010), publiserte fire år senere at *tilbakefall* minsket for dem som hadde deltatt i det ovennevnte kunstneriske programmet og regnet ut at kunstneriske aktiviteter sparte samfunnet for rundt 65.732 dollar, samt at det også ble funnet en sterk kobling mellom deltakelse i Arts-in-Corrections og antall redusering av disiplinære avvik. Dette førte til at en rekke kunstneriske og terapeutiske prosjekter har blitt startet opp i senere tid (Argue et al., 2009).

Selv om mye av litteraturen om kunstneriske programmer i kriminalomsorgen ofte omhandler enten musikk, teater eller billedkunst (Hughes 2005), er det i noen tilfeller blitt skrevet om dans i kriminalomsorgen i ulike sammenhenger og kontekster. Eksempler er Sara Houston (2005, 2009), Kirstie Mortimer (2017) og Frogget og Breton (2020). Houston (2009) konkluderer blant annet med at kontaktimprovisasjon (*Motionhouse Dance Theatre*) ble akseptert som en ikke-konfronterende og ikke-voldelig måte å kommunisere på i et høysikkerhetsfengsel for menn i England. Hun forklarer videre at om man verdsetter kontaktimprovisasjon som en sensitiv, tillitsfull og toveis gjensidig prosess, så kan kontaktimprovisasjon hjelpe de innsatte å finne nye måter å relatere til andre på som ikke involverer vold eller hevn. Frogget og Breton (2020) skriver at kombinasjonen av dans og drama kan tilby en ny og innovativ måte å jobbe med mennesker som sitter inne i fengsel eller andre institusjoner, og at det tilbyr en fysisk non-verbal uttrykkskanal for de som har utfordringer med verbale fremgangsmåter. De konkluderer også med at dans og drama krever en høy grad av samarbeid og mellommenneskelig respons og at dans og drama på denne måten skape et trygt miljø for å utforske selvet i relasjon til andre og at intimiteten og tilliten som blir

skapt tilbyr en mulighet for selvinnsett og refleksjon. Balfour et al. (2019) er enig i dette og konkluderer i sin bok «Performing Arts in Prison: Creative Perspectives» med at kunstneriske programmer utgjør et meget viktig tilskudd og bidrag i kriminalomsorgen i forhold til kultur, identitet og i arbeid med sammensatte grupper. Ruyter (2017) poengterer dessuten at samfunnet og straffesystemet trenger å høre hvordan de som direkte er berørt (innsatte og domfelte) opplever kriminalomsorgen og at kunstpedagoger kan legge til rette for dette med de riktige verktøyene, ferdighetene, mulighetene og forbindelsene. Hun utdyper videre at kunstnerisk virksomhet kan fungere som et unikt verktøy og uttrykkskanal for de domfelte og at det dessuten kan ha terapeutiske aspekter - som kan føre til økt selvrefleksjon og økt innsikt i egne traumer.

Amans (2017) fremhever at det er lov å sette en høy kunstnerisk standard, men at det samtidig er viktig å ikke legge urealistiske krav på deltakerne og at deltakerbaserte danseprosjekter er en kompleks aktivitet og at utøverne må ha evne til å tilpasse seg deltakernes ønsker og behov i tillegg til samarbeidsinstitusjoners krav og agendaer. Mortimer (2017) fant ut at fengslets miljø og kultur skaper mange utfordringer for dansekunstnere som jobber i kriminalomsorgen. Dette seg være; det fysiske miljøet og arkitekturen; sosiale dynamikker og hierarkier; samt interaksjoner og relasjoner som oppstår mellom utøver og deltakere. Houston (2005, s. 167) forklarer dessuten at myndiggjøring og transformasjon gjennom deltakelse i anvendt dans (*community dance* på engelsk) ikke er noe «quick fix». Hun begrunner dette med at menneskers liv er komplekst og at det er mange ulike faktorer som spiller inn i spørsmålet rundt hva kunstneriske prosjekter i virkeligheten kan tilby i en urettferdig verden. Hun skriver videre at dansekunstnere som har som mål å myndiggjøre sine deltakere må være ekstra oppmerksomme på mulige konsekvenser og hvilke etiske utfordringer og ansvar som kan oppstå.

Selv om vi kan se at det finnes faglitteratur og tidligere forskning som tar for seg hvordan kunst generelt kan støtte oppom endringsprosessen mot en lovlydig tilværelse i en internasjonal setting, har jeg ikke lyktes med å finne forskning som tar for seg hvordan dans spesifikt kan støtte oppom den vanskelige endringsprosessen mot en lovlydig tilværelse og som tar utgangspunkt i deltakeres egen opplevelse av det kunstneriske skapende arbeidet og om de selv opplever at disse aktivitetene er med på å hjelpe dem i endringsprosessen mot en lovlydig tilværelse. Denne studien ønsker å styrke denne forskningsbaserte kunnskapen ved å løfte frem disse perspektivene, gjennom intervjuer av tidligere deltakere av Vardeteatret en god tid etter at de har blitt løslatt og etter at de er ferdige med prosjektet. En studie av hvordan deltakerne opplever det skapende arbeidet (etter løslatelse) vil ikke bare gi en pekepinn på hvilken måte dans kan støtte oppom endringsprosessen mot en lovlydig tilværelse, det vil også gi en retning for videre praksis av dans i den norske kriminalomsorgen.



### 1.3 Problemstilling

I denne oppgaven undersøkes deltakernes levde erfaring med det skapende arbeidet i Vardeteatrets prosjekt «Hjelp, jeg er fri! Fri til hva?» som foregår i og utenfor ulike fengsler på Østlandsområdet i Norge og funnene blir belyst fra et danseperspektiv. Problemstillingen er som følger:

- *Hvordan opplever deltakerne det skapende arbeidet i Vardeteatret - og hvilken betydning kan disse opplevelsene ha for dans i kriminalomsorgen?*

### 1.4 Begrensning av oppgaven

*Det skapende arbeidet* i Vardeteatret består hovedsakelig av *utøvende teater og dans/bevegelse* hvor man som utøver, sammen med deltakerne, skaper en utøvende forestilling hvor man jobber med *tekst, bevegelse og lyd*. I denne oppgaven undersøker jeg deltakernes levde erfaring med det skapende arbeidet i Vardeteatret ved hjelp av kvalitativ metode, semistrukturerte intervju og Amedeo Giorgis (2009) deskriptive fenomenologiske analysemetode. Funnene i analysen blir deretter knyttet opp mot internasjonal forskning og faglitteratur på feltet for å oppnå en innsikt i informantenes levde erfaring.

Opprinnelig ønsket jeg i denne studien å undersøke informantenes levde erfaring av *kun* det danseriske arbeidet i Vardeteatret. Men i intervjuene oppdaget jeg raskt at informantene fant det vanskelig å skille det skapende arbeidet i dansen fra det skapende arbeidet i teater, dette fordi de skapende prosessene ofte skjer parallelt og at de noen ganger overlapper hverandre i den tverrkunstneriske skapende prosessen. Dette er forståelig og det blir derfor viktig å presisere at funnene i denne oppgaven på mange måter er tverrfaglig, men at jeg ser på funnene fra et danseperspektiv. Dette fordi denne masteroppgaven handler om dans og fordi dans er mitt fag og profesjon.

Det er viktig å presisere at *det skapende arbeidet* i Vardeteatret kan direkte eller indirekte påvirke deltakerne på mange forskjellige måter og jeg kan ikke utelukke at arbeidet kan inneha mange ulike funksjoner som overlapper hverandre, det seg være; materielt, psykologisk, fysisk, sosialt eller kulturelt (Etherton & Prenkti, 2006). Meningen med denne oppgaven er ikke å diskutere om kunsten har ulike funksjoner eller påvirkningskraft, fordi denne jobben er allerede gjort av Belfiore og Bennett (2008). Dette gjelder også debatten om kunsten er nok i seg selv eller om den kan bli brukt for å oppnå andre formål (ibid.). I denne oppgaven går jeg ut ifra det standpunktet om at kunst kan ha ulike funksjoner og påvirkningskraft, og at den både har verdi i seg selv og som middel til å oppnå andre formål - men jeg kan ikke nevne eller utdype *alle* tenkelige funksjoner. Jeg skal i denne oppgaven derfor kun nevne de aspektene og temaene som fremheves av deltakerne.

Det er viktig for meg å presisere at jeg er utdannet dansepedagog og ikke utdannet terapeut. Jeg kan derfor ikke si at jeg på noen måte har utført en metode som faller innenfor danseterapi og denne oppgaven tar ikke for seg dans som terapi, men heller hvilken verdi dans har i seg selv som kunstform. Dette utelukker naturligvis ikke at dans som kunstform kan ha en terapeutisk verdi eller andre betydningsfulle funksjoner (se Belfiore & Bennett, 2008). Jeg som utøver av dans i kriminalomsorgen har kun bakgrunn og utdanning i utøvende dans og pedagogiske fag, dette vil jeg gjøre mer rede for senere i metodekapittelet.

## 1.5 Valg av litteratur

For å finne litteratur til denne oppgaven har jeg først benyttet Google-søketjenesten på internett for å kartlegge bredden av relevant faglitteratur og identifisert mulige søkeord. Så har jeg gjort systematiske søk gjennom Oria-søketjenesten på Innsida for studenter på nettsidene til NTNU. Søkeord jeg har brukt for å finne publiserte studier og faglitteratur er: «Dans fengsel», «anvendt dans», «fengselsteater», kunst fengsel», «kunst kriminalomsorgen», «kunst endring». I tillegg har jeg gjennomført tilsvarende søk på engelsk med søkeordene: «Dance prison», "community dance", «theatre prison», «art prison», "art criminal justice", «art desistance». Jeg har gjennomgått referanselistene til utvalgte artikler og bøker for å finne relevante studier. Aktuelle bøker har jeg fått tilsendt gjennom mitt lokale bibliotek og i enkelte tilfeller har jeg gått til innkjøp av bøker fra utlandet som var vanskelige å oppdrive i norske bibliotek.

Det viste seg å være begrenset med faglitteratur eller forskning som omhandler *dans i kriminalomsorgen* direkte, men det er publisert en del om; «community dance»; «dance therapy»; «prison theatre»; «theatre for change»; og «art in prison/criminal justice». Jeg har derfor i denne oppgaven måttet lene meg på mye tverrkunstnerisk litteratur innenfor de respektive begrepene, som *kan være overførbar* til dans i kriminalomsorgen, noe som har gjort det ganske krevende å oppnå en oversikt over litteratursøket. I tillegg til dette har jeg måttet bruke litteratur fra andre fagfelt som kriminologi og sosiologi og man kan derfor også si at denne oppgaven har et snev av interdisiplinært innhold.

Det preger litteraturen, som omhandler kunstneriske programmer i kriminalomsorgen generelt, at man er sterkt uenige i hva slags verdi og påvirkningskraft kunsten har og hva slags funksjon kunsten bør ha. Boken «The social impact of the arts: An intellectual history» av Belfiore og Bennett (2008) gir en god oversikt over kunstens ulike funksjoner, hvor de belyser debatten rundt kunst, dens påvirkningskraft og utfordringer i forhold til evaluering og resultatmåling. Jeg referer ikke mye til denne boken, men den har vært et godt utgangspunkt for å få en oversikt.

I søk etter tidligere forskning har det etter hvert blitt tydelig at mye av kunnskapen som omhandler kunstneriske prosjekter i kriminalomsorgen, baserer seg på enkeltstudier av ulike kunstneriske prosjekter i kriminalomsorgen - og at mye av resultatene av disse enkeltstudiene hviler på anekdoter, som ikke har status som «harde fakta» (O'Keefe & Albertson, 2016). I og med at det var vanskelig å skulle forholde seg til et utall enkeltstudier, har jeg hatt mye nytte av de fire litteraturstudiene av Hughes (2005), Johnson (2008), Djurichkovik (2011) og Cheliotis og Jordanoska (2016), som gir en etterlengtet oversikt og sammenligner resultater fra mange enkeltstudier som på ulike måter omhandler kunstneriske programmer i kriminalomsorgen. Dette gjelder også boken «Performing Arts in Prison. Creative Perspectives» av Balfour et al. (2019).

Når det gjelder tidligere forskning som direkte tar for seg dans i kriminalomsorgen, har jeg funnet følgende litteratur av særlig interesse: «Participation in Community Dance: a Road to Empowerment and Transformation?» (2005) og «The touch «taboo» and the art of contact: An exploration of Contact Improvisation for prisoners» (2009) av Sara Houston og «Dancing Within Unfamiliarity: An Exploration of Teaching Dance in Prison Environments» av Kirstie Mortimer (2017) og "Building Resilience and Overcoming Adversity through Dance & Drama (BROAD) 2019 Research and Evaluation Report" av Frogget og Breton (2020).

## 1.6 Oppgavens gang

Jeg har valgt å følge den generelle malen til NTNU for masteroppgaver som innebærer at oppgaven starter med en innledning i kapittel 1, hvor jeg gjør rede for bakgrunn for oppgavens tema og tidligere forskning før jeg går nærmere inn på problemstilling og skriver litt om oppgavens begrensning og valg av litteratur. I kapittel 2 presenterer jeg relevant forskning og litteratur på fagfeltet for å beskrive rammene som Vardeteatret jobber innenfor, dette for å kunne gi leseren et innblikk i bakteppet som kan være med å forme/påvirke deltakernes opplevelse av det skapende arbeidet i Vardeteatret. Dette innebærer kriminalomsorgens utfordringer, samfunnsoppdrag og begreper, samt hvordan kunstneriske programmer og dans kan støtte oppom den vanskelige endringsprosessen og noen utvalgte utfordringer og etiske problemstillingene som kan medfølge arbeidet. I kapittel 3 gjør jeg rede for valg av metode, datainnsamling, min egen rolle i forskningsprosessen, utvalg av informanter, lydopptak, transkribering, analyse og etikk. I kapittel 4 presenteres funnene hvor jeg gjør rede for den essensielle meningsstrukturen bestående av de seks meningskonstituentene; kraften i det å bli sett – en oppreisning; de forplikter seg og gjør positive endringer; å jobbe sammen mot et felles mål; eksistensielle øyeblikk preget av skyld og sårbarhet; skuffelse over Vardeteatret; en todelt opplevelse. Deretter drøfter jeg disse funnene opp mot hverandre og i forhold til relevant forskning og faglitteratur i kapittel 5, hvor jeg tar for meg deltakernes todelte opplevelse og utforsker hvilke implikasjoner disse opplevelsene har for videre praksis av dans i kriminalomsorgen. Til slutt i dette kapitlet tar jeg for meg begrensninger i studien og implikasjoner for videre forskning, før jeg oppsummerer i kapittel 6, deretter kommer påfølgende litteraturliste og vedlegg.

## 2 Teori

I dette kapitlet skal jeg beskrive konteksten til min studie og relevant overordnet teoretisk rammeverk. Dette kapitlet består derfor av litteratur som er tilknyttet det skapende arbeidet i kriminalomsorgen og innebærer forhold som Vardeteatret må forholde seg til.

Kapitlet er delt inn i fire deler, hvor den første delen tar for seg en redegjørelse for overordnede mål, resultatstyring og begreper i den norske kriminalomsorgen. I del to vil vi se på kriminalomsorgens mål i lys av kriminologien - dette for å kunne ytterligere forstå ordlyden og de relevante begrepene. I den tredje delen gjør jeg så rede for hvordan man kan knytte de «myke» bidragene i kunstneriske programmer opp mot kriminalomsorgens utfordringer og behov. I den fjerde delen følger en oversikt over noen utvalgte utfordringer og etiske problemstillinger som kan oppstå i forhold til kunstneriske programmer som opererer innenfor kriminalomsorgen.

### 2.1 Kriminalomsorgen som kontekst

For å senere kunne diskutere deltakernes opplevelse av det skapende arbeidet i Vardeteatret, er det viktig at leseren har en forståelse for at Vardeteatret på mange måter er underordnet og avhengig av kriminalomsorgens velvilje og samarbeid - og at Vardeteatret derfor må forholde seg til kriminalomsorgens mål, resultatstyring og begreper. Jeg skal derfor her kort skissere opp kriminalomsorgens utfordringer og samfunnsoppdrag.

#### 2.1.1 Kriminalomsorgens utfordringer og samfunnsoppdrag

Sammensetningen av innsatte har endret seg de siste årene, der vi ser en økning av innsatte som har begått mer alvorlig lovbrudd som drap, voldtekt og sedelighet (Justis- og beredskapsdepartementet, 2021). Det legges til at mange domfelte og innsatte har alvorlige levekårsproblemer og psykiske utfordringer, og at isolasjon i fengsel og utelukkelse fra fellesskap kan føre til skader for den innsatte (ibid.). De uttrykker derfor at den viktigste oppgaven for kriminalomsorgen i 2021 er å redusere utenforskap og isolasjon i fengslene og å arbeide for mer rehabiliterende og likeverdig soningsforhold og straffegjennomføring (ibid.). I tillegg til dette er kriminalomsorgens hovedfokus å motvirke *tilbakefall* gjennom å *reintegrere* domfelte under og etter soningen til økt samfunnsdeltakelse og økt livsmestring, og at dette kan for eksempel kan gjøres gjennom ulike aktivitetstilbud, kulturtiltak og sosiale tiltak (Forskrift om tilskudd til frivillige organisasjoner i kriminalomsorgen, 2020, §1).

Kriminalomsorgens (2021a) samfunnsoppdrag er å «gjennomføre varetektsfengsling og straffereaksjoner på en måte som er betryggende for samfunnet og som motvirker straffbare handlinger», hvor straffegjennomføringen er selve kjernen i deres samfunnsoppdrag. Selve formålet med straffegjennomføring er at det skal tilrettelegges for at domfelte skal kunne gjøre en egeninnsats for å endre sitt kriminelle handlingsmønster. Videre fremhever de at det norske straffegjennomføringssystemet er «basert på humanistiske prinsipper», hvor man må veie opp hensynet til samfunnets

beskyttelse mot kriminelle handlinger opp mot hensynet til den enkelte domfeltes muligheter for å vende tilbake til samfunnet som fremtidig lovlydige borger (ibid.). For å imøtekomme dette oppdraget har kriminalomsorgen publisert «Kriminalomsorgens virksomhetsstrategi for 2021-2026». I denne virksomhetsstrategien står det blant annet at den skal gi kriminalomsorgen en «retning for fremtiden» og at den skal «bidra til en bedre kriminalomsorg» (Kriminalomsorgen, 2021b). Det som er viktigst for oss å trekke ut av virksomhetsplanen i denne sammenheng, er kriminalomsorgens visjon «straff som endrer». Denne visjonen og endringsbegrepet (som jeg skal komme tilbake til senere), betyr at straffegjennomføring kan *endre* «ulike forhold som negativ atferd, handlingsmønstre, holdninger og tankesett» (ibid.). Det andre aspektet som kan være viktig å fremheve fra virksomhetsplanen i forhold til denne oppgaven er at kriminalomsorgen betegner frivillige organisasjoner som en av mange «nøkkelaktører» og ser på dem som medhjelpere til å oppnå sine mål i virksomhetsplanen (ibid.). Vardeteatret er en av disse frivillige organisasjonene og derav en av kriminalomsorgens «nøkkelaktører».

Nedenunder skal jeg gjøre rede for viktige begreper som vi skal ha med oss videre i denne oppgaven.

### 2.1.2 Viktige begreper

*Endring* er et begrep som benyttes innenfor den norske kriminalomsorgen og som nylig er tatt inn i virksomhetens visjon: «straff som endrer» (Kriminalomsorgen, 2021b). Endringsbegrepet innebærer at målet for endring er at den dømte skal avstå fra å begå ny kriminalitet. I kriminologien er det mer vanlig å bruke begreper som kriminalitetsforebygging, «desistance» eller «resilience» (Robertson et al., 2006, s. 57-58).

*Reintegrering* som begrep, blir i denne oppgaven sett på både som en event og en prosess (Maruna, Immarigeon & Lebel, 2004). Dette synet betyr at reintegrering er en langvarig prosess og at denne prosessen ideelt sett burde begynne med en gang den domfelte blir fengslet – og at alt en innsatt blir utsatt for i fengsel, burde fungere som en preparasjon for en suksessfull løslatelse og reintegrering (ibid.). Denne definisjonen av reintegrering innebærer mange forskjellige aspekter og prosesser og innebærer alt - fra opplæring i leseferdigheter til elektronisk overvåking – som er ment for å redusere *tilbakefall til kriminalitet* etter løslatelse fra fengsel (ibid.). Det er i samfunnets interesse å sørge for en suksessfull reintegrering av løslatte for å hindre tilbakefall til kriminalitet (ibid.).

*Tilbakefall* blir på norsk ofte brukt synonymt med ordet *residiv* (redisivism på engelsk), som i juridisk forstand betyr tilbakefall av en domfelt til ny (lignende) forbrytelse (Elden, 2020).

*Rehabilitering* er ifølge Mæhlum (2020) et begrep som tar sikte på å gjenvinne tapt fysisk, kognitiv eller sosial funksjon, hvor målet er å la individet fungere best mulig i dagliglivet etter vedkommende forutsetninger og behov. Rehabilitering beskrives ofte som en dynamisk og personlig prosess hvor egen motivasjon og innsats har innvirkning (ibid). Begrepet rehabilitering har to betydninger, hvor den ene betyr å gjenopprette sin tidligere verdighet og stilling, mens den andre betyr at man «skal settes i funksjonsdyktig stand igjen» (ibid).

*Marginal* som begrep i denne oppgaven tilsier en person eller en gruppe av befolkningen som befinner seg nær grensen av det som blir betraktet som vanlig, passende eller akseptabelt (Gundersen, 2021).

## 2.2 Den vanskelige endringsprosessen

Tradisjonelt sett har kriminologien vært mest fokusert på kriminalitet, årsaker til kriminalitet og de strafferettslige reaksjonene som følger (Graham & McNeill, 2017). I motsetning er det lagt mindre vekt på å undersøke *hvordan og hvorfor* noen stopper med kriminelle handlinger og vender seg bort fra den kriminelle løpebane – og hvorvidt strafferettssystemet støtter oppom denne endringsprosessen eller ikke (ibid). Shover (2004) hevder at synet på fengselsstraff varierer med politisk oppfatning og at venstresiden ofte argumenterer for at fengselsstraff de-humaniserer og undertrykker individer, og etterlater dem mindre i stand til å skape et konvensjonelt liv og at de derav, mest sannsynligvis, vil ende opp med å begå ny kriminalitet. Shover (2004) hevder videre at høyresiden av politikken ofte fremhever det motsatte, og argumenterer for at fengselsstraff fungerer som en effektiv avskrekkelse for både innsatte og samfunnet rundt fra å begå kriminelle handlinger.

I de senere årene kan man se at det har skjedd et skifte i synet på rehabilitering av domfelte hvor man går fra et syn som innebærer «deficit and managing risk» til utviklingen av mer «*strengths-based approaches*» (Ronel & Elisha, 2011; Ward og Maruna, 2007). I forbindelse med vektleggingen på «strengths» utviklet det seg en teori som kalles for «*theory of change*» som søker å forstå selve endringsprosessen hvor mennesker velger å gå vekk fra den kriminelle løpebane – gjennom et helt livsløp (ibid.). Denne modellen er, i motsetning til modeller for rehabilitering, ikke gjenstand for intervensjon - men heller en prosess hvor det settes søkelys på endring og transformasjon (ibid.). Denne endringen gir grunnlag for et *bredere syn* på alle kreftene som står i spill når et individ er i prosessen med å bevege seg bort fra kriminelle handlinger og mot reintegrering – ved at man setter individet og dets prosess i sentrum for forskningen (Maruna, Immarigeon & Lebel, 2004, s. ix). I denne forbindelse har man siden rundt år 2000 begynt å omtale og konseptualisere begrepet *endring* som en *prosess*, i stede for en event i kriminologien (ibid.). Kazemian (2015) beskriver endring som en gradvis prosess som involverer en serie av kognitive, sosiale og atferdsmessige endringer som fører til opphør av kriminell atferd og at dette impliserer at individets tanker og handlinger henger sammen med eller er påvirket av sosial kontekst og sosiale dynamikker i prosessen.

Maruna og Farrall (2004, s. 4) delte endringsbegrepet (desistance) opp i to kategorier; «*primary desistance*» og «*secondary desistance*». Dette gjorde de ved å speile Lemerts (1951, s. 75) berømte skille mellom «*primary and secondary deviance*». «Primary desistance» henviser til endring i atferd, perioder eller tid hvor den domfelte opphører/slutter med kriminelle handlinger. «Secondary desistance» henviser til en endring i identiteten, hvor den domfelte beveger seg fra en kriminell identitet til en ikke-kriminell identitet (Maruna & Farrall, 2004). Videre har McNeill (2004, 2014) utviklet «*tertiary desistance*» som ikke bare referer til et skifte i *atferd* eller *identitet*, men som betyr et skifte i hvordan man oppfatter sin egen *tilhørighet* (både moralsk og politisk) i samfunnet - som innebærer hvordan man ser seg selv, ens plass i samfunnet og hvordan man blir sett på av andre (ibid).

I neste kapittel skal vi se på hvordan kunstneriske programmer kan være med på å støtte oppom den vanskelige endringsprosessen, hvor atferd, identitet og tilhørighet er viktige faktorer.

## 2.3 Hvordan kan kunstneriske programmer og dans støtte oppom den vanskelige endringsprosessen?

Det er generelt akseptert at kunstneriske programmer *alene* ikke kan føre til *endring*, men at deres bidrag til endring kommer i en mer *indirekte* form (Cox & Geltshorpe, 2012; Hughes, 2005). Disse *indirekte* bidragene kan sees i sammenheng med «*secondary desistance*» (som jeg har gjort rede for tidligere i denne oppgaven), og kan for eksempel innebære hvordan kunstneriske programmer kan motivere deltakerne til å forbedre deres sosiale ferdigheter, ta opp skole som de eventuelt mangler, eller å gjenopprette kontakt med familien (McNeill et al., 2011). Cheliotis og Jordanoska (2016, s. 26) skriver at «*secondary desistance*» innebærer alle «*myke*» bidrag fra kunstneriske programmer som eventuelt *kan* støtte oppom endringsprosessen mot en lovlydig tilværelse. Basert på tidligere litteraturstudier på fagfeltet (Djurichkovich 2011; Hughes, 2005; Johnson, 2008), hevder de videre at kunstneriske prosjekter i kriminalomsorgen kan være med på å øke sannsynligheten for en god endringsprosess hos domfelte på grunnlag av tre ulike utviklingstrinn; «*psykologiske og holdningsmessige endringer*»; «*kognitive ferdigheter, læringsevne og motivasjon*»; «*sosiale ferdigheter*» (Cheliotis & Jordanoska (2016, s. 26-37).

### 2.3.1 Psykologiske og holdningsmessige endringer

Det finnes mange argumenter for at kunstneriske prosjekter generelt, og at spesielt den kunstneriske prosessen mot å skape et kunstnerisk produkt - kan tilby en transformativ funksjon for domfelte og det kan fungere som en katalysator for positive psykologiske og holdningsmessige endringer (se Argue, Bennett & Gussak, 2009; Ezell & Levy, 2003; Williams & Taylor, 2004). Dette er spesielt viktig sett i relasjon til at det er høy forekomst av psykiske lidelser i fengsel, som for eksempel depresjon (og relaterte problemer som for eksempel selvskading), og at forekomsten av psykiske lidelser i fengsel er mye høyere enn hos resten av befolkningen (Prison Reform Trust, 2021).

Ulike studier som omhandler kunstneriske programmer i kriminalomsorg har funnet positive resultater, som inkluderer en rekke fordeler for domfeltes psykiske og fysiske helse, det seg være; *økt velvære, selvtilitt, prestasjonsfølelse, myndiggjøring, mestingsfølelse og selvbeherskelse* (se for eksempel Brewster; 1983; Gussak & Ploumis-Devick, 2004; Harkins et al, 2011). Alle disse positive resultatene kan igjen føre til redusert følelse av depresjon, sinne og minske sjansen for selvskading (Blacker, Watson & Beech, 2008; Breiner et al., 2012; Gussak 2006, 2007, 2009; Nugent & Loucks, 2011). Cheliotis og Jordanoska (2016, s. 27) formidler at på bakgrunn av disse funnene blir ofte kunstprosjekter assosiert med at de kan ha en kriminalitetsforebyggende effekt i kriminalomsorgen og at dette gjelder spesielt non-verbale kunstneriske intervensjoner og uttrykk, som for eksempel billedkunst, musikk og dans/bevegelse. Dette fordi de non-verbale kunstneriske uttrykksformene kan hjelpe med å bearbeide bevisste og ubevisste hemninger som ellers automatisk ville dukket opp i relasjon til deres (tidligere) kriminelle handlingsmønstre og i eventuell relasjon til skadene de har påført andre (Daveson & Edwards, 2001; Gussak, 2004, 2012; Johnson, 2008; Williams & Taylor, 2004).

Når det gjelder hvordan dans kan føre til *psykologiske og holdningsmessige endringer* fremhever Glad (2012) at dans kan gi basis for kreativ utvikling og skapende egenaktivitet. Hun forklarer videre at dans kan fungere som en kanal for å uttrykke tanker og følelser og som et middel til å forstå egne og andres måter å uttrykke emosjonelle behov på. I tillegg understrekes det at dersom deltakeren får uttrykke seg direkte gjennom dans og bevegelse, kan kroppen fungere som et instrument for emosjonell selvtutfoldelse og for egen emosjonell bearbeiding og skapende aktivitet. På denne måten kan dans fungere som en katalysator som gir tilgang til "vanskelige" følelser (Glad, 2012, s. 55). Det påpekes i denne sammenheng at hvis deltakerne kunne finne et rikt og tydelig dansespråk, ville det ikke bare fungere som en katalysator for sterke følelser, men også som en måte å tydeliggjøre og formidle disse følelsene både for seg selv og andre (Humphrey, 1987, s. 27). I danseklassen bør det derfor være en stemning som gir emosjonell støtte og respekt i forhold til risiko-taking, hvor man blir oppmuntret til å utforske ulike følelser gjennom dans og bevegelse (Cone & Cone, 2012). Man kan derfor si at erfaring av å kunne beherske kropp og bevegelse gir følelsesmessig stabilitet og fører til økt selvtillit og identitet, og at dans derfor kan fungere som en måte å oppnå økt selvinnsett og personlighetsutvikling (Humphrey, 1987, s. 27). Frogget og Breton (2020) er enige i dette og fremhever at intimiteten og tilliten som blir skapt gjennom kombinasjonen av dans/bevegelse og drama – skaper et miljø for selvransakelse og refleksjon og tilbyr trygge metoder for å utvikle fysiske/kroppsliggjorte måter å uttrykke seg på, spesielt for dem som har utfordringer med språklig-matematiske metoder og vice versa. Humphrey (1987, s. 21-27) fremhever at regelmessig fysisk trening av dans vil kunne stimulere til fysisk og psykisk god helse og velvære gjennom at man trener styrke, utholdenhet, smidighet, koordinasjon og fleksibilitet - og at atmosfæren i en danseklasse, som bør være oppløftende og stress-fri, vil i seg selv føre til glede og velvære.

### 2.3.2 Kognitive ferdigheter, læringsevne og motivasjon

Det finnes gode statistiske bevis for at læreverser og lavere utdanning er overrepresentert hos innsatte i fengsel (Prison Reform Trust, 2021). I relasjon til dette, formidler Cheliotis og Jordanoska (2016) at kunstneriske prosjekter har blitt iverksatt for å øke de innsattes generelle læringsevne og motivasjon og at kunstneriske prosjekter i kriminalomsorgen kan hjelpe domfelte med å utvikle generelle ferdigheter, som for eksempel; å kunne aktivt lytte, konsentrere seg over tid, øve seg på praktisk problemløsning - som igjen kan føre til økt selvtillit, gjennomføringsevne og økt positiv holdning til læring generelt. De påpeker at dette igjen kan føre til videre engasjement i kunstneriske aktiviteter, men at det viktigste aspektet i denne sammenheng er selve overføringsverdien, som kan føre til suksessfull deltakelse i andre mer tradisjonelle programmer som innebærer mer språklig-matematiske ferdigheter (Hughes, 2005; Johnson, 2008; McNeill et al., 2011; Nugent & Loucks, 2011; The Irene Taylor Trust, 2005). Det finnes til og med forskning som tilsier at domfelte som deltar i kunstneriske prosjekter presterer bedre i de tradisjonelle utdanningsprogrammene innenfor kriminalomsorgen enn de domfelte som ikke har deltatt i kunstneriske prosjekter (Duguid, 2018). Cheliotis og Jordanoska (2016, s. 28) fremhever at dette kan forklares med læringsmiljøet som ofte praktiseres og kultiveres i kunstneriske prosjekter, som kalles for et «demokratisk» læringsmiljø (Duguid, 2018 & Tett et al., 2012). Mer spesifikt, i motsetning til vanlig utdanning i kriminalomsorgen, inviterer kunstneriske programmer først og fremst til dialog mellom deltakere og utøvere, hvor man skaper en



plattform hvor man kan gi og motta konstruktiv kritikk, utøve selvrefleksjon og oppleve emosjonell tilstedeværelse og åpenhet (Cheliotis & Jordanoska, 2016).

Når det gjelder hvordan dansen bidrar intellektuelt eller kan føre til *økte kognitive ferdigheter, læring og motivasjon* så skriver Humphrey (1987, s. 30) at dansen gir mange muligheter for refleksjon, kritisk tenkning og problemløsning og at det i denne sammenheng er viktig å se på hvordan dansen kan fungere som et medium i utviklingen av konsepter og forståelse i andre fag. Dette støttes av undersøkelsen til Professor Ann Bamford (2006) som tilsier at god undervisning i og gjennom kunstfagene og satsing på kreativitet – har store positive effekter. I tillegg til dette kan vi finne gode svar på hvordan dansens kan bidra til en helhetlig utvikling, opplevelse og læring - hos den amerikanske Harvard-professor, psykolog og pedagogikk- forsker Howard Gardner og hans bok «Frames of Mind – The Theory of Multiple Intelligences» (1993). Hovedbudskapet til Gardner er at det finnes flere forskjellige typer intelligenser og at skolen og andre institusjoner i for stor grad hviler på «en ensidig fremtøning av den språklig-lingvistiske og logisk-matematiske siden ved elevens kognitive evne» (Glad, 2012, s. 51). Cone og Cone (2012) skriver at de kognitive fordelene ved dans er at man lærer om sin egen kropp, om hvordan den kan bevege seg, relaterer seg til andre og miljøet rundt og at deltakerne, gjennom dans, oppnår både kritisk og kreativ tekning gjennom læring, utøving, skaping, observering og respondering. Forklaringen på hvordan dans kan føre til *økte kognitive ferdigheter, læring og motivasjon* kan videre forklares gjennom hvordan dans som kunstform gir en helhetlig læring og utvikling gjennom; «estetisk læring og utvikling», «kulturell læring og utvikling», «sosial læring og utvikling», «kinestetisk læring og utvikling» og «emosjonell læring og utvikling» (Glad, 2012, s. 51). Disse punktene kommer fra et lite metodehefte for undervisning av dans i grunnopplæringen i Sverige (Danshögskolan, 1990) og igjen er oversatt og beskrevet av Glad (2012) - hvor konklusjonen er at en allsidig, regelmessig og målrettet danseundervisning i skolen (og herav andre institusjoner) vil være et viktig bidrag i utviklingen av hele mennesket.

### 2.3.3 Sosiale ferdigheter

Kunstneriske aktiviteter i kriminalomsorgen kan hjelpe domfelte å utvikle sosiale ferdigheter, spesielt med tanke på kunstneriske aktiviteter som foregår i gruppe (Argue, Bennett & Gussak, 2009; Gussak, 2004). Forskning viser at deltakelse i kunstneriske aktiviteter i kriminalomsorgen kan øke domfeltes evne til å kommunisere med andre deltakere, til å sosialisere i fengselet, å utøve empati for meddeltakere og medfanger og øke deres evne til å samarbeide i gruppe (De Viggiani, Macintosh & Lang, 2010; Ezell & Levy, 2003; Gussak, 2004). Det har også blitt bevist at teamarbeid kan bidra til utvikling av selvregulering og en stemning for forsoning og vennskap bland deltakerne, selv om de i utgangspunktet startet med uenigheter og konflikt (Digard & Liebling, 2012; Goddard, 2005; Nugent & Loucks, 2011). Alle disse funksjonene, spesielt empati, selvregulering og forsonende atferd, kan sies å bidra til «primary desistance», fordi forskning assosierer dem med lavere sjanse for *tilbakefall* (Day, 2009).

Dans som kunstform, kan spesielt føre til «sosial læring og utvikling», dette fordi man i stor grad bruker arbeidsmåter og metoder som innebærer at elevene samarbeider og samhandler i par eller i gruppe (Glad, 2012, s. 53). Frogget og Breton (2020) understøtter dette og beskriver at dans (og drama) krever høy grad av samarbeid, mellommenneskelig respons og lydhørhet, som derav skaper en gruppesetting som inviterer til utforskning av selvet i relasjon til de andre. I tillegg kan dans, med øvelser som innebærer å bevege seg i ring, holde rundt hverandre, bevege seg sammen som

gruppe - gi deltakerne en opplevelse av ikke-aggressiv kroppskontakt og/eller ikke-voldelig kommunikasjon (Frogget & Breton, 2020 & Glad, 2012). Glad (2012) beskriver videre at deltakerne kan utvikle sosial kompetanse og sosiale ferdigheter gjennom helt spesifikke utfordringer i dans. Slik samarbeidstrening får deltakerne for eksempel ved arbeid med kreativ dans, hvor danselærer bruker problemløsende arbeidsmetoder i undervisningen. Dette kan for eksempel være at deltakerne får i oppgave å utforske ulike bevegelser på egenhånd, og deretter blir bedt om å utveksle erfaringer med hverandre og forhandle om hvilke ideer som skal prioriteres og velges i det videre skapende arbeidet (ibid.). Denne type arbeidsmetoder kan føre til økt følelse av solidaritet, ved at man står frem med sin partner eller gruppe og viser sitt selvproduserte samarbeidsprodukt. Dessuten gir det deltakerne sosial trening og erfaring i det å måtte presentere, argumentere for og kanskje gi avkall på egne ideer og samtidig vise respekt for andres løsninger og synspunkter (Glad, 2012). Det sosiale samspillet i gruppen har stor betydning i danseundervisningen, som gjør at dans i gruppe gir økt følelse av samhold og tilhørighet og at dette igjen kan bidra til større forståelse og aksept mellom deltakerne (Danshögskolan, 1990).

Jeg har i dette kapittelet forsøkt å formulere hvordan kunstneriske programmer og dans kan støtte oppom den vanskelige endringsprosessen. Nå skal vi derimot se på hvilke utfordringer og etiske problemstillinger, som kan være med på å hindre kunstneriske programmer å oppnå demokratisk beslutningstaking og transformasjon.

## 2.4 Utfordringer og etiske problemstillinger

For å ytterligere forstå dybden i deltakernes levde erfaringer skal jeg her se på perspektiver som kan hjelpe dansekunstnere, som jobber innenfor kriminalomsorgen, til og se kritisk på sin egen praksis. Dette skal jeg gjøre gjennom å ta for meg litteraturen som beskriver utfordringer og etiske problemstillinger som kan oppstå i relasjon til kunstneriske programmer som opererer innenfor institusjoner, og da spesielt i fengsel.

### 2.4.1 Radikal frihet i fengsel

Det kan være utfordrende å jobbe med kunstneriske prosjekter i kriminalomsorgen. Mortimer (2017) fremhever at det kan være lurt at dansepedagoger som skal utføre kunstnerisk praksis i kriminalomsorgen, på forhånd bør være klar over fengslens særpreg i forhold til miljø og kultur og de motsetningene som følger med. Snyder-Young (2013, s. 60) skriver at det oppstår utfordringer når kunstneriske programmer må forholde seg til fengslets kultur, regler og agendaer. Balfour (2004, s.10) omtaler paradoksene ved å jobbe med og innenfor mektige institusjoner, og problematiserer at det kunstneriske arbeidet må tilfredsstillende institusjonens autoritet og forventninger om at programmet skal være enten terapeutisk, lærerikt, sosialiserende, eller på en eller annen måte være nyttig – samtidig som de skal prøve å være et åpent sted for kreativitet og intellektuell frihet. Snyder-Young (2013, s. 60) tydeliggjør at en av hovedutfordringene til kunstneriske programmer i kriminalomsorgen oppstår når kunstneriske programmer ønsker å skape et rom for radikal frihet innenfor de institusjonaliserte fengselsveggene. Det er krevende for både utøvere og teoretikere å finne en løsning på disse sterke motsetningene. Balfour (2004, s. 3) skriver dessuten at ordet *fengselsteater* (overførbart til dans) i seg selv er motsigende, dette fordi at man gjennom å skape kunst i fengsel, er i konstant forhandling med fengslets autoritære institusjon og at hvert enkelt

kunstneriske program må finne sine egne spesielle strategier for å kunne navigere i innenfor dette spenningsfeltet.

Jenny Hughes (2005, s. 44) er enig i at ordet fengselsteater (her også overførbart til dans) i seg selv er motsigende. Dette fordi fengselsteater har sine røtter i «radical community theatre»; som søkte å gjøre den teatralske formen mer tilgjengelig og relevant for arbeiderklassen og vanlige folk, gjennom et innhold og medium som spilte mer på de virkelige problemene her i livet og søkte med dette å øke en bevissthet overfor et urettferdig system. Hughes (2005, s. 44) forklarer videre at utøvere av kunstneriske programmer i fengsel ofte har dyp forankring i kritisk pedagogikk og «liberatory praxis» og at denne tankegangen kan assosieres med «a sense of radical freedom of the mind and imagination». Shailor (2011, s. 22-23) artikulere noe av det samme når han skriver om teater i fengsel som «a place of sanctuary», hvor kreativitet, medfølelse, selvutforskning, lekenhet og risikotaking kan blomstre og bære frukt. Snyder-Young (2013, s. 63) konkluderer med at målet med kunstneriske programmer i fengsel for utøverne ofte er å skape et rom for frihet, men motsetninger og utfordringer oppstår når fengslet på sin side er mer opptatt av å begrense, observere, straffe, kategorisere, registrere, separere og av og til rehabiliterer (Balfour (2004, s. 3).

Snyder-Young (2013) reflekterer over at forskjellige utøvere navigerer på forskjellige måter rundt denne motsigelsen og paradokset. Noen løser det ved å over-kritisere maktstrukturen de jobber innenfor, mens andre løser paradokset med en humanistisk tilnærming hvor man setter søkelys på den individuelle menneskelighet hos deltakerne heller enn å artikulere systemisk undertrykkelse (ibid.). Nettopp på denne måten kan man se at de fleste kunstneriske programmene hverken utfordrer fengselets autoritet eller agenda og at forholdet ofte er fulle av situasjoner hvor de må inngå kompromiss med institusjonens autoritet og at dette kan direkte påvirke valg av estetisk form, eller kunstnerisk innhold og organisasjon (ibid.).

#### 2.4.2 Gode intensjoner – problemet med privilegier og makt

Arbeid med kunstnerisk prosjekter i fengsel kan medføre etiske problemstillinger med tanke på forholdet som oppstår mellom utøver og deltaker. Mortimer (2017) fremhever at dansepedagoger burde være oppmerksomme på forholdet som blir skapt mellom utøvere og deltakere og at det er viktig for dansepedagogen å opprettholde sikkerhet og personlig distanse - men at det samtidig er viktig med gode samtaler og inkludere deltakernes medbestemmelse i forhold til innholdet i undervisningen. I følge Snyder-Young (2013) er det ganske mye mer å tenke på i forhold til forholdet mellom utøver og deltaker, som for eksempel at privilegier og skjeve maktforhold skaper problemer for deltakerbaserte kunstneriske prosjekter. For det første går dette ut på at selvbevisste mennesker som lever et mer eller mindre privilegert liv, ofte vil ønske å håndtere store sosiale problemer som ikke direkte påvirker dem selv – som igjen kan føre til en økt bevissthet rundt privilegier som gjør at de oppfatter egne problemer som forholdsmessig mindre. For det andre fremhever hun at mennesker som er privilegert har vanskelig med å virkelig forstå de faktiske begrensingene som de mindre privilegerte må operere innenfor (ibid.).

Snyder-Young (2013) problematiserer i tillegg de «gode intensjonene» som mange «privilegerte» kunstnere har – hvor kunstneren ser et sosialt problem, urettferdighet – og at kunstneren deretter ønsker å bruke sine kunstneriske ferdigheter til å forbedre livene til dem som har «mindre» enn hun/han har. Hun skriver videre at ujevne maktforhold som eksisterer i den virkelige verden også eksisterer i de

kunstneriske workshopene og at utøverne derfor søker å utjevne dette skjeve maktforholdet gjennom ønske om å oppnå et gjensidig partnerskap med likestilt utveksling. De begrunner ofte dette med at det er en likestilt utveksling mellom dem som deler sine *kunstneriske ekspertise* og de som deler *personlig ekspertise* i en lokal kontekst (Couthino & Nogueira, 2009). *Dialog, deltakelse og samarbeid* er ofte favorisert som løsning på problemer som omhandler utøverens privilegier og «outsider status» (Snyder-Young, 2013, s. 23). Dette forsvares med at deltakerne, tross alt, er eksperter i eget liv og at de derfor kan lære utøverne om deres opplevelser og på akkurat samme måte så kan utøverne dele sine kunstneriske metoder med deltakerne (ibid.).

Snyder-Young (2013) fremhever at selv om utøveren anerkjenner sine egne privilegier og arbeider med deltakerbaserte prosjekter, så kan ikke dette fjerne eller virkelig utjevne skjeve maktforhold i en urettferdig verden. En bevissthet rundt egne privilegier vil ifølge Snyder-Young (2013) ofte skape dårlig samvittighet hos utøver. Denne skyldfølelsen eller dårlige samvittigheten blir problematiseres videre i den grad at mange kunstnere som er privilegert ønsker å jobbe med problemer som er langt fra deres egne, dette fordi deres egne problemer føles små i sammenligning. Nicholson (2005, s. 30) forteller at på denne måten kan gode intensjoner og altruisme kan være med på å opprettholde ujevne maktforhold – fordi det eksisterer en ujevnhet mellom altruisten og mottakeren med den ukomfortable implikasjonen ved det velmenende, eller at noen aspekter ved altruisme kanskje er med på å *holde folk på sin plass* (ibid.). Dette kan forklares med at utøvere ofte jobber i kontekster der de er outsiders, og at deres gode intensjoner om å hjelpe andre i nød kan også bli sett på som nedlatende og autoritær – med den effekten å holde andre på sidelinjen heller enn midt på scenen. Selv om alt dette kan være langt fra intensjonene til den egalitære utøveren, så kan dette bli grobunn for misforståelser, forbitrelse og konflikt (ibid.).

#### 2.4.3 Deltaker-basert kunst og problemet med dominant diskurs

*Hegemoni* er et begrep som beskriver prosessen der mennesker samtykker til sosiale regler som støtter interessene til en dominant gruppe og at disse usynlige sosiale reglene er med på å diktere vår forståelse av både verden og vår interaksjon med den (Andersen & Thorsen, 2020). Snyder-Young (2013, s. 4) argumenterer for at det er når kunstnere, deltakere eller publikum ikke motsetter seg hegemoniske diskusjoner, meninger og dominante maktstrukturer, at man velger taktikker eller fremgangsmåter som bekrefter status quo i stede for å utfordre den. At det er i akkurat disse øyeblikkene vi finner kunstens begrensninger med tanke på å oppnå «social change» (ibid.). Aune (2017, s. 55) er enig i dette og beskriver hvordan deltakerbaserte kunstneriske prosjekter i ytterste konsekvens kan resultere i «å bli en kompensatorisk luftekanal eller ren hygge», hvor de kan stå i fare for å bli «tilbakeskuende og bekreftende, uten evne til å bringe den kritiske refleksjonen ut over den nære konteksten». Dette fordi kunstnere ofte samarbeider med deltakere innenfor sterke samfunnsinstitusjoner, noe som kan skape spenning og motsetninger som utfordrer utøverens mot til å stå imot udemokratiske strukturer og kulturer (ibid.). Hun skriver videre at de deltakerbaserte programmene søker å løfte fram de særegne erfaringene og tilby alternativer gjennom å kombinere ulike kunstneriske uttrykk og fortellermåter og at utfordringen ligger i «å synliggjøre og søke anerkjennelse for den særegne livsformen og de emosjonelle kvalitetene» (Aune, 2017, s. 55).

Jeg har nå gjort rede for konteksten til min studie og relevant overordnet teoretisk rammeverk, nå skal vi gå videre til metoddelen av oppgaven.

## 3 Metode

I dette kapittelet skal jeg gjøre rede for valg av metode, datainnsamling, utvalg av informanter, analysering, etikk og rapportering.

### 3.1 Kvalitativ metode

Vardeteateret søker å være en brobygger mellom fengsel og samfunn, gjennom å bruke tverrfaglige kunstneriske prosjekter som virkemiddel for å redusere tilbakefall til kriminalitet «gjennom økt livsmestring og aktuelle forestillinger» - både i og utenfor fengsel (Vardeteatret, u.å.). I denne studien ønsker jeg å undersøke hvordan det skapende arbeidet i Vardeteatret oppleves for deltakerne. Derfor har jeg valgt *kvalitativ metode* som retter seg mot å forstå et fenomen, og deltakernes, medlemmenes eller de generelt berørtes eget perspektiv (Næss og Pettersen, 2017, s. 16).

Kvalitativ metode gir oss mulighet til å få vite mer om menneskelige egenskaper som erfaring, opplevelser, tanker, forventninger, motiver og holdninger og utforske mening, betydning og nyanser av hendelser og atferd - som kan styrke vår forståelse av hvorfor mennesker gjør som de gjør (Malterud, 2011, s. 27). I tillegg kan kvalitativ metode fange opp meninger og opplevelser som ikke nødvendigvis lar seg tallfeste eller måle og at de har en del karakteristiske trekk som (Dalland, 2017, s. 52-53): *Følsomhet*, ved å få frem best mulig gjengivelse av den kvalitative variasjon og at ved å gå i *dybden* kan man få mange opplysninger om få frem det *særegne*, ved å få frem det som er spesielt, eventuelt avvikende. Det er dessuten større mulighet for *fleksibilitet*, blant annet for intervju uten faste svaralternativer og ustrukturerte observasjoner og en *nærhet til feltet*, ved at datainnsamlingen skjer i direkte kontakt med feltet (ibid.). Sist, men ikke minst gir kvalitativ metode en *helhet og forståelse*, ved at data som samles inn tar sikte på å fremheve sammenheng, helhet og at fremstillingen tar sikte på å formidle forståelse (ibid.). Kvalitativ metode gir også forskeren en mulighet til *delaktighet*, hvor det er mulighet for et *jeg-du-forhold* mellom forsker og undersøkelsesperson (ibid.).

### 3.2 Fenomenologi

Fenomenologien tilbyr et humanistisk perspektiv hvor man kan foreta forskning på et gitt fenomen, slik det oppleves rent subjektivt, og en mulighet til å tilnærme seg fenomenet og subjektet i praksis – på grunnlag av subjektets levde erfaring – hvor hovedmålet til fenomenologien er å gi innsikt i den levde erfaringen (Merleau-Ponty, 2012).

Fenomenologien lærer oss at vi bare kan kjenne verden slik den fremtrer for oss og at alle *fenomener* er et produkt av bevissthetens intensjonelle handling (noesis) og objektet den intensjonelle handlingen er rettet mot (noema) (Husserl, 1913/1962). Bevisstheten som intensjonell handling er kanskje best forstått som konstituerende, som vil si at bevisstheten former de objektene (fenomenene) vi opplever og gjør dem virkelige for oss (Giorgi, 2009). Intersubjektivitet er også helt grunnleggende og sentralt i det fenomenologiske perspektivet, og for muligheten til å få «objektiv» (les intersubjektiv) kunnskap (Husserl, 1913/1962). Røseth og Bongaardt (2018) konkluderer derfor med at fenomener er konstituert, relasjonelle og en del av en sosiokulturell

verden, og at vi er intersubjektive, empatiske vesener med en evne til å oppleve hverandres perspektiver, følelser og intensjoner.

Den fenomenologiske metoden innebærer å innta en fenomenologisk holdning som kan forstås som en disiplinert empatisk holdning der man setter til side egne forutinntatte oppfatninger og teorier om fenomenet og hvorvidt det faktisk eksisterer eller ikke, såkalt «epoche» eller «bracketing». Den fenomenologiske holdning er startpunkt til hvilken som helst fenomenologisk studie. Prosessen hvor man søker å forstå essensen av et fenomen – er kalt for eidetisk reduksjon og den er oppnådd gjennom «imaginativ variation» hvor man analyserer beskrivelsene av den levde erfaringen av et fenomen for å finne mer generelle kvaliteter av fenomenet (Røseth og Bongaardt, 2018, s. 123).

### 3.3 Metode for datainnsamling

I tråd med deskriptivt fenomenologisk metode har jeg valgt å bruke semistrukturert intervju. Kvale og Brinkmann (2015, s. 46) skriver at semistrukturert intervju brukes «når temaer fra dagliglivet skal forstås ut fra intervjupersonens egne perspektiver» og at «denne formen for intervju søker å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden, og særlig fortolkninger av mening med fenomenene som blir beskrevet». På denne måten ligger intervjuet «nær opp til en samtale i dagliglivet, men har som profesjonelt intervju et formål» - det er semistrukturert – «det er hverken en åpen samtale eller en lukket spørreskjemasamtale» (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 46). Intervjuet er et møte «der du og intervjupersonen skal ta opp et fenomen som angår begge parter, for gjennom samtalen å forstå fenomenet bedre» (Dalland, 2017, s. 167). Det forutsettes at intervjupersonen forteller om sin opplevelse av fenomenet, og hva det innebærer i hans eller hennes livsverden. Som intervjuer har jeg også selv tanker om fenomenet, men min rolle er å skape forutsetninger for at intervjupersonen vil fortelle ut ifra sine egne forutsetninger. Dalland skriver at «denne ulikheten i forutsetninger er med på å skape dynamikk i samtalen og at «målet med intervjuet er å lære om hva fenomenet er i dette menneskets liv».

Jeg hadde ganske mye praktisk arbeidserfaring innen emnet, og startet derfor med å innhente litteratur for å få økt forhåndskunnskap. Det stod tidlig klart for meg at formålet med studien var å finne ut hvordan det skapende arbeidet oppleves for deltakerne. Jeg formulerte derfor noen hvorfor- og hva- spørsmål som skulle hjelpe meg å innlede intervjuene (se vedlegg nr. 1).

### 3.4 Forskerens rolle i forskningsprosessen og forfatterstemmen

Her skal jeg gjøre rede for min egen forforståelse, som sier noe om *hvorvidt* forskeren påvirker forskningsprosessen (Tjora, 2017, s. 251). For å styrke studiens *troverdighet* og *refleksivitet*, vil jeg her gi leseren et innblikk i hvem som ligger bak forfatterstemmen i denne oppgaven (ibid.). Jeg er i midten av 30-årene, kvinne, hvit, etnisk norsk og har høyere utdanning innen dansekunst og pedagogikk. Jeg har mange års erfaring med å lede kreative og kunstneriske gruppeprosesser med ulike målgrupper. Jeg har tidligere jobbet for Vardeteatret og har arbeidet spesifikt med kreative, kunstneriske gruppeprosesser med kriminalitetsforebyggende hensikter både i inn- og ut-land. Jeg er utdannet danser og pedagog og derfor har mye kunnskap om det kunstneriske fagfeltet og begynner å få en del praktisk erfaring med målgruppen, som innebærer mennesker som (på en eller annen måte) har kommet i konflikt med loven. Man kan derfor si at jeg

er «deltaker i feltet som jeg henter mitt materiale fra» og at jeg «påvirker dette materialet på ulike måter» (Malterud, 2011, s. 38). Det er i tillegg viktig for meg å presisere at jeg skriver denne oppgaven ut ifra det ståstedet at jeg er utdannet dansepedagog og ikke terapeut - og at denne oppgaven handler om å skaffe økt kunnskap om hvordan deltakerne opplever det skapende arbeidet i Vardeteatret og om hvilken betydning dette har for dans i kriminalomsorgen. Min rolle i forskningsprosessen har derfor vært å sette til side min egen forforståelse og innta en empatisk holdning, dette skal jeg beskrive mer inngående om senere i dette kapittelet.

### 3.5 Utvalg av informanter

Jeg ønsket i utgangspunktet å intervju og observere informantene både før, underveis og etter et prosjekt som Vardeteatret skulle utføre i fengsel. Men, etter en kort telefonsamtale med Kriminalomsorgen angående mitt ønske om å utføre innsamling av materiale til min masteroppgave, ble det tydelig at man (som hovedregel) ikke får innhente noe som helst informasjon fra de innsatte (det være seg spørreskjemaer, intervjuer, observasjoner eller lignende). Begrunnelsen deres var de store etiske problemstillingene som dukker opp i denne type arbeid og at de mottar mange ønsker om å forske på innsatte i fengsel og at de må avslå nesten alle og godtar derfor kun veldig store studier som foregår over tid og som i hovedsak er initiert av Kriminalomsorgen selv. Dette til tross for at det står rundskrivet «Retningslinjer for behandling av søknader om forskning i kriminalomsorgen» (Kriminalomsorgen, 2007) at eksterne søkere kan få tillatelse om de stiller de aktuelle kravene til søknadene. Jeg fikk uansett beskjed om at jeg som masterstudent, mest sannsynligvis, ikke ville få søknaden innvilget og at søknadsprosessen ville bli lang og omstendelig. Jeg kunne ikke risikere å vente på en søknad som ville forsinke min masteroppgave, eller sitte tomhendt på grunn av avslått søknad, dermed førte dette til at jeg måtte begynne å tenke i nye baner og løsning ble derfor å intervju personer som tidligere har deltatt i Vardeteatret, både innenfor og utenfor murene, det vil si tidligere deltakere som nå er løslatt og ferdig med sin tid i Vardeteatret.

Jeg ønsket å forstå hvordan Vardeteatret oppleves for dem som deltar, derfor var det viktig å få tak i informanter som har vært tidligere deltakere i prosjektet (før min tid). Fordi nåværende deltakere eller deltakere som har eller har hatt en direkte deltakerleder relasjon med meg ville kunne føle seg presset til å delta på studien som kunne by på etiske problemstillinger, var det viktig å rekruttere deltakere før min tid som utøver i prosjektet. Dessuten er det også interessant å finne ut hva slags tanker tidligere deltakere har om prosjektet en tid etter at de har sluttet, slik at de kan reflektere over prosessen i etterkant i motsetning til å måtte reflektere over noe som de står midt oppi. Jeg fikk en liste med navn og telefonnummer på tidligere deltakere fra ledelsen i Vardeteatret og endte opp med tre informanter. Av personvern hensyn vil jeg ikke gi detaljert informasjon om disse tre informantene utover at de er tidligere deltakere i Vardeteatret, at de har tidligere straffedommer, at de er over myndighetsalder og at intervjuene finner sted minst ett år etter at de både var løslatt og ferdige med Vardeteatrets prosjekt.

### 3.6 Lydopptak og transkribering

Jeg utførte semistrukturerte intervju og tok lydopptak av alle tre intervjuene slik at jeg på best mulig måte kunne transkribere og analysere dataene i etterkant. Dette var viktig

da jeg søkte å forstå informantenes virkelighetsoppfatning og deres opplevelse av fenomenet. Jeg foretok en ord-for-ord- transkribering, dette for på best mulig måte kunne analysere teksten i etterkant.

### 3.7 Analysering

Når et intervju har blitt utført, tatt opp og transkribert så er det klart for selve analysen. I denne oppgaven har jeg brukt en deskriptiv fenomenologisk metode, basert på boken «The Descriptive Phenomenological Method in Psychology» av Amedeo Giorgi (2009, s. 128-132). Dette er en tilnærming som søker å beskrive fenomenets mening fra informantenes perspektiv gjennom å undersøke deres levde erfaring. Etter å ha inntatt den fenomenologiske holdningen, som er beskrevet tidligere i denne oppgaven, er første steget i analysen at man leser over det transkriberte intervjuet for å få en overordnet sans for helheten. Deretter leser man gjennom intervjuet på nytt og markerer av de forskjellige *meningsenheterne* i den transkriberte teksten. Disse meningsenheterne blir til ved at man leser gjennom det transkriberte intervjuet og markerer i dataen hver gang man erfarer at det er et skifte i mening relatert til fenomenet. Til slutt vil man da sitte igjen med en tekst som er brutt ned til ulike meningsenheter. Giorgi formidler, at det på dette steget i analysen ikke finnes en «objektiv» meningsenhet, men at de er et resultat av hvordan forskeren bringer sin sensitivitet (empatisk innlevelse) inn i arbeidet, at det viktigste her er hvordan meningsenheterne transformeres (som er neste steg) og hvordan og til hvilken grad de blir reintegrert inn i det opplevde fenomenets struktur. Det tredje steget er å *transformere deltakernes opprinnelige uttrykk til et fenomenologisk, sensitivt uttrykk*. Dette er selve hjertet av metoden og kanskje det mest krevende i følge Giorgi (2009). Det er ikke enkelt å beskrive selve transformasjonen av rådata, men Giorgi (2009) skriver at man går tilbake og ser på det transkriberte intervjuet som nå er delt inn i meningsenheter, på dette steget skal forskeren utforske hver meningsenhet for å finne ut hvordan man kan uttrykke både implisitte og eksplisitte meninger på et mer faglig språk. Denne delen av analysen kalles *eidetisk reduksjon*, hvor man bruker metoden «*imaginative variation*», for å identifisere mer generelle meninger. Gjennom «*imaginative variation*» tester man ut, i fantasien, forskjellige nivåer av abstraksjon, der man forsøker å trekke ut mer generelle (abstrakte) meninger som har gyldighet utover den konkrete opplevelsen til en informant. Råmaterialet er oppstykket, inneholder konkrete erfaringer og sammenhenger som har potensialet for videre utvikling og det er her det blir viktig å kunne oppdage, trekke frem og utdype mer generelle meninger, slik at det blir lettere å integrere opplevelsene fra flere informanter inn i en struktur. For å sikre *refleksibiliteten* og at analysen av den transkriberte teksten er mest mulig tett opp mot informantenes uttrykk, går jeg hele tiden tilbake til dataene – til det de konkrete subjektive opplevelsene av fenomenet.

### 3.8 Behandling av personopplysningene

Dette prosjektet er et studentprosjekt i forbindelse med denne masteroppgaven og ble sendt inn til vurdering og godkjenning ved Norsk Senter for forskningsdata (NSD), hvor behandlingsansvarlig institusjon er Norges Tekniske-Naturvitenskapelige Universitet (NTNU), institutt for musikk, med prosjektansvarlig Anne Margrete Fiskvik.

#### *Personopplysninger og særlige personopplysninger*

Det er blitt gjort lydopptak av alle tre intervjuene, men av på grunn av personvern har jeg unnlatt eller fjernet opplysninger som kunne inneholde *personopplysninger* som ville



kunne identifisere en person: Navn, kjønn, bakgrunnsopplysninger, genetiske opplysninger eller andre opplysninger. Straffedommer /lovovertrедelser blir nevnt i oppgaven, men ikke i tilstrekkelig grad til å identifisere en person. På grunn av personvern har jeg unnlatt eller fjernet opplysninger som kunne inneholde *særlige personopplysninger* som: Rase eller etnisk opprinnelse, politisk oppfatning, religion, filosofisk overbevisning, helseopplysninger, seksuelle forhold eller orientering.

Informantene mottok informasjonsskriv om prosjektet og ga både skriftlig og muntlig samtykke til deltagelse i studien (art. 6. nr. 1 bokstav a, jf. art.10) både for behandling av alminnelige kategorier av personopplysninger og av personopplysninger om straffedommer og lovovertrедelser eller tilknyttede sikkerhetstiltak.

Samtykkene er dokumenter både skriftlig på papir og muntlig i lydopptak og kunne lett trekkes tilbake når som helst ved muntlig beskjed. De informantene som har ønsket det har fått innsyn i det transkriberte intervjuet. Deltakelse i studien var frivillig og informantene ga spesifikt og informert samtykke utvetydig gjennom en handling som var dokumenterbar (se vedlegg nr. 2).

#### *Behandling av opplysningene*

Lydopptakene av de tre intervjuene har ligget lagret ved NTNUs eksterne tjeneste for skylagring og datalagring. Databehandler er: NTNU Sharepoint (TSD 2.0) og spørsmål kan rettes til research-data@ntnu.no. Personer som har tilgang til opplysningene er: Prosjektansvarlig Anne Margrete Fiskvik, student Åse Røseth og studiekoordinator Hanne Formo. Datamaterialet er aidentifisert ved at navn og andre identifiserbare opplysninger er fjernet eller endret. Datamaterialet er koblet til personidentifiserbar informasjon via en kodenøkkel som er oppbevart atskilt fra øvrige data, nedlåst i et skap på et låst kontor kun jeg har tilgang til. Etter prosjektslutt desember 2021, vil opplysningene bli anonymisert ved at kodenøkkel slettes, i tråd med NTNUs retningslinjer. Dette vil si at informantene i denne studien ikke vil kunne identifiseres (direkte eller indirekte) i oppgave/avhandling eller øvrige publikasjoner fra prosjektet. Bekreftelse fra veileder og prosjektansvarlig Anne Margrete Fiskvik ligger som vedlegg nummer 3 i denne oppgaven.

### 3.9 Studiens reliabilitet og validitet

I dette metodekapittelet har jeg gjort rede for valg av metode, utvalg av informanter, datainnsamling, analyse, etikk, min egen rolle i forskningsprosessen og min egen forforståelse og refleksivitet i forhold til studien. På denne måten har jeg forsøkt etter beste evne å vise pålitelighet (reliabilitet) og *transparens* i forskningsprosessen, dette gjennom å nøye forklare alle stegene i prosessen og sammenhengen mellom empiri, analyse og resultater (Tjora, 2017, s. 264). Sitater fra intervjuene tydeliggjør og illustrerer analysen av funnene til lesere og andre forskere. Denne gjennomgående *transparensen* i forskningsprosessen og beskrivelse av min egen forforståelse og *refleksivitet* i prosjekt og forskningsprosess, i tillegg til at jeg har gjort rede for valg av metode i forhold til problemstillingen, gir denne studien *validitet* (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 357). Med utgangspunkt i det fenomenologiske perspektiv brukte jeg semistrukturerte intervju og Giorgis (2009) deskriptive analysemetode for å oppnå en innsikt i deltakernes levde erfaring av det skapende arbeidet i Vardeteatret. Gjennom kritisk refleksjon (eidetisk reduksjon) så løftes individets konkrete opplevelser til mer generelle meningsstrukturer som er gyldige for flere mennesker i lignende situasjoner. På den måten vil funnene mine kunne *generaliseres*, ikke til en populasjon, men til fenomenet.

Funnene i denne studien har således både pålitelighet, validitet og relevans og fungerer som et bidrag til dansefeltet generelt – da spesielt i forhold til dans, dansens rolle og dansens muligheter i kriminalomsorgen. Dette gjøres gjennom å fremheve og belyse den levde erfaringen til tidligere deltakere - tidligere domfelte – som representerer en minoritet i dansefeltet og i samfunnet generelt.

## 4 Analyse

I dette kapittelet skal jeg i tråd med Giorgis (2009) deskriptive fenomenologiske metode presentere analyse av data, resultater og funn.

### 4.1 Den essensielle meningsstrukturen

Første møte med Vardeteatret er preget av sterke, positive følelser som mestring, anerkjennelse, selvtillit og glede. Informantene blir sett, rekruttert og tatt inn i Vardeteatrets fellesskap, hvor deres historie blir sett på som en ressurs og et talerør. Etter hardt arbeid, forpliktelse og ansvar står de til slutt på scenen og får applaus, dette oppleves som en oppreisning – at noen klapper for dem. Veien til forestilling er konfliktfylt og fullt av utfordringer både på individnivå og på gruppenivå, hvor samspill og samarbeid blir både til begjær og til besvær. Ettersom tiden går så føler de at de gir mer enn de får, at Vardeteatret ikke stiller til forventningene, at de viker fra lederansvaret og informantene opplever å stå mye alene. Dette blir spesielt gjeldende når de er ferdige med Vardeteatret og føler seg uforberedt til å gå og forholde seg til verden der ute – spesielt med tanke på eksisterende fordommer knyttet til tidligere innsatte og rusmisbrukere. De sitter igjen med en opplevelse av at Vardeteatret burde ha gjort mer for dem.

### 4.2 De essensielle meningskonstituentene

For videre analyse så er den essensielle meningsstrukturen delt opp disse 6 essensielle meningskonstituentene: 1) kraften i det å bli sett – en oppreisning 2), de forplikter seg og gjør positive endringer, 3) å jobbe sammen mot et felles mål, 4) eksistensielle øyeblikk preget av skyld og sårbarhet, 5) skuffelse over Vardeteatret, 6) en tosidig opplevelse.

#### 4.2.1 Kraften i det å bli sett – en oppreisning

Informantene følte seg sett, hørt og løftet opp. De kommer inn i et fellesskap og erfarer følelsen av å være med på noe stort. De forteller alle om sterke, positive følelser som; mestring, anerkjennelse, selvtillit og glede, hvor de endelig kan hente frem noe de alltid hadde i seg; nemlig det kunstneriske. Alle informantene snakker om en følelse av oppreisning gjennom det skapende kunstneriske arbeidet.

«A» forteller at hen ble rekruttert til Vardeteatret i slutfasen av åpen soning og at hen «hadde veldig lyst til å spille teater». Hen var i Vardeteatret over lengere tid og opplevde at det var gøy og lærerikt å stå på scenen og at det førte til økt anerkjennelse og selvtillit: «Jeg synes jeg lærte mye, fikk selvtillit – gjennom å faktisk vise noe til andre oppegående mennesker som fikk et annet syn på meg igjen». Hen tror at Vardeteatret har mye å tilby de som virkelig brenner for skapende kunstnerisk arbeid og opplevde at prosessen i Vardeteatret «gjorde veldig mye» for hen og forteller at hen «godt ut av det». Hen opplevde at det var kjempestort å få spille teater i starten og opplevde at jo mer delaktig hen var i den skapende prosessen, jo mer kjente hen på mestringsfølelse og glede. Hen har vært med på mange forestillinger i Vardeteatret og forteller at hen opplevde å få spille på lag med profesjonelle kunstnere som var med på å heve nivået. «A» ble i Vardeteatret over tid, fordi det opplevdes som en liten «oppreisning i livet å få lov til å gjøre noe som folk faktisk satt og klappet for». Hen

forteller videre at Vardeteatret kan gjøre en forskjell i menneskers liv, gjennom å skape tillit.

«B» forteller at hen kom i kontakt med Vardeteatret i fengsel og at hen alltid har vært veldig glad i teater og at den første erfaringen med Vardeteatret var preget av intense gode følelser som; spenning, glede, suksess, mestring, anerkjennelse og fellesskapsfølelse. Hen beskriver en workshop som Vardeteatret holdt i fengsel, om den sitrende stemningen backstage rett før forestillingen, om «buzzingen», nervøsiteten, puggingen av tekst og om ulike reaksjonsmønstre på prestasjon og stress - hvor noen freaker helt ut mens andre er helt kalde og samlede. Hen forteller at denne stemningen backstage minnet om tidligere gode opplevelser med sceneopptredener, som for eksempel skolerevy. Hen forteller at workshopen resulterte i to «fantastiske forestillinger» og at publikum fra første forestilling snek seg inn på forestilling nummer to og at publikum «lo så de grein» og at det var «sinnssykt gøy». Hen forteller videre at det har en sterk overføringsverdi til det daglige livet som for eksempel å kunne «reise seg opp og snakke ubesværet til store folkemengder» og «være komfortabel med å ta den plassen du skal ta i øyeblikket». Hen forteller at selv om hen har diverse helseplager, så har hen «et eget batteri» for skapende kunstnerisk arbeid. Hen forteller videre at det skapende kunstneriske arbeidet får hen til å glemme sine egne helseproblemer og at selv om de dukker opp igjen senere, så er det verdt det. Hen forteller at hen ikke trenger å leve av kunsten, men at hen bare vil jobbe med det: «Jeg trenger ikke leve av det, jeg vil bare jobbe med det». «B» beskriver videre at:

«Det er noe med det å kunne reise seg og bli sett, spesielt foran sine tidligere fengselsvoktere og de holder kjeft mens du snakker – og når du er ferdig reiser de seg og klapper!».

Hen forteller at man ikke skal undervurdere den psykologiske effekten av det «å være hekta på applaus». Hen forteller at det skapende kunstneriske arbeidet gir mening, at det har en verdi og at alle kunne hatt godt av å utføre utøvende kunstnerisk arbeid. Hen reflekterer videre at det gir muligheter for mennesker til å «forske på sider av seg selv og å konfrontere seg selv».

«C» ble sett og rekruttert inn i teatergruppen hos Frelsesarmeen som på det tidspunktet var ledet av Vardeteatret. Hen beskriver hvordan en ansatt i Frelsesarmeen sa: «Men herregud, hvorfor har ikke jeg meldt deg inn i teateret? Herregud, du passer perfekt der!». Hen beskriver seg selv som en som lager «ablegøyer, tuller og danser ballett på fleip» og at hen liker «å få stemningen opp» og at hen ofte har blitt kalt for en «fargeklatt». Hen beskriver at hen synes det er gøy å drive med skapende kunstnerisk arbeid og at hen alltid har hatt dette «inni seg» og at hen oppfatter seg selv som «tullete og tøysete» og at hen flink til å muntre opp andre. Hen var først usikker på om hen turte å være med i Vardeteatret, fordi hen følte seg nervøs og tvilte på egne evner og at hen var veldig nervøs før sin første opptreden, men at forestillingen og kontakt med publikum ble en veldig stor og positiv opplevelse: «Da jeg kom på scenen og begynte var det ingen som lo av meg – alle var bare liksom: Wow, dette var kult og fulgte med». Hen beskriver en intens kontakt og bekreftelse i relasjon til publikum og opplevde å overvinne frykt og nervøsitet, for så å oppleve glede og suksess. Hen opplever at improvisasjon som metode er positivt og morsomt og forteller at hen elsker rollespill og at hen aldri ville turt å holde presentasjoner eller taler for store forsamlinger uten den treningen og erfaringen som Vardeteatret hadde gitt henne: Hen opplever skapende kunstnerisk arbeid som en «positiv energi» som gjør at hen «tør å gå videre uten å være redd for hva andre synes» og opplever at seg selv som mer tolerant, rolig og fokusert på grunn av det skapende

kunstneriske arbeidet. Hen opplevde at det var greit å gjøre feil og likte oppmerksomheten og å bli inkludert i et fellesskap: «Jeg syntes teateret har gjort meg veldig bra. Det har gjort at jeg har blitt tøffere, at jeg kan stå på scenen uten sminke bestandig». Hen forteller at alle slike positive og oppløftende opplevelser har vært viktig for hen siden hen ikke har hatt mye støtte fra familien i oppveksten. Hen reflekterer over at det er paralleller mellom det kunstneriske arbeidet som utføres av Vardeteatret til det dagligdagse livet, at det handler om å løfte folk opp og øke evnen til samarbeid i gruppe. «C» beskriver at skapende kunstnerisk arbeid har gitt hen en «oppreisning», gjennom at hen tør å være seg selv og ikke føler at hen må være som alle andre. Hen opplever også at hen er blitt mye mindre forfengelig, mer avslappet og komfortabel med seg selv.

#### 4.2.2 De forplikter seg og gjør positive endringer

Informantene beskriver hvordan de jobber hardt, er lojale mot Vardeteatret, tar på seg forpliktelse og ansvar og gjør positive endringer i livet - i prosessen mot å skape en forestilling.

«A» beskriver at prosessen ved Vardeteatret startet i august og at de spilte forestillinger fra april. Hen opplevde at hen var sterk og sto i det skapende kunstneriske arbeidet, selv om dette var veldig krevende og smertefullt, som for eksempel da hen fikk skikkelig sceneskrek: «Det var jævlig, jævlig, jævlig slitsomt – men det tok slutt». Hen opplevde at hen fikk mye positivt ut av tiden med Vardeteatret, dette fordi Vardeteatret gav rutine og en følelse av at noe «holdt» i hen. Videre forklarer hen at troen på høyere makter og tilgivelse har reddet hen fra skam over gamle synder, i tillegg til at kjæreste og hund skapte struktur. Hen forteller at trening i rutine var essensielt i å kunne starte et nytt liv, dette i tillegg til å ha en god drivkraft. Hen forteller at innhold ikke er nok, men at det er viktig at deltakerne selv har en sterk motivasjon for å gjøre en endring i sitt eget liv. Hen opplever at for å komme seg ut av den kriminelle løpebane så må deltakerne ville dette så mye mer enn noe annet og man må være ærlig med seg selv om hva slags begrensninger man har. Hen reflekterer over at det er mye som skal klaffe, at det kan ta tid og at man gjerne er flere runder i fengsel før man er klar for en endring i livet.

«B» forteller om et viktig vendepunkt i livet, hvor hen bestemte seg for å slutte med narkotika og starte i Vardeteatret. Hen uttrykker at hen var bekymret for å ikke klare overgangen mellom fengsel og samfunn. Hen forteller om en litt trøblete oppstart i Vardeteatret og at hen måtte jobbe mye med tempo og tydelighet i det skapende arbeidet. Hen beskriver videre hvordan hen opplevde å tolke sine sceniske roller ut fra egne etiske referanser og preferanser og at hen tok ansvar for budskapet gjennom å tolke roller i tråd med sin egen etiske overbevisning. Hen forteller om hardt arbeid, at hen har spilt hundrevis av forestillinger, og at hen etter hvert erfarte å sitte med mye ansvar og arbeidsoppgaver i prosjektet. Videre forteller hen at hen ble involvert i det administrative arbeidet og at hen var sterkt involvert med Vardeteatrets utviklingsarbeid i forhold til utvidelse og overlevelse av prosjektet via samtaler, avtaler og prosjekter i samarbeid med andre institusjoner, samarbeidspartnere og offentlige støtteorganer. Hen fikk også prøve seg på å lede skapende kunstneriske prosesser i gruppe og forteller om vanskelige kunstneriske oppgaver som krevde mye.

«C» opplevde det som et stort ansvar å inneha hovedrolle samtidig som at det skjedde mye på hjemmebane: «Det her måtte jeg kunne, jeg skulle stå på scenen fra a-å og hadde det første og det siste ordet». Hen opplevde at hen fikk være med på å ta avgjørelser i den kreative prosessen og at hen opplevde å motta positive tilbakemeldinger og beskriver at hen tar vare på slike tilbakemeldinger fordi dette «bekrefter at jeg faktisk har gjort noe som har gått videre» og at hen «synes sånne ting

er kjempe alright» og noe som hen kan ta med seg videre i livet. Hen forteller også at det er viktig å ta vare på positive tilbakemeldinger for å minnes de gode dagene, spesielt på de dagene hvor det er vanskelig å huske at det har vært gode dager. Hen oppfatter seg selv som pliktoppfyllende og hardtarbeidende og opplevde det som positivt at man hele tiden kunne komme med forslag til endringer eller innvendinger mot status quo. Hen beskriver at hen fikk mye innflytelse i det skapende arbeidet, da spesielt med tekstarbeid og opplevde tiden i Vardeteatret som et fristed, hvor hen opplevde å være med på å ta avgjørelser i den kreative prosessen. Det er tydelig at tekstene betyr mye for hen og at hen tar godt vare på minnene. Hen bekrefter at hen liker å ta vare på disse tekstene og at hen ofte kan lese gjennom tekstene for å bringe frem gode minner. Hen opplever at skapende kunstnerisk arbeid har lært hen noe, som for eksempel at det krever en felles innsats og at det er tøft når det står på, men at man blir veldig stolt når publikum klapper og det er verdt anstrengelsen.

#### 4.2.3 Å jobbe sammen mot et felles mål

Informantene forteller om hvordan prosessen mot forestilling er preget av hvordan gruppen er satt sammen av ulike personligheter og soningsbakgrunner. De forteller om hvordan de ser seg selv i forhold til de andre og om hvordan det er har opplevdes å bli kjent med, samarbeide og samhandle med de andre i gruppen i en prosess mot et felles mål.

«A» tror at Vardeteatret har mye å tilby de som virkelig brenner for skapende kunstnerisk arbeid, men uttrykker en misnøye overfor deltakerne som ikke var tilstrekkelig dedikerte og at dette opplevdes som ødeleggende og veldig slitsomt. Hen opplevde at det var frustrerende og krevende å jobbe i gruppe hvor hen oppfattet de andre deltakerne som veldig egosentriske: «Det er krevende å jobbe i gruppe med folk som hele tiden sier: Jeg, jeg, jeg. Meg, jeg! Hele tiden». Hen forteller at nylige løslatte ikke er snille, at de er som ulver når de kommer ut og tror ikke at man kan gå ut ifra at deltakerne lytter: «Det er fullt mulig at deltakerne kan stå der og si at de ikke skal ruse seg, men så går de rett ut og gjør det likevel». Hen opplevde dette som «jævlign for alle andre som hadde lyst til å gjøre en ordentlig jobb». Hen opplever seg selv som «stor i kjeften», men at hen fortsatt har god karma. Hen opplever ikke seg selv som slem, men heller at hen oppfatter verden veldig annerledes enn veldig mange andre mennesker. Hen opplever at man skal være veldig forsiktig med å love noe som helst i arbeid med tidligere innsatte og at man fort kan gå i en felle med å få store krav og forventninger hvis man først har lovet noe. Hen spør hvorfor intervjuer orker å jobbe med «sånne folk» i det hele tatt og argumenterer for at man kan gjøre en større forskjell i arbeid på barneverninstitusjoner, med barn som virkelig har problemer «fordi de har ræva foreldre», og at i motsetning så kan voksne fanger «skyld på seg selv». Hen forteller at man aldri må tro på deltakerne, da de ikke er til å stole på, at man da heller kan bli positivt overrasket – men at man i utgangspunktet at ikke kan stole på dem. Hen forteller videre at «man blir ikke kriminell fordi man ikke vet hvor grensa går hen, men at man heller i utgangspunktet er dårlig egnet til livet». Hen beskriver at hen mislikte hvordan de andre utleverte seg selv og sitt eget følelsesliv og at hen gjorde alt hen kunne for å ikke ligne på de andre deltakerne. Hen forteller at på en side så var de en stabil gruppe, at de kom seg «gjennom» og at de spilte mange forestillinger. Men på en annen side forteller hen at om hvordan eks-fanger opplever adrenalin kicket på scenen og om forholdet til rus og alkohol, hvor hen opplevde at de sto på scenen fyllesyke flere ganger og at «det gikk noen rødvinsflasker på kveldene».

«B» observerte stor fremgang hos et annet gruppemedlem over tid og uttrykker at hen oppriktig bryr seg om og blir engasjert på de andre gruppemedlemmenes ve og

vel. Hen opplevde at det var vanskelig å komme til enighet med de andre deltakerne om de kunstneriske valgene og at det kunstneriske samarbeidet med de andre deltakerne var krevende, på grunn av varierende forpliktelse og læreforutsetninger hos den enkelte. Hen uttrykker at hen bryr seg mye om de andre gruppemedlemmene og at de betydde og fortsatt betyr mye for hen. Hen beskriver et annet gruppemedlem med glede, iver og beundring, på en annen side uttrykker hen lite empati og tålmodighet for deltakere som har «fått sydd puter under armene». Hen opplevde samarbeidsproblemer og ulike kunstneriske preferanser både da det gjaldt innhold og metode innad i gruppen, noe som gjorde det vanskelig å komme til enighet og å lede gruppen gjennom en kreativ prosess. Hen opplevde dette som et stort og vanskelig ansvar.

«C» opplevde å bli oppfattet som voldsom, sint og sur, men hevder at hen kun er irritert og at hen fort blir engasjert om hen føler at noe er urettferdig. Hen har blitt fortalt av en annen deltaker at hen har noe som andre ikke har og at hen er flink til å samarbeide. Hen bekrefter at de som gruppe støtte på utfordringer og begrunner dette med at de var «amatører» og at de andre gruppedeltakerne hadde en rekke ulike helseproblemer som hadde innvirkning på ansvarsfordeling og fremgang i prosessen – og på grunn av dette så steppet hen inn og tok ansvar. Hen beskriver at hen har måttet tåle en del, men at hen er tøff og oppfatter seg selv som lite konfliktsky. Hen forteller at det var «både og» å arbeide med skapende kunstnerisk arbeid i gruppe, hen opplevde at det kunne være vanskelig «å gi slipp» da hen har «styrt» mye fra tidlig alder, men at dette ble bedre etter hvert.

#### 4.2.4 Eksistensielle øyeblikk preget av skyld og sårbarhet

Alle informantene finner det nødvendig å fortelle om dramatiske opplevelser i forbindelse med dødsfall når de skal fortelle om seg selv og sin deltakelse i Vardeteatret, fordi dette har vært med å sette preg på deres deltakelse i Vardeteatret. De ser vanligvis på seg selv som tøffe og lite konfliktsky - men i relasjon til dødsfallene kommer tvilen, sårbarheten og skylden til synet.

«A» opplevde at en tidligere medfange og deltaker i Vardeteatret tok sitt eget liv. Hen forteller at den avdøde strevde alvorlig og ruset seg, uten at dette ble håndtert eller tatt tak i av ledelsen ved Vardeteatret, selv om disse vanskene var tydelige for de andre deltakerne. «A» opplevde at hen søkte kontakt og var i en dårlig tilstand, men likevel klarte ikke «A» å prioritere relasjonen til den avdøde. «A» uttrykker en anger og en medfølelse for den avdøde og erfarte at det var fire stykker som døde ved selvmord på Vardeteatret gjennom tre år, dette forteller «A» mens hen uttrykker en vantro.

«B» forteller om et viktig vendepunkt i livet, hvor hen bestemte seg for å slutte med narkotika og starte i Vardeteatret. Hen opplevde et brått og uventet dødsfall i nær relasjon og opplevde dette som ganske traumatisk og lurer fortsatt på om hen har noe skyld i dette ettersom hen hadde mye med denne personen å gjøre rett før dødsfallet. Hen opplever også skyldfølelse da hen peker på at hen vendte seg bort fra denne personen for å heller være med i Vardeteatret.

«C» beskriver en i nærmeste familie ble lagt inn på sykehus den samme dagen da hen sa opp jobben i rusomsorgen og at denne personen døde og sovnet stille inn et par dager etterpå. Hen opplevde det som et sjokk, da hen ikke visste at denne personen i det hele tatt var på sykehuset. Hen forteller at hen ikke hadde noe særlig kontakt med avdøde på halvannen måned og at de ikke hadde tett kontakt fordi den avdøde var hadde psykiske utfordringer. Hen beskriver hvordan hen avviste første telefon fra sykehuset, men at hen dro dit for å se den avdøde før det døde legemet ble kjørt vekk. Hen opplevde at dødsfallet var vondt, fordi det kom «så brått» og uventet. Hen

reflekterer over sin egen ungdomstid og atferd i forhold til sine foreldre og ser paralleller mellom deres atferd og sin egen.

#### 4.2.5 Skuffelse over Vardeteatret

Samtlige av informantene uttrykker skuffelse over Vardeteatret på ulike områder, mest gjelder dette evnen til å lede og å håndheve regler konsekvent. At ledelsen er delvis naive, inkompetente og lite handlekraftige. Samtlige informanter uttrykker en mistillit overfor noe som kan virke som ulne intensjoner fra Vardeteatrets side ved at informantene på en eller annen måte har fått innsyn eller kjennskap til det økonomiske aspektet ved driften i Vardeteatret, som gjør at de forundrer seg over motivasjon for Vardeteatrets arbeid.

«A» opplevde at ledelsen i Vardeteatret fort kunne bli oppgitt og gi opp da det ble utfordrende og forteller at denne type arbeid er mye tøffere enn det ledelsen i Vardeteatret var forberedt på og at det er vanskelig å jobbe med domfelte og nylig løslatte. Hen beskriver at «det er ikke engangsforbrytere som kommer i fengsel, du skal ha gjort noe jævlig gærnt noe og for å gjøre det ugjort kreves det så utrolig mye». Hen opplevde at hen «sliter litt» fordi hen vil være «hel» på å fortelle deg hvordan Vardeteatret virkelig var og at det er vanskelig å gi et helt bilde av hvordan Vardeteatret opplevdes. Hen reflekterer over at Vardeteatret kan være bra for mange, men at rekrutteringen må være strengere – alle som vil kan ikke delta. Hen forteller videre at man ikke bør ha med deltakere med voldsdommer, narkotikaproblemer eller drapsmenn. Dette fordi de bringer med seg problemer som avhengighet og avvikende atferd, samt at det legger begrensinger på om man får spille i fengsler eller ikke. Hen opplevde at rekrutteringen til Vardeteatret burde være «mye mer nøye», og at de som jobber i Vardeteatret trenger mer kunnskap om målgruppen de jobber med. Hen oppfatter Vardeteatret som naive i forhold til motivasjonen og gjennomføringsevnen til deltagerne og at de i liten grad tok tak i problemene, satte nødvendige grenser og hadde tydelige konsekvenser når noen brøt reglene og dermed ødela for andre. Hen erfarte at ledelsens manglende tydelighet og evne til å rydde opp, for eksempel når deltakere ruset seg, førte til at Vardeteatret fikk et negativt rykte. Hen opplevde at ledelsen av Vardeteatret ofte reagerte feil og ofte med kjeft og formaninger og tenker at man ikke kan gå ut ifra at deltakerne lytter: «Det er fullt mulig at deltakerne kan stå der og si at de ikke skal ruse seg, men så går de rett ut og gjør det likevel» - og hen opplevde dette som «jævlig for alle andre som hadde lyst til å gjøre en ordentlig jobb». Hen beskriver at uansett hva deltakerne forteller om seg selv og sin fortid, så er de som regel kriminelle gjengangere og «hva skal til for at det ikke skjer igjen? «Det må bli strengere! Mer pedagogisk!». Hen gjentar at hen oppfatter ledelsen som naive og at de ikke skjønner hvordan rusmisbrukere fungerer og hvordan de må bli møtt». «A» sitter igjen med et inntrykk av at ledelsen bare gjør dette for anerkjennelse og penger som tyder på liten tillit til ledelsens intensjoner for å lede Vardeteatret.

«B» opplevde at Vardeteatret ikke kunne innfri sine egne løfter og at Vardeteatret fremstilte seg selv som noe helt annet enn det de faktisk var. At det ble fremstilt som om det var en stor gruppe, at det var fellesmåltid midt på dagen og at det skulle være skapende prosesser og så videre. Hen forteller om forventninger om et fellesskap, kaotiske tilstander og at personalets kompetanse og arbeidsinnsats varierer sterkt fra ansatt til ansatt. Hen erfarte en litt trøblete og forvirrende oppstart i Vardeteatret, da det skulle være sommerferie rett etter at hen startet. Midt oppi dette får hen beskjed om at Vardeteatret hadde mistet mye av sin økonomiske støtte fra det offentlige og hen ble derfor usikker på sin egen fremtid og opplevde at økonomiske forhold ved Vardeteatret skapte uro og usikkerhet. Hen opplevde at Vardeteatret ikke overholdt et tidligere løfte



om oppstart for en ny gruppe som hen skulle være en del av og deretter fikk hen beskjed om at Vardeteatret delvis måtte legge ned på grunn av de økonomiske forholdene. Dette førte til at hen ble overlatt til Frelsesarmeens rusomsorg og hen er fortsatt svært skuffet over dette. Hen opplevde at motivasjonen og samholdet hos både ansatte og deltakere i Vardeteatret, dalte den siste tiden mens de foretok en delvis nedleggelse og at ledelsen i Vardeteatret handlet i strid med hva de i virkeligheten kunne klare å få til i denne perioden. Hen opplevde å bli presset til å ringe rundt for å selge forestillinger, men følte seg ikke skikket til dette og savnet opplæring, oppfølging og støtte rundt dette. Hen følte at mye av ansvaret for at de ikke spilte forestillinger ble skjøvet over på hen og de andre deltakerne med kommentarer som: «Hva vil dere sette opp?» eller «Kom med noe, da!» og beskriver at hen ikke følte seg sett og hørt av ledelsen. Hen opplevde også at ledelsen kom med lite inspirerende, urealistiske og lite gjennomførbare kunstneriske ideer og at ledelsen brukte hen til å jobbe, mens de gjorde lite selv - og at hen endte med å sitte med mye ansvar og arbeidsoppgaver alene hvor roller og ansvarsfordeling var uklare. Hen uttrykker et sinne mot ledelsen i Vardeteatret, fordi de blant annet gav hen veldig vanskelige kunstneriske oppgaver og krevde mye av hen, opp mot det urimelige. Hen opplever at Frelsesarmeen i likhet med Vardeteatret lover at man ikke skal stå alene, men at ingen av dem lever opp til dette. Hen mener at hen sto på for Vardeteatret med en antagelse om at Vardeteatret ville stille opp for hen og at selv om at hen ble tydelig forklart at Vardeteatret ikke var et blivende sted, så ble likevel hen der i håp om at situasjonen skulle endre seg. Hen opplevde at hen ikke fikk tilstrekkelig med opplæring, støtte og oppfølging til å kunne utvikle seg maksimalt kunstnerisk og uttrykker at hen føler seg tidvis brukt og urettferdig behandlet. Hen hevder også gjentatte ganger at det ikke forekom noe kreativt arbeid i Vardeteatret. Hen opplevde å jobbe hardt for å utvikle kunstneriske ideer, for så å oppleve at hen ikke fikk ros eller ble berømmet for dette og forteller at hvis hen bidrar kunstnerisk i Vardeteatret så vil hen miste eierskapet og ikke få noe berømmelse og at Vardeteatret vil påberope seg materialet og eie det, «noe som føles fryktelig». Hen uttrykker at man trenger en kompetent og kunnskapsrik ledelse som ikke jobber for egen vinning eller interesse og at Vardeteatret ikke har en slik ledelse og at de burde gi tømmene videre til yngre krefter. «B» oppfatter Vardeteatret som et maskineri med et økonomisk motiv, hvor Vardeteatret eksisterer for å gi muligheter til folk med utdanning i bransjen.

«Vi som kommer fra fengselet er bare råmaterialet, vi kunne like gjerne vært fiskefileter som bare skal prosesseres gjennom og ut».

Hen uttrykker en misnøye og lite tillit til ledelsen i Vardeteatret og at hen har gitt mer enn hen har fått tilbake.

«C» uttrykker at hen ikke kjente Vardeteatret godt nok til å fortelle mye om ledelsen i Vardeteatret, bortsett fra at hen fikk et godt førsteinntrykk - men at dette avtok etter hvert. Hen forteller at ettervern er det som hen har savnet mest, og at det er dette som kanskje kunne hjulpet hen og mange andre videre. Hen forteller at rusomsorgen ved Frelsesarmeen forsøker å være et slikt sted, men at det blir for kristent for brukerne og at tilbudet heller burde bestå av ulike fritidsaktiviteter som skrivekurs, malerkurs, teater og fotball. Hen opplevde å høre fra andre at de ikke var fornøyd med Vardeteatret, at Vardeteatret har et litt dårlig rykte og at de mistet oppdrag - men hen foretrekker å holde seg nøytral i den saken da hen også ser de positive sidene ved Vardeteatret. Hen opplevde at ledelsen i Vardeteatret trakk seg ut av samarbeidet med Frelsesarmeen og opplevde hierarkiet i Frelsesarmeen som diskriminerende og at rusomsorgen driver og «syr puter under armene på folk» og uttrykker at hen ikke ville

drevet rusomsorgen på den måten. Hen beskriver at hen ville «drevet det litt hardere» og opplever sine overordnede i Frelsesarmeen som uvitende og naive, ved at de blant annet kunne favorisere enkelte brukere framfor andre og lignende. Hen forteller at jo høyere man «krabber for å bli nykterist» eller «det som samfunnet vil at du skal bli – jo dypere faller du». Hen setter reflekterer over om religiøsitet kanskje bare er en ny form for avhengighet og forteller at dersom hen hadde gått inn i troen da hen hadde sluttet å ruse seg, så hadde kanskje hen blitt avhengig på en annen måte. Hen forteller videre at selv om hen var rusfri så hadde hen fremdeles avhengigheten sin i seg og at hen lett kunne ha erstattet en avhengighet med en annen. «C» uttrykker at ledelsen ved Vardeteatret var mer opptatt av økonomi enn idealisme og opplever en usikkerhet på Vardeteatrets motivasjon: «Er du her for pengenes skyld eller er du her for å føre din kunnskap videre?» Hen reflekterer over at ledelsen er i pensjonistalder og burde ha nok penger i utgangspunktet, at det ikke burde stå på dette.

#### 4.2.6 En todelt opplevelse

Informantene opplever at det er diskriminerende å leve som tidligere kriminell og rusmisbruker – men at ved Vardeteatret så ble de verdsatt for sin unike historie og deres erfaringer ble sett på som en ressurs. Men når hele prosessen med Vardeteatret er over og de skal videre i livet «der ute» så opplever de å igjen å bli konfrontert med samfunnets fordommer i forhold til sin bakgrunn.

«A» opplevde at hen likte det skapende arbeidet, og at hen var ivrig og at det var kjempegøy. Men på en annen side så følte hen seg brutt ned og var til slutt veldig glad for å skulle slutte i Vardeteatret. Hen opplever at andre deltakerne eller tidligere rusmisbrukere blir sittende fast i NAV-systemet og at det eneste som virkelig hjelper, for å komme videre, er å avslutte sitt forrige liv ved å begynne i en jobb. Ikke en jobb hvor du blir belønnet av NAV og deres arbeidsavklaringspenger, «men en ordentlig jobb, med ordentlig lønn». Hen forteller at det er få tidligere ansatte som får seg jobb og at dette oppleves nedverdiggende og at lønnen som ble utbetalt for deltakelse i Vardeteatret var på kun 7000-9000 kroner og at hen ikke kunne leve på dette. Dette satt i kontrast til at hen samtidig visste at ledelsen ved Vardeteatret tok ut god lønn til seg selv og det syntes hen var sleipt og vanskelig å akseptere når deltakerne tjente så lite. Hen forteller at folk som kommer ut av fengsel veldig ofte har dårlig økonomi og at de derfor hadde trengt en større utbetaling for å delta i Vardeteatret. Hen opplever at det ikke er noen fordeler med å sette opp Vardeteatret på CVén, «fordi de googler oss», hvor «de» menes mulige arbeidsgivere. Hen opplever at det kan være stigmatiserende å leve med kriminell bakgrunn, dette beskriver hen gjennom å trekke frem et eksempel på hvordan det er å gå på jobbintervju og forteller om et intervju hvor hen valgte å ta opp sin kriminelle bakgrunn for å unngå senere misforståelser. Hen har opplevd at ny arbeidsgiver har spurt om den kriminelle bakgrunnen og beskriver hvordan hun bruker humor for å ufarliggjøre seg selv og situasjonen, gjennom å svare: «Ikke drept noen, aldri tatt heroin eller spist hummer». Hen opplever at for å komme seg ut av den kriminelle løpebane så må deltakerne ville dette så mye mer enn noe annet og man må være ærlig med seg selv om hva slags begrensninger man har. At det er mye som skal klaffe. Hen erfarer videre at «man blir ikke kriminell fordi man ikke vet hvor grensa går hen, men at man heller i utgangspunktet er dårlig egnet til livet» og at det tar tid og at man gjerne er flere ganger i fengsel før man er klar for en endring i livet.

«B» opplevde å bli overlatt til Frelsesarmeens rusomsorg da Vardeteatret måtte delvis legges ned driften og er skuffet over dette. Hen ser at andre har utbytte og glede av Vardeteatret, men sier samtidig at det er synd at Vardeteatret ikke har noe tilbud utenfor fengsel per i dag. Hen opplever at Vardeteatret ikke er beregnet for å gi

muligheter til mennesker som har sittet inne i fengsel og opplever at Vardeteatret forventer at hen stiller opp for dem, men opplever ikke at Vardeteatret tilbyr noe tilbake. Hen har tro på Vardeteatret som en ide, men at det ikke fungerer i praksis: «Vardeteatret er en jævlig god ide, men det må jo være noe reelt å komme ut til». Hen opplever å gi mer en det hen får tilbake fra Vardeteatret. Hen drømmer om en skuespillerkarriere langt utover det Vardeteatret kan tilby. Hen opplever at hen har begrensede muligheter som kunstner fordi hen er ufaglært og opplever usikkerhet i forhold til egen fremtid og har ingen klare mål for seg selv. Hen forteller at hen «burde lært mer» og at hen skulle «ønske hen kunne lære mer», men hen aner ikke hvor hen skulle henvende seg å gjøre det. Hen ønsker å skaffe seg nye kontakter og prosjekter som «går noe sted». Hen har en drøm om å få til det Vardeteatret ikke har fått til. Hen føler at hen har ofret og investert for mye for å være i Vardeteatret og at hen ikke er villig til å gi opp eller feile: «jeg må få det til ellers blir det altfor jævlig dyrt».

«C» mener at skapende kunstnerisk arbeid kan ha en påvirkningskraft dersom man er interessert i det. Hen erfarer at hen har lært mye av både å være rusmisbruker og etterpå jobbe frivillig og «å se det utenifra» i Frelsesarmeens rusomsorg. Hen opplever at det er noe helt annet å se rusmisbruk utenifra og var sjokkert over hvor mye psykiatri som var relatert til rus. Hens opplevelse er todelt. På en side føler hen mestring og at det er behov for hen, men på annen side så føler hen seg forbigått og diskriminert på grunn av sin egen bakgrunn, eksempelvis da hen søkte på stillinger i Frelsesarmeen og ikke ble ansatt: «Da kjente jeg på misunnelse og på at jeg ikke var god nok, fordi jeg har vært rusmisbruker». Hen velger å slutte som frivillig i rusomsorgen fordi hen følte seg «forbigått» og det var ikke noe «alright følelse». Hen har opplevd seg selv til tider umyndiggjort i sitt eget liv og i hjemmet sammen med familien hvor hen føler seg mye oversett og tatt for gitt. I kontrast har hen følt at det er behov for hen i både Vardeteatret og Frelsesarmeen og at hens livserfaring er en ressurs og at det er behov for hen. Hen forteller videre at det skapende kunstneriske arbeidet har hjulpet litt på følelsen av umyndiggjøring – men at dette igjen er atskilt fra det virkelige liv: «Det går hånd i hånd, men jeg holder de adskilt. Hvis du skjønner hva jeg mener?». Hen forteller at opplevelsene om å bli forbigått hos Frelsesarmeen, er med på å bekrefte de allerede etablerte maktstrukturene i systemet: «Vet du hva? Hver gang det skjedde så følte jeg at Frelsesarmeen var en sekt». Hen opplevde at det var best å gi slipp på Frelsesarmeen for å komme seg videre, men at det er vanskelig fordi hen har sterk tilhørighet der. Hen opplever at fallhøyden blir større jo mer man forsøker å tilfredsstille samfunnet gjennom «å bli som alle andre» og uttrykker at man må beholde en viss «bakkekontakt»:

«Hvis jeg krabber oppover og skal bli verdensmester i å være slik som alle andre vil at jeg skal være, da ville jeg krabbe så høyt opp at hvis jeg får en knekk, så ville fallet bli mye dypere. Jeg tror det er best å beholde bakkekontakten, holde deg nykter».

Hen forteller at det er viktig å ikke sikte for høyt, at det holder lenge å oppføre seg som en god borger som ved å, betale på bussen, ikke kaste sneiper på bakken, kildesortere og å betale regninger.

## 5 Drøfting

I dette kapitlet skal jeg diskutere funnene i analysen opp mot relevant faglitteratur og forskning på fagfeltet, for å etterpå kunne utforske hvilke implikasjoner disse funnene har for videre praksis av dans i kriminalomsorgen.

For ryddighetens skyld har jeg valgt å dele dette kapitlet inn i tre deler. I den første delen skal jeg knytte den essensielle meningsstrukturen, bestående av de ulike meningskonstituentene til internasjonal faglitteratur og forskning for å diskutere funnene i analysen – altså deltakernes opplevelse av det skapende arbeidet i Vardeteatret. For å kunne si noe om hvilken betydning disse opplevelsene har for dans i kriminalomsorgen, skal jeg i den andre delen utforske hvilke implikasjoner disse opplevelse har for videre praksis av dans i kriminalomsorgen. I den tredje delen skal jeg deretter gjøre rede for begrensningene i studien og implikasjoner for videre forskning.

### 5.1 Den todelte opplevelsen

La oss fortsette der vi slapp i forrige kapittel og ta utgangspunkt i funnet «en todelte opplevelse», hvor resultatene av analysen viser at deltakerne ofte har høye forventninger som på en eller annen måte ikke blir imøtekommet eller tilfredsstillt. Denne todelte opplevelsen synes å være oppkommet til mye misforståelser og sterke følelser, da deltakerne på den ene siden er veldig motiverte og positive til det skapende kunstneriske arbeidet og forteller at dette har en høy verdi i livet deres, men på den annen side sitter deltakerne igjen med vonde følelser av å ikke bli sett, hørt, anerkjent, tatt vare på og at de i verste fall føler seg brukt. Deltakerne har høye forventninger til Vardeteatret og på sett og vis så blir mange av disse forventningene oppfylt, da resultatene viser at skapende kunstnerisk arbeid har en positiv betydning i deltakernes liv. Men på en eller annen måte så akselerer denne positive betydningen over i høye forventninger som blir vanskelig for Vardeteatret å imøtekomme.

Noe av det første jeg lærte ved å jobbe med kunstneriske prosjekter i fengsel var en beskjed om at jeg måtte ikke love noe som jeg ikke kunne gjennomføre: «Don't make promises you can't keep!», sa en innsatt til meg. Det ble sagt med et smil, men jeg forstod alvor. Jeg tror dette henger sammen med «den todelte opplevelsen», hvor funnene tydeliggjør at Vardeteatret, eller dans for den gangs skyld, alene ikke kan endre strukturelle samfunnsproblemer, som for eksempel fattigdom, arbeidsløshet og fordommer. Informantene opplever på den ene siden at det er diskriminerende å leve som tidligere kriminell og rusmisbruker – men på en annen side så opplever de å bli verdsatt ved Vardeteatret for sin unike historie og at deres erfaringer blir sett på som en ressurs. Når hele prosessen med Vardeteatret er over og de skal videre i livet så opplever de å igjen å bli konfrontert med samfunnets fordommer i forhold til sin egen rus- og kriminelle bakgrunn.

Dette funnet kan knyttes opp mot Cheliotis (2012, s. 12), som skriver at kunstneriske prosjekters evne til å løse strukturelle samfunnsproblemer er meget liten og at man skal være forsiktig med å knytte sine mål opp mot å reintegrere tidligere kriminelle tilbake til samfunnet. Shailor (2011, s. 28) fremhever på sin side at kunstneriske aktiviteter kan fungere som en arena hvor de innsatte kan øve seg på reintegrering i samfunnet, men samtidig skriver han at man kan ikke reintegreres i et

samfunn som ikke eksisterer eller som ikke har plass til dem. Davey (2019) skriver at ved løslatelse så blir ofte de nylige løslatte møtt med nedvurdering, eksklusjon og sosialt stigma.

### 5.1.1 Den positive påvirkningskraften og funksjonen

Funnet som kalles «*kraften i det å bli sett – en oppreisning*» viser at det skapende kunstneriske arbeidet har positiv betydning i deltakernes liv og at de opplever personlig gevinst. Deltakere som oppsøker Vardeteatret, har ofte i utgangspunktet en iboende interesse for skapende kunstnerisk arbeid fra før av og ofte noe praktisk erfaring med dette fra tidligere. Man trenger ingen forkunnskaper for å delta i Vardeteatret, men resultatene viser at deltakerne ofte har interesse for eller tidligere erfaringer med skapende kunstnerisk arbeid og indikerer at dette kan være en viktig faktor hos den enkelte. Informantene følte seg sett, hørt og løftet opp. De kommer inn i et fellesskap og erfarer følelsen av å være med på noe stort. De forteller alle om sterke, positive følelser som; mestring, anerkjennelse, selvtillit og glede, hvor de endelig kan hente frem noe de alltid har hatt i seg; nemlig det kunstneriske. Alle informantene snakker om en følelse av oppreisning gjennom det skapende kunstneriske arbeidet. Meningskonstituentene «*de forplikter seg og gjør positive endringer*» og «*å jobbe sammen mot et felles mål*» omhandler beskrivelser av hvordan informantene jobber hardt, er lojale mot Vardeteatret, tar på seg forpliktelse, ansvar og gjør positive endringer - i prosessen mot å skape en forestilling. Informantene forteller (på godt og vondt) om hvordan de ser seg selv i forhold til de andre og om hvordan det er har vært å bli kjent med, samarbeide og samhandle med de andre i gruppen i en prosess mot et felles mål.

Disse funnene kan knyttes opp mot litteratur om kunstens formative og transformativ påvirkningskraft og henger sammen med både hvilke fordeler kunstneriske programmer kan ha for domfeltes psykiske helse, og deretter også hvordan kunstneriske programmer kan føre til såkalte psykologiske og holdningsmessige endringer, som kan bidra til å øke de domfeltes selvbeherskelse, selvbevissthet og oppmuntre til å ta ansvar (Daveson og Edwardson, 2001; Gussak, 2004, 2009, 2012; Johnson, 2008;).

Funnene som beskriver hvordan de tar på seg oppgaver og ansvar i det skapende arbeidet kan også sees opp mot forskning som tilsier at kunstneriske programmer i kriminalomsorgen hjelper domfelte med å utvikle generelle kognitive ferdigheter som for eksempel å lytte, konsentrere seg over tid, mulighet for å øve seg på praktisk problemløsning – som igjen kan føre til økt følelse av selvtillit, gjennomføringsevne og en mer positiv holdning til læring enn det de hadde fra før (Cox og Gelsthorpe, 2012, McNeill et al., 2011; Tett et al., 2012).

Informantene beskriver hvordan det var å jobbe sammen mot et felles mål, kan lenkes opp mot forskningen som tilsier at kunstneriske aktiviteter i kriminalomsorgen kan hjelpe domfelte å utvikle sosiale ferdigheter, da spesielt med tanke på kunstneriske aktiviteter som foregår i gruppe (Argue, Bennett og Gussak, 2009; Glad, 2012; Gussak 2004). Dette kan også sees i sammenheng med at deltakelse i kunstneriske gruppeaktiviteter i kriminalomsorgen kan øke domfeltes evne til å kommunisere med andre deltakere, til å sosialisere, å utøve empati for meddeltakere og øke deres evne til å samarbeide i gruppe (Ezell og Levy, 2003; Tett et al., 2012; The Irene Taylor Trust, 2005).

### 5.1.2 Skuffelsen over Vardeteatret

I og med at intervjuene var semistrukturerte og at jeg var åpen for uventede og nye temaer, ble det tydelig at informantene hadde et behov for å fortelle om sine egne frustrasjoner knyttet til Vardeteatret. Da jeg utførte intervjuene, var jeg ikke klar over størrelsen på problemet og ble ganske overveldet av den ubehøvlete kritikken informantene uttrykte. Det kom mange sterke utsagn og dette var tydeligvis noe de hadde tenkt mye på og som de ikke har fått utløp for tidligere. Mye av kritikken rettes mot ledelsen av Vardeteatret, noe av kritikken er direkte relatert til nedtrapping av Vardeteatret (grunnet tap av økonomisk støtte) og deres manglende evne til å ivareta deltakerne i denne fasen. Men det er også utvetydig mye kritikk på ledelsen og evnen til å lede denne typen kunstnerisk prosjekt med marginale grupper. Det er et enormt ambisiøst prosjekt som er preget av økonomisk usikkerhet og avhengig av velvilje fra kriminalomsorgen og det økonomiske støtteapparatet. Etter at jeg har analysert de transkriberte intervjuene nøye så ble det etter hvert klart for meg at all denne kritikken kan tolkes som symptom på at det er mange etiske problemstillinger og utfordringer knyttet til kunstneriske prosjekter hvor profesjonelle kunstnere jobber med marginaliserte grupper i en institusjon.

Samtlige av informantene uttrykker *skuffelse over Vardeteatret* på ulike områder. Dette gjelder mye på det organisatoriske planet, men også i forhold til hvor godt de ansatte er kjent med målgruppen, hvor kritikken går ut på de ansattes evne til å lede og å håndheve regler konsekvent, og at ledelsen er delvis naive, inkompetente og lite handlekraftige. Samtlige informanter uttrykker i tillegg en mistillit overfor Vardeteatret, hvor de undrer seg over motivasjonen for Vardeteatrets arbeid. Dette funnet henger sammen med funnet som kalles *eksistensielle øyeblikk preget av skyld og sårbarhet*, hvor samtlige informantene finner det nødvendig å fortelle om dramatiske opplevelser i forbindelse med dødsfall når de skal fortelle om seg selv og sin deltakelse i Vardeteatret, fordi dette har vært med å sette preg på deres opplevelse. Jeg tolker det dit hen at gjennom disse historiene, forsøker deltakerne å fortelle om hvor mye de investerte «på tross av» alle vanskelighetene. Når de forteller om de eksistensielle øyeblikkene, så forteller de noe om hvor mye de har investert i prosjektet – og at de blir skuffet over hva Vardeteatret kan tilby av støtte i gjengjeld.

Det kan dessuten virke som om enkelte av deltakerne etter hvert får en forventning om fremtidig utsikter til en profesjonell kunstnerkarriere og at Vardeteatret har et ansvar for å hjelpe dem med dette. Vardeteatret på sin side, lover på ingen måte en kunstnerisk karriere for sine deltakere, men har heller som mål å bruke det skapende kunstneriske arbeidet som en metode for (brobygging mellom fengsel og samfunn) rehabilitering og oppreisning (Vardeteatret, u.å.). Det kan virke som at det er her hvor misforståelsen blir størst og forventningene eskalerer til nye høyder og hvor denne motsetningen blir kilde til sinne og frustrasjon hos deltakerne – som på sin side føler seg delvis overlatt til seg selv, med spørsmål som; Hva nå da? Hva kommer etter Vardeteatret? For noen av dem oppstår det et ønske om å kunne gjøre mer lignende arbeid som de har utført i Vardeteatret og gjerne på et høyere nivå – at de ønsker å klatre, de ønsker seg utvidete muligheter innen det kunstneriske profesjonelle feltet. Så hvordan håndterer vi denne motsetningen eller dilemmaet? Hvordan kan vi engasjere, bygge opp og skape entusiasme hos deltakerne uten og samtidig bygge opp urealistiske framtidsutsikter og derav knuste håp og drømmer?

Cheliotis (2012, s. 12) beskriver hvordan utøvere enten gir for lite eller for mye forventninger og at dette fører til at de domfelte blir satt opp til «all sorts of failure», som for eksempel at de ikke er kvalifisert til videre kunstnerisk karriere og derav blir etterlatt til seg selv og tilbakefall til kriminalitet. Houston (2009) problematiserer også

dette aspektet og kommer her med et forslag om å iverksette «exit-strategier» som en del av prosjektgjennomførelsen. Dette betyr at man planlegger for hvordan man skal trekke seg ut eller avslutte prosjektet og legge en plan for bærekraft (sustainability på engelsk), slik at man unngår at de domfelte blir overlatt til seg selv og eventuelt tilbakefall til kriminalitet, hun har imidlertid ingen gode svar på hvordan man eventuelt skal gå frem for å oppnå dette.

Hughes (2005, s. 50) fremhever at det er stor usikkerhet og uenighet rundt hvilken funksjon kunstneriske programmer bør ha i reintegrasjonen og diskuterer om de bør fokusere på å utvikle generelle ferdigheter eller om de skal fokusere på å få deltakerne ut i kunstrelaterte yrker. Selv om kunstneriske prosjekter kan ha positiv påvirkningskraft, som for eksempel økt selvtillit, så ser Hughes et behov for å justere forventningene hos deltakerne, hvor man må være forsiktig og sensitiv. Hun utbroderer videre at det er mulig å tillate, men samtidig «justere fantasien», når det kommer til håpet om å bygge en viss type karriere, men at det finnes lite forskning og litteratur om dette emnet. Dette stemmer overens med mine funn som tilsier at enkelte av deltakerne kan få urealistiske forventninger om videre kunstnerisk karriere, men jeg personlig stiller meg spørrende til hvordan man skal «justere fantasien» eller forventningene til deltakerne i praksis.

Funnene som relaterer til «skuffelse over Vardeteatret» kan knyttes opp mot de etiske problemstillingene som Snyder-Young (2013) skildrer rundt privilegier og makt, som beskriver hvordan pedagogene eller de profesjonelle utøverne er ute av stand til å virkelig forstå ståstedet til de som er mindre privilegert og at de dermed fort kan fremstå som naive. Hovedproblemet med kunstneriske prosjekter i arbeid med marginale grupper er ofte det skjeve maktforholdet som oppstår mellom de profesjonelle utøverne og deltakerne - og at selv om man anerkjenner og er bevisst dette maktforholdet så kan ikke dette direkte overføres eller ta bort urettferdighet i den virkelige verden eller reparere strukturelle samfunnsproblemer.

Funnene som beskriver hvordan deltakerne oppfatter utøverne som naive og lite handlekraftige stemmer overens med det Snyder-Young (2013, s. 37) skriver om at selvbevisste mennesker som lever et mer eller mindre privilegert liv ofte vil ønske å håndtere store sosiale problemer som ikke påvirker dem selv direkte, og at mennesker som er privilegert har vanskelig med å virkelig forstå de faktiske begrensningene som de mindre privilegerte må operere innenfor (ibid). Ifølge funnene i denne studien kan det virke som om at Vardeteatrets gode intensjoner og altruisme, til dels, kan være med på å opprettholde ujevne maktforhold og den dominante diskursen (Aune, 2017, s. 55 & Snyder-Young, 2013, s. 4). Nicholson (2005) forklarer dette med at de kunstneriske utøverne ofte jobber i kontekster der de er outsiders, og at deres gode intensjoner om å hjelpe andre i nød kan også bli sett på som nedlatende og autoritær – selv om alt dette kan være langt fra intensjonene til den utøveren, så kan dette være en grobunn for misforståelser, forbitrelse og konflikt.

I neste avsnitt skal vi se hvilken betydning de overnevnte opplevelsene har for videre praksis av dans i kriminalomsorgen.

## 5.2 Implikasjoner for videre praksis av dans i kriminalomsorgen

Hovedfunnet i denne oppgaven som omhandler den todelte opplevelsen bekrefter at kunstneriske prosjekter som foregår i kriminalomsorgen har både fordeler og begrensninger (Snyder-Young, 2013, s. 2). Snyder-Young (2013, s. 2) skriver i den

forbindelse om viktigheten av å se kritisk på de begrensningene man har når det gjelder å skape «endring», dette for å kunne delta i en produktiv diskusjon om styrkene og fordelene ved utøvende kunst og den reelle muligheten som kunstnerne har til å skape endring i en urettferdig verden. I denne sammenhengen ønsker jeg å trekke frem det Snyder-Young (2013, s. 3) fremhever om at for å utnytte den utøvende kunstens potensial for endring, så må kunstnere *transformere sine begrensninger om til muligheter*. Spørsmålet blir da som følger: Hvordan kan vi som utøvende dansepedagoger i kriminalomsorgen på en bedre måte håndtere den todelte opplevelsen som deltakerne beskriver? Hvordan kan vi som dansepedagoger engasjere, bygge opp og skape entusiasme hos deltakerne uten å samtidig bygge opp urealistiske framtidsutsikter og derav knuste håp og drømmer? Slik jeg tolker det har det staket seg ut to aspekter som kan hjelpe dansepedagogen med å håndtere den todelte opplevelsen; implementering av *en kulturell sensitiv praksis* og «*exit-strategi*».

Umbreit og Coates (1999) skildrer ulike fallgruver som man kan støte på i arbeid på tvers av kulturer og at *sosial rettferdighet* kun kan skje gjennom *økt kulturell sensitivitet* og *økt kunnskap om kulturelle dynamikker* som er med på å påvirke forholdet mellom utøver og deltaker. Hun beskriver videre at den vanligste problemstillingen er forskjeller i den sosiokulturelle bakgrunnen til utøvere og deltakere og at dette noen ganger kan lede til misforståelser eller enda verre – en følelse av å bli misforstått eller å føle seg re-traumatisert (revictimized på engelsk). I denne forbindelse fremhever Umbreit og Coates (1999) at det er viktig at utøveren innehar *kulturell sensitivitet*. De fremhever videre at en utøver som innehar kulturell sensitivitet, er en utøver som har gått fra å være ubevisst til å bli bevisst og sensitiv til sine egen sosiokulturelle arv og som verdsetter og respekterer kulturelle forskjeller. Videre skriver de at en kulturell sensitiv utøver er bevisst sine egne verdier og fordommer og at man er komfortabel med forskjeller som eksisterer mellom dem selv og deres deltakere. Ruyter (2017) er enig i dette og skriver at gode intensjoner ikke alltid er godt nok og at kunstnere som jobber i kriminalomsorgen burde være ekstra bevisst i forhold til kontroversene rundt sensitivitet og tilegnelse (appropriation på engelsk). Hun begrunner dette med at når privilegerte mennesker skal gjenfortelle historien om hvordan noen andre blir undertrykket – så risikerer de ikke bare å være *lite sensitive* mot eventuelle ømfintligheter i historien, men de kan også repetere imperialistisk atferd og *tilegne* seg historien for å styrke sin egen kunstneriske karriere og derav være med på å hindre at de som er direkte involvert skal få en mulighet til å fortelle sin egen historie. Ruyter (2017) mener derfor at det er meget viktig at kunstnere som jobber i kriminalomsorgen reflekterer over sitt eget engasjement i forhold til sosial rettferdighet og at selv om man underviser i kriminalomsorgen så blir man ikke automatisk fritatt fra sin egen forforståelse og sosiokulturelle bakgrunn. Hun fremhever også at privilegier som følge av rase og klasse ofte er vanskelig å oppdage for dem som høster fordeler av det og at det derfor er ekstremt viktig å reflektere over disse aspektene.

Amans (2017) skriver også litt om hvor viktig det er at utøvere av anvendt dans er bevisste og sensitive i forhold til ujevne maktforhold i deltakerbaserte danseprosjekter og at dansekunstneren har mye makt i den forstand at hun påvirker innholdet i aktivitetene og derav har mye makt overfor deltakernes opplevelse og forbindelse til dansen. Hun fremhever videre at det er på hvilken måte dansekunstneren bruker denne makten – deres pedagogiske lederevner, med andre ord – vil være med å bestemme om et deltakerbasert danseprosjekt er vellykket eller ikke. I denne forbindelse skriver hun videre om hvordan utøveren må legge til rette for at alle deltakere kan føle seg inkludert og at utøverens må ha en evne til å se an den aktuelle gruppens «mode» eller stemning. Hun fremhever også evnen til å utøve stor fleksibilitet i forhold til tone, energi, uttrykk og



at man som utøver klarer å tilpasse seg de ulike gruppernes ulike behov. I tillegg legger hun vekt på selvbevissthet som en viktig egenskap hos utøveren, hvor bevissthet i forhold til sine egne preferanser og mangler er viktig, samt evnen til å observere, legge merke til ens egen atferd, impulser og om man har evnen til å «lese» eller forstå andre.

Houston (2005) skriver at dansekunstnere som har som mål å myndiggjøre sine deltakere må være ekstra oppmerksomme på mulige konsekvenser og hvilke etiske utfordringer og ansvar som kan oppstå. Hun begrunner dette med at endring eller transformasjon ikke alltid er velkommen og at selv om danseprosjektet hadde en god gjennomføring, stiller hun spørsmål ved hva som skjer med deltakerne når prosjektet er ferdig og at man ikke kan garantere at deltakerne blir myndiggjort i den grad at de ikke føler seg overlatt til seg selv når prosjektet er slutt. Derfor skriver hun at god planlegging er nødvendig når prosjekter skal trekke seg ut og at det kan være nyttig å planlegge en «exit-strategi» for når prosjektet skal avsluttes, men hun har ikke noe gode eksempler på hvordan dette eventuelt burde utføres.

Både Umbreit og Coates (1999) og Houston (2005) nevner at selv om man som utøver praktiserer både en kulturell sensitiv praksis og utfører en «exit-strategi» så kan uansett konflikter og vonde følelser dukke opp. Umbreit og Coates (1999) skriver at dette er fordi det ikke er mulig å fjerne alle mulige misforståelser og konsekvenser i arbeid på tvers av kulturer. Derfor råder de utøverne, først og fremst, å alltid starte med seg selv og at dette krever en høy grad av selvbevissthet. Dette betyr at utøveren må reflektere over sin egen atferd, verbale kommunikasjon, non-verbale kroppsspråk, fordommer osv. For det andre så må man bli godt kjent med deltakerne, hvor det er viktig å være nysgjerrig, lytte og observere og ikke behandle folk ut ifra stereotyper. Det tredje aspektet er å forberede deltakerne på det som skal skje og på hvilke utfordringer man kommer til å støte på.

På dette stadiet i oppgaven, synes jeg det blir viktig med en påminnelse om at dans og kunstneriske prosjekter *alene* ikke kan løse alle de store utfordringene som de domfelte står overfor. Det blir viktig å huske at dans og andre kunstneriske aktiviteter bare er én av mange bidrag i den vanskelige endringsprosessen mot en lovlydig tilværelse. Det blir mot sin hensikt å legge en forventning om at dans og kunstneriske prosjekter for eksempel skal kunne lede til en direkte målbar endring i atferd eller direkte skal kunne føre til ansettelse i videre arbeid. Det kunstneriske arbeidet i kriminalomsorgen er krevende og utfordrende. Av og til kan man bli demotivert og noen ganger er det lett å føle at uansett hva man gjør, mye eller lite, så blir det feil. Det er i disse stundene man gjerne kunne ønske at det var noen mer konkrete svar på hvordan vi kan bygge opp og skape entusiasme hos deltakerne uten å samtidig bygge opp urealistiske framtidsutsikter, høye forventninger og derav skuffelse. Litteraturen og forskningen som omhandler viktigheten av implementering av kulturell sensitiv praksis og «exit-stragier» vil forhåpentligvis være med å øke kunnskapen om hvordan vi som dansekunstnere kan håndtere denne utfordringen og paradokset, men det trengs ytterligere forskning på fenomenet.

### 5.3 Begrensinger i studien og implikasjoner for videre forskning

Denne studien er begrenset på mange måter, den inneholder få informanter, ingen kontrollgruppe, samt at det var kun informantene som gjorde seg tilgjengelige for meg og som var villige til å være med i studien som er representert. Jeg kan derfor ikke utelukke at de som ikke ville være med i studien ville ha kommet med andre opplevelser

og erfaringer som jeg ikke har fått med i denne studien. Når det gjelder overførbarhet eller generalisering så er dette en kvalitativ studie som i den forstand ikke kan sammenlignes med kvantitative studier og tilhørende statistisk generalisering - «hvor trekk ved utvalget kontra trekk ved hele populasjonen må beregnes» (Tjora, 2017, s. 238). Som jeg har beskrevet tidligere under metodedelene, har man behov for å tenke annerledes om generalisering ved kvalitative studier. Innenfor fenomenologisk forskning kan man ikke generalisere til en populasjon, men til fenomenet. Funnenes overførbarhet eller generaliserbarhet understøttes også i den grad de samsvarer med funn i andre lignende studier og ved at funnene som er analysert i denne studien er knyttet opp mot tidligere forskning og faglitteratur som igjen støtter opp under en større gyldighet og generaliserbarhet (Tjora, 2017, s. 246).

Det er lite publisert forskning og faglitteratur som omhandler kunstneriske prosjekter i forhold til løslatelse og reintegrering i samfunnet (Hughes, 2005, s. 23; Chelitios og Jordanoska, 2016, s. 25). Grunnen til dette er trolig en mangel på forskning og praksiser i forhold til kunstneriske aktiviteter og intervensjoner i forhold til eks-kriminelle eller nylig løslatte (ibid.). Kriminalomsorgen har strenge etiske retningslinjer for forskning på innsatte i norske fengsler, dette har begrenset min studie, da jeg har vært nødt til å innhente informasjon fra tidligere domfelte som nå har vært løslatt en god stund. Jeg erfarte at det kan være ganske vanskelig å få tidligere domfelte til å stille opp som informanter, at de er mistenksomme, eller at de er redde for å bli utnyttet eller feiltolket. I tillegg var ikke minnene og erfaringene med det skapende arbeidet «ferske», de måtte derfor huske tilbake og reflektere over hvordan det var den gang de deltok i det skapende arbeidet.

Det er viktig å gjøre rede for at jeg har tidligere hatt en arbeidsrelasjon og tilknytning til Vardeteatret, dette kan svekke studien i forhold til min habilitet. For å unngå at informantene skulle ha en direkte relasjon til meg, valgte jeg derfor å bruke informanter som deltok i Vardeteatret før min tid. Men jeg kan naturligvis ikke fullstendig utelukke at dette ikke har hatt en innvirkning (i en eller annen form) på informantenes uttalelse og derav funnene i denne oppgaven.

Det påpekes i flere andre lignende studier og forskningsrapporter at det er vanskelig å foreta forsvarlig forskning på enkeltstående prosjekter og intervensjoner i kriminalomsorgen. Det er et behov for studier som følger kunstneriske prosjekter og deltakere over tid og i tillegg kunne se disse funnene opp mot forskning på den vanskelige endringsprosessen. For å gjøre dette må man ha tilstrekkelig økonomisk støtte og metoder som sikrer kontinuiteten på både det kunstneriske prosjektet og forskningen, slik at man kan registrere alle deltakerne og følge dem over tid. Det er viktig å følge informantene over tid og frem til etter løslatelse for å kunne undersøke hvordan deltakerne opplever dans i kriminalomsorgen - i et langtidsperspektiv - og se dette i relasjon til forskning i kriminologien og den vanskelige endringsprosessen.

## 6 Avslutning

I denne oppgaven har jeg undersøkt deltakernes levde erfaring med Vardeteatrets kriminalitetsforebyggende utøvende tverrkunstneriske prosjekt «Hjelp, jeg er fri. Fri til hva?» og deretter forsøkt å se på hvilken betydning disse opplevelsene kan ha for dans i kriminalomsorgen. Dette for å utvikle kunnskap som vil gjøre det lettere for dansekunstnerne å navigere i et forholdvis «ukjent terreng», i håp om at dette kan hjelpe både meg selv og andre dansepedagoger som jobber (eller skal jobbe) i kriminalomsorgen med lignende type prosjekter.

Funnene fra analysen og diskusjonen, sett i lys av internasjonal forskning og faglitteratur på feltet, viser at deltakerne erfarer en todelt opplevelse. Hvor de på den ene siden opplever at det skapende arbeidet i Vardeteatret har positiv påvirkningskraft ved at første møte er preget av sterke, gode følelser som mestring anerkjennelse, selvtillit og glede. Informantene blir sett, rekruttert og tatt inn i et fellesskap, hvor deres historie blir vurdert som en ressurs og et talerør. Etter hardt arbeid, forpliktelse og ansvar står de til slutt på scenen og får applaus, dette oppleves som en oppreisning – at noen klapper for dem. På annen side opplever deltakerne at de gir mer enn de får, at Vardeteatret ikke stiller til forventningene, at utøverne viker fra lederansvaret og opplever å stå mye alene. Dette blir særlig gjeldende når de er ferdige med Vardeteatret og føler seg uforberedt til å forholde seg til verden der ute – spesielt med tanke på eksisterende fordommer knyttet til tidligere innsatte og rusmisbrukere. Til slutt sitter de igjen med en skuffelse og en opplevelse av at Vardeteatret burde ha gjort mer for dem.

Denne todelte opplevelsen sett i lys av internasjonal forskning og faglitteratur har betydning for dans i kriminalomsorgen i den forstand at den på den ene siden belyser hvordan man kan *knytte de «myke» bidragene i dansen opp mot kriminalomsorgens målsetninger og behov*. Dans og bevegelse kan gi psykologiske og holdningsmessige endringer, økte kognitive og sosiale ferdigheter, ved at dans kan fungere som en uttrykkskanal for sterke følelser og tilby en non-verbal måte å tydeliggjøre disse følelsene på, samt at dans krever høy grad av samarbeid, mellommenneskelig respons og lydhørhet og derav skaper en gruppesetting som inviterer til utforskning av selvet i relasjon til de andre. På den annen side viser den todelte opplevelsen at det eksisterer en rekke etiske problemstillinger knyttet til ønske om «endring» gjennom kunstnerisk virksomhet i kriminalomsorgen. Dette er naturligvis et tverrkunstnerisk tema og gjelder ikke bare dans, men jeg tenker at det er et behov for å løfte denne diskusjonen, i den forstand at det er viktig å være bevisst hvordan *makt, privilegier og dominant diskurs* kan være en grobunn for misforståelser, forbitrelse og konflikt - og at dette er spesielt viktig i arbeid med domfelte i kriminalomsorgen, som innebærer arbeid med *marginal målgruppe* innenfor en *institusjon*. Til slutt kommer jeg frem til at *bevissthet i forhold til den todelte opplevelsen og håndtering av de ulike etiske problemstillingene*, hviler mye på hver enkelt utøvers lederevner. Det vil si hvordan dansepedagogen evner å bringe en *kulturell sensitivitet* inn i arbeidet, som betyr blant annet evnen til å se sitt egen ståsted og fordommer, evnen til å kjenne deltakernes behov og ømfintligheter og å deretter kunne tilrettelegge en meningsfull kunstnerisk prosess - hvor man unngår å stigmatisere eller re-traumatisere deltakerne ytterligere. Funnene kan også tyde på at det er viktig å planlegge hvordan man skal avslutte prosjektet for en mer bærekraftig fremtid hvor man unngår å etterlate den domfelte overlatt til seg selv og tilbakefall til kriminalitet.



# Referanser

- Amans, D. (Red.). (2017). *An introduction to Community Dance Practice*. (utg. 2). Palgrave.
- Andersen, Ø. & Thorsen, D. E. (2020, 24. August). Hegemoni. I *Store Norske Leksikon*. Hentet 14. desember, 2021 fra: <https://snl.no/hegemoni>
- Argue, J., Bennett, J., & Gussak, D. (2009). Transformation through negotiation: Initiating the Inmate Mural Arts Program. *The Arts in Psychotherapy*, 36(5), 313–319. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2009.07.005>
- Aune, V. (2017). Det demokratiske potensialet i dokumentbasert teater. I K. M. Heggstad, B. Rasmussen og R.G. Gjærum, *Drama, teater og demokrati. Antologi II. I kultur og samfunn* (s. 47-63). Fagbokforlaget.
- Bamford, A. (2006). *The wow factor: global research compendium on the impact of the arts in education*. Waxmann.
- Balfour, M. (Red.). (2004). *Theatre in prison. Theory and Practice*. Intellect Books.
- Balfour, M., Bartleet, B. L., Davey, L., Rynne, J. & Schippers, H. (Red.) (2019). *Performing Arts in Prison: Creative Perspectives*. Intellect.
- Belfiore, E., & Bennett, O. (2008). *The social impact of the arts: An intellectual history*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Blacker, J., Watson, A., & Beech, A. R. (2008). A combined drama-based and CBT approach to working with self-reported anger aggression. *Criminal Behaviour and Mental Health*, 18(2), 129–137. <https://doi.org/10.1002/cbm.686>
- Breiner, M. J., Tuomisto, L., Bouyea, E., Gussak, D. E., og Aufderheide, D. (2012). Creating an Art Therapy Anger Management Protocol for Male Inmates Through a Collaborative Relationship. *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, 56(7), 1124–1143. <https://doi.org/10.1177/0306624X11417362>
- Brewster, L. (1983). *An Evaluation of the Arts-in-Corrections Program of the California Department of Corrections*, Santa Cruz, CA: William James Association Prison Arts Program. [https://williamjamesassociation.org/reports/Brewster\\_report\\_full.pdf](https://williamjamesassociation.org/reports/Brewster_report_full.pdf)
- Brewster. (2010). The California arts-in-corrections music programme: A qualitative study. *International Journal of Community Music*, 3(1), 33–46. <https://doi.org/10.1386/ijcm.3.1.33/1>

- Brønnøysundsregistrene. (u.å.). *Nøkkelopplysninger fra Enhetsregisteret*. Hentet 6. november, 2020 fra <https://w2.brreg.no/enhet/sok/detalj.jsp?orgnr=972414212>
- Cheliotis, L. K. (2012). The Arts of Imprisonment: An Introduction. I L. K. Cheliotis (Red.), *The Arts of Imprisonment. Control, Resistance and Empowerment* (Advances in Criminology) (s. 1-26). Farnham, England: Ashgate Publishing Limited.
- Cheliotis, L. & Jordanoska, A. (2016). The Arts of Desistance: Assessing the Role of Arts-based Programmes in Reducing Reoffending. *Howard Journal of Crime and Justice*, 55(1-2), 25–41. <https://doi.org/10.1111/hojo.12154>
- Cone, T. P. & Cone, S. L. (2012). *Teaching Children Dance* (utg. 3). Rowan University. Human Kinetics.
- Countinho, M. H & Nogueira, M. P. (2009). The use of dialogical approaches for community theatre by the group *Nós do morro*, in the Vidigal favela of Rio de Janeiro. I T. Prenkti & S. Preston (red.), *The Applied Theatre Reader*. London and New York: Routledge.
- Cox, A. & Gelsthorpe, L. (2008). *Beats and Bars. Music in Prison: An Evaluation*, London: Irene Taylor Trust. <http://www.artsevidence.org.uk/media/uploads/evaluation-downloads/mip-beats-&-bars-2008.pdf>
- Danshögskolan. (1990). *Dans i skolan*. En metodiskrift från Danshögskolan. Scmidts Boktryckeri AB. Helsingborg.
- Dalland, O. (2017). *Metode og oppgaveskriving* (utg. 6). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Daveson, B. A. og Edwards, J. (2001). A descriptive study exploring the role of music therapy in prisons. *The Arts in Psychotherapy*, 28(2), 137–141. [https://doi.org/10.1016/S0197-4556\(00\)00089-7](https://doi.org/10.1016/S0197-4556(00)00089-7)
- Davey, L. (2019). Breaking the fifth wall: How performance might assist desistance from crime. I M. Balfour, B. Bartleet, L. Davey, J. Rynne & H. Schippers (Red.), *Performing Arts in Prison. Creative Perspectives* (s. 95-114). Intellect.
- Davey, L. Day, A., & Balfour, M. (2015). Performing Desistance: How Might Theories of Desistance From Crime Help Us Understand the Possibilities of Prison Theatre? *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, 59(8), 798–809. <https://doi.org/10.1177/0306624X14529728>
- Day, A. (2009). Offender emotion and self-regulation: implications for offender rehabilitation programming. *Psychology, Crime & Law*, 15(2-3), 119–130. <https://doi.org/10.1080/10683160802190848>

- De Viggiani, N., Macintosh, S. og Lang, P. (2010). *Music in Time: An Evaluation of a Participatory Creative Music Programme for Older Prisoners* (Project Report), Bristol: University of the West of England.  
[https://www.researchgate.net/publication/277999641\\_Music\\_in\\_time\\_An\\_evaluation\\_of\\_a\\_participatory\\_creative\\_music\\_programme\\_for\\_older\\_prisoners](https://www.researchgate.net/publication/277999641_Music_in_time_An_evaluation_of_a_participatory_creative_music_programme_for_older_prisoners)
- Digard, L. og Liebling, A. (2012). Harmony behind bars: evaluating the therapeutic potential of a prison-based music programme. I L.K. Cheliotis (Red.), *The arts of Imprisonment: Control, Resistance and Empowerment* (s. 277-301), Aldershot: Ashgate.
- Djurichkovic, A. (2011). *Art in prisons: A Literature Review of the Philosophies and Impacts of Visual Art Programs for Correctional Populations*. Report for Art Access Australia, UTS Shopfront Student Series (No 3). Broadway, Australia: Art Access Australia.  
<https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/19836/7/Art%20in%20Prisons.pdf>
- Duguid, S. R. (2018). *Can Prisons Work?: The Prisoner as Object and Subject in Modern Corrections*. University of Toronto Press.
- Elden, J. C. (2020, 7. Juni). Tilbakefall. I *Store Norske Leksikon*. <https://snl.no/tilbakefall>
- Etherton, M., & Prentki, T. (2006). Drama for change? Prove it! Impact assessment in applied theatre. *Research in Drama Education*, 11(2), 139–155.  
<https://doi.org/10.1080/13569780600670718>
- Ezell, M. & Levy, M. (2003). An Evaluation of an Arts Program for Incarcerated Juvenile Offenders. *Journal of Correctional Education* (1974), 54(3), 108–114.
- Forskrift om tilskudd til frivillige organisasjoner i kriminalomsorgen. (2020). *Forskrift om tilskudd til frivillige organisasjoner i kriminalomsorgen* (FOR-2020-12-10-2678). Lovdata. <https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2020-12-10-2678>
- Frogget, L. & Breton, H. O. (2020). *Building Resilience and Overcoming Adversity through Dance & Drama (BROAD) 2019 Research and Evaluation Report*. Company Chameleon. Psychosocial Research Unit. Institute for Citizenship, Society and Change. University of Central Lancashire.
- Gardner, A. (2020). Dr. Larry Brewster and California Arts-in-Corrections: A Case Study in Correctional Arts Research. *Journal of Prison Education on Reentry* 6(2). Southwest Correctional Arts Network, USA.  
<https://scholarscompass.vcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1118&context=jper>
- Gardner, H. (1993). *Frames of mind: the theory of multiple intelligences* (utg. 2) (tenth-anniversary ed.) with a new introduction by the author. Basic Books.
- Giorgi, A. (2009). *The descriptive phenomenological method in psychology: A modified Husserlian approach*. Pittsburgh, Pa: Duquesne University Press.
- Glad, Å. L. (2012). *Dans på timeplanen: Fagdidaktisk grunnbok*. (utg. 2). Tell Forlag.

- Goddard, G. (2006). *Fair! Final Evaluation Report*. London: The Irene Taylor Trust.  
<http://www.artsevidence.org.uk/media/uploads/evaluation-downloads/mip-fair-evaluation-2006.pdf>
- Graham, H. & McNeill, F. (2017) Desistance: Envisioning Futures. I P. Carlen & L. A. França (red.), *Alternative Criminologies* (s. 433-451). London: Routledge.  
[https://www.researchgate.net/publication/326956813\\_Desistance\\_Envisioning\\_Futures](https://www.researchgate.net/publication/326956813_Desistance_Envisioning_Futures)
- Gundersen, D. (2021, 7. November). Marginal. I *Store Norske Leksikon*.  
<https://snl.no/marginal>
- Gussak, D. (2004). Art therapy with prison inmates: a pilot study. *The Arts in Psychotherapy*, 31(4), 245–259. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2004.06.001>
- Gussak, D. (2006). Effects of art therapy with prison inmates: A follow-up study. *The Arts in Psychotherapy*, 33(3), 188–198.  
<https://doi.org/10.1016/j.aip.2005.11.003>
- Gussak. (2007). The Effectiveness of Art Therapy in Reducing Depression in Prison Populations. *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, 51(4), 444–460. <https://doi.org/10.1177/0306624X06294137>
- Gussak, D. (2009). The effects of art therapy on male and female inmates: Advancing the research base. *The Arts in Psychotherapy*, 36(1), 5–12.  
<https://doi.org/10.1016/j.aip.2008.10.002>
- Gussak, D. (2012). Comparing art therapy in prison to arts-in-corrections: process to product and back again. I L.K. Cheliotis (Red.), *The Arts of Imprisonment: Control, Resistance and Empowerment*, Aldershot: Ashgate.
- Gussak, D. & Ploumis-Devick, E. (2004). Creating Wellness in Correctional Populations Through the Arts: An Interdisciplinary Model. *Visual Arts Research*, 30(1), 35–43.
- Harkins, L., Pritchard, C., Haskayne, D., Watson, A., & Beech, A. R. (2011). Evaluation of Geese Theatre's Re-Connect Program: Addressing Resettlement Issues in Prison. *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, 55(4), 546–566. <https://doi.org/10.1177/0306624X10370452>
- Heggstad, K., Rasmussen, B. & Gjørnum, R. (2017). Drama, teater og demokrati: Om marginalitet, etnisitet og helse. I K. Heggstad, B. Rasmussen & R. Gjørnum (Red.), *Drama, teater og demokrati: Antologi II: I kultur og samfunn* (s. 13.26). Bergen: Fagbokforlaget.
- Houston, S. (2005). Participation in Community Dance: a Road to Empowerment and Transformation? *New Theatre Quarterly*, 21(2), 166–177.  
<https://doi.org/10.1017/S0266464X05000072>



- Houston, S. (2009). The touch 'taboo' and the art of contact: An exploration of Contact Improvisation for prisoners. *Research in Dance Education*, 10(2), 97–113.  
<https://doi.org/10.1080/14647890903019432>
- Hughes, J. (2005, 1. Januar). *Doing the arts Justice: A Review of Research Literature, Practice and Theory* (An40). The Unit for the Arts and Offenders.  
<https://www.a-n.co.uk/research/doing-the-arts-justice-a-review-of-the-research-literature-practice-and-theory-3/>
- Humphrey, J. H. (1987). *Child Development and Learning Through Dance*. Ams Pr Inc.
- Husserl, E. (1962). *Ideas: General introduction to pure phenomenology* (Book 1, trans. W. R. B. Gibson). New York: Collier Books. (Originally published in German 1913).
- Johnson, H. (2008). A place for art in prison: art as a tool for rehabilitation and management. *Southwest Journal of Criminal Justice*, 5(2), 100-20.  
[https://6c46cd80-4ef7-424c-bdc5-555a6298416a.filesusr.com/ugd/4d13c6\\_ddf185230f354e119fe1b89a761df0f0.pdf](https://6c46cd80-4ef7-424c-bdc5-555a6298416a.filesusr.com/ugd/4d13c6_ddf185230f354e119fe1b89a761df0f0.pdf)
- Justis- og beredskapsdepartementet. (2017, april). *Redusert tilbakefall til ny kriminalitet. Nasjonal strategi for samordnet tilbakeføring etter gjennomført straff 2017-2021*. Justis- og beredskapsdepartementet. Hentet 12. desember, 2021 fra:  
[https://www.regjeringen.no/contentassets/3f8ac79225654863ad3f9b0e082bf9f0/g-0440-b\\_reduisert-tilbakefall\\_nettpdf](https://www.regjeringen.no/contentassets/3f8ac79225654863ad3f9b0e082bf9f0/g-0440-b_reduisert-tilbakefall_nettpdf)
- Justis- og beredskapsdepartementet. (2021, 8. Januar). *Tildelingsbrev 2021. Kriminalomsorgsdirektoratet*. Hentet 11. desember, 2021 fra:  
<https://www.regjeringen.no/contentassets/b04b5cf8bb32490c990a82fd90fa05a0/tildelingsbrev-kdi-2021.pdf>
- Kazemian, Lila. (2015). *Straight Lives: The Balance Between Human Dignity, Public Safety and Desistance from Crime*. New York, NY: Research and Evaluation Centre, John Jay College of Criminal Justice, City University of New York.  
<https://johnjayrec.nyc/wp-content/uploads/2015/08/kazemian20154.pdf>
- Kriminalomsorgen. (2007). *Rundskriv fra Justis – og politidepartementet, Kriminalomsorgens sentrale forvaltning*. (G-2007-7). [Rundskriv]. KSF.  
[https://www.kriminalomsorgen.no/getfile.php/607466.823.tbcsrqafsc/retningslinjer\\_forskning.pdf?&force=1](https://www.kriminalomsorgen.no/getfile.php/607466.823.tbcsrqafsc/retningslinjer_forskning.pdf?&force=1)
- Kriminalomsorgen. (2021a). *Om kriminalomsorgen*. Hentet 23. juli 2021 fra:  
<https://www.kriminalomsorgen.no/?cat=516313>
- Kriminalomsorgen. (2021b, 7. februar). *Virksomhetsstrategi for kriminalomsorgen 2021-2026*. Hentet 23. juli, 2021 fra:  
<https://www.kriminalomsorgen.no/virksomhetsstrategi.549866.no.html>
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

- Lemert, E. M. (1951). *Social pathology: a systematic approach to the theory of sociopathic behavior*. McGraw-Hill.
- Malterud, K. (2011). *Kvalitative metoder i medisinsk forskning: En innføring* (utg. 3). Oslo: Universitetsforlaget.
- Maruna, S. og Farrall, S. (2004). Desistance from crime: A theoretical reformulation. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 43, s. 171-94.  
[https://www.researchgate.net/publication/284224611\\_Desistance\\_from\\_Crime\\_A\\_Theoretical\\_Reformulation](https://www.researchgate.net/publication/284224611_Desistance_from_Crime_A_Theoretical_Reformulation)
- Maruna, S., Immagieron, R. & Lebel, T. P. (2004). Ex-offender reintegration: theory and practice. I S. Maruna og R. Immerigeon (Red.), *After Crime and Punishment: Pathways to offender reintegration* (s. 3-26). Willan Publishing.
- McNeill. (2004). Supporting desistance in probation practice: a response to Maruna, Porter and Carvalho. *Probation Journal*, 51(3), 241-247.  
<https://doi.org/10.1177/0264550504046746>
- McNeill, F. (2014). Preparatory paper for the University of Sheffield Centre for Criminological Research seminar series on "Coping with Crime: Citizens and Government", Seminar 4: "How best to stop offenders reoffending and reintegrate them into civil society", British Academy, London, 15. Mai.
- McNeill, F., Anderson, K., Colvin, S., Overy, K., Sparks, R. & Tett, L. (2011). 'Kunstprojecten en What Works; een stimulans voor desistance?' (Trans. 'Inspiring Desistance? Arts projects and 'what works?') *Justitiele verkenningen* 37(5): 80-101.  
[https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/13512061/0\\_1593\\_kunstprojecte\\_nenwhatworkseenstimulansvoo.pdf](https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/13512061/0_1593_kunstprojecte_nenwhatworkseenstimulansvoo.pdf)
- Merleu-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (trans. D. A. Landes). London: Routledge & Francis Group. (Originally published in French 1945).
- Mortimer. (2017). Dancing Within Unfamiliarity: An Exploration of Teaching Dance in Prison Environments. *Teaching Artist Journal*, 15(3-4), 124-134.  
<https://doi.org/10.1080/15411796.2017.1386052>
- Mæhlum, S. (2020, 25. September). Rehabilitering. I *Store Norske Leksikon*.  
<https://sml.snl.no/rehabilitering>
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama: The Gift of Theatre*. Basingstoke. Palgrave Macmillan.
- Nugent, B. & Loucks, N. (2011). The Arts and Prisoners: Experiences of Creative Rehabilitation. *The Howard Journal of Criminal Justice*, 50(4), 356-370.  
<https://doi.org/10.1111/j.1468-2311.2011.00672.x>
- Næss, H. & Pettersen, L. (2017). *Metodebok for kreative fag*. Oslo: Universitetsforlaget.

- O'Keeffe, C. & Albertson, K. (2016). The Challenges of Outcome Measurement for Arts Practitioners in the Criminal Justice Sector. *Howard Journal of Crime and Justice*, 55(4), 496–513. <https://doi.org/10.1111/hojo.12183>
- Prison Reform Trust. (2021). *Prison: The Facts. Bromley Briefings Summer 2021*. Prison Reform Trust. <http://www.prisonreformtrust.org.uk/Portals/0/Documents/Bromley%20Briefings/Summer%202021%20briefing%20web%20FINAL.pdf>
- Robertson, L., Campell, A.M., Hill, M., og McNeill, F. (2006). Promoting desistance and resilience in young people who offend. *The Journal of the Scottish Association for the Study of Offending*, 12, 74-96. <http://www.sastudyoffending.org.uk/Journal2006.pdf>
- Ronel, N., & Elisha, E. (2011). A Different Perspective: Introducing Positive Criminology. *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, 55(2), 305–325. <https://doi.org/10.1177/0306624X09357772>
- Ruyter, M. (2017). Ethical Tensions in Prison Art Education. *Teaching Artist Journal*, 15(3-4), 135–137. <https://doi.org/10.1080/15411796.2017.1386054>
- Røseth, I. & Bongaardt, R. (2018). A phenomenological Understanding of Postpartum Depression and Its Treatment. I M. Englander. (Red.), *Phenomenology and the social context of psychiatry: Social relations, psychopathology, and Husserl's philosophy* (Bloomsbury studies in continental philosophy) (side 121-136). Bloomsbury Academic.
- Skårberg, A. & Fløtten, T. (2008). «Et trappetrinn opp i livet». *Evaluering av aktivisering- og arbeidstreningstiltak i regi av frivillige organisasjoner*. (Fafo-rapport 2008:28). Fafo. <https://evalueringsportalen.no/evaluering/%2522et-trappetrinn-opp-i-livet%2522-evaluering-av-aktiviserings-og-arbeidstreningstiltak-i-regi-av-frivillige-organisasjoner/Fafo%20rapport%202008%20-%20Sluttrapport.pdf/@@inline>
- Snyder-Young, D. (2013). *Theatre of good intentions: Challenges and hopes for theatre and social change*. Houndsmills: Palgrave Macmillan.
- Shailor, J. (2011). Introduction. I J. Shailor (Red.), *Performing New Lives. Prison Theatre* (s. 17-32). London: Jessica Kingsley Publishers.
- Shover, N. (2004) Foreword by Neal Shover. I S. Maruna og R. Immerigeon (Red.), *After Crime and Punishment: Pathways to offender reintegration* (s. viii-xi). Willan Publishing.
- Tett, L., Anderson, K., & McNeill, F. (2012). Learning, rehabilitation and the arts in prisons: a Scottish case study. *Studies in the Education of Adults*, 44(2), 171–185. <https://doi.org/10.1080/02660830.2012.11661631>

The Irene Taylor Trust. (2005). Time Well Spent. Lessons learned from The Irene Taylor Trust Music in Prisons` Evaluation of music programmes in prisons. The Irene Taylor Trust. <http://www.artsevidence.org.uk/media/uploads/evaluation-downloads/mip-time-well-spent-2005.pdf>

Tjora, A. (2017). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis* (3. utg.). Gyldendal akademisk.

Umbreit, M. S., & Coates, R. B. (1999). Multicultural implications of restorative juvenile justice. *Federal Probation*, 63(2), 44.

Van Dijk, J. J. M. (2007). *The World of Crime*. SAGE Publications.

Vardeteatret. (u.å). Om [Facebook side]. Facebook. Hentet 13. november, 2021 fra: <https://www.facebook.com/Vardeteatret-188903747807525/>

Ward, T., & Maruna, S. (2007). *Rehabilitation: Beyond the Risk Paradigm*. Routledge.

Williams, Rachel, & Taylor, Janette Y. (2004). Narrative Art and Incarcerated Abused Women. *Art Education (Reston)*, 57(2), 47–54.  
<https://doi.org/10.1080/00043125.2004.11653543>

# Vedlegg

**Vedlegg 1:** Intervju guide

**Vedlegg 2:** Informasjonsskriv til informantene

**Vedlegg 3:** Bekreftelse fra veileder Anne Margrete Fiskvik

## Vedlegg 1: Intervju guide

### Intervju guide

#### Semi-strukturert intervju

#### Spørsmål/tema:

- 1) Hvor lenge siden er det du deltok i skapende arbeid med Vardeteatret?
- 2) Har det skapende arbeidet hatt noen overføringsverdi til livet etter løslatelse?
- 3) Hva husker du best fra det skapende arbeidet? Er det noen spesielle øyeblikk eller faser du husker spesielt godt og eventuelt hvorfor?
- 4) Hvordan vil du beskrive gruppen på starten av prosjektet til forskjell fra slutten?
- 5) Hva har du likt best med det skapende arbeidet? Hva var utfordrende ved det skapende arbeidet?
- 6) Hva slags problemstillinger og hindringer møtte gruppen underveis i prosessen? Og hvordan ble de løst?
- 7) Hva får du personlig ut av å være med på skapende arbeid i gruppe? Personlig gevinst?
- 8) Er det andre temaer du har lyst til å belyse?

#### Temaer som må tas opp:

- Individets opplevelse av gruppen og den skapende prosessen.
- Individets opplevelse av personlige endringer eller gevinst som følge av gruppen og/eller den skapende prosessen.

## Vil du delta i forskningsprosjektet ” Skapende arbeid i kriminalomsorgen”?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å finne ut om hvilken betydning det skapende arbeidet i Vardeteatret har for sine deltakere. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

### Formål

Formålet med studien er å utforske om hvilken betydning det skapende arbeidet i Vardeteatret har for sine deltakere. Studien blir gjort i forbindelse med innhenting av empiri til Åse Røseth sin masteroppgave, ved NTNU og prosjektet innebærer studie av tidligere deltakere ved Vardeteatret.

### Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

NTNU, ved Anne Margrete Fiskvik (veileder og professor) og masterstudent Åse Røseth er ansvarlig for prosjektet.

### Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Tidligere deltakere fra det kunstneriske prosjektet, drevet av Vardeteatret, får tilbud om å delta i forskningsprosjektet. Kontaktinformasjon om tidligere deltakere er blitt hentet inn ved hjelp av ledelsen ved Vardeteatret.

### Hva innebærer det for deg å delta?

- Hvis du velger å delta i forskningsprosjektet, innebærer det at du deltar i et intervju. Intervjuet blir ledet av Åse Røseth og inneholder spørsmål om din opplevelse av den skapende arbeidet og prosessen, da spesielt i forhold til det skapende arbeidet i gruppen. Det vil bli gjort lydopptak av intervjuet og det vil bli lagret elektronisk inntil arbeidet med masteroppgaven er ferdig.

### Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i forskningsprosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli anonymisert. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

### Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Det er kun masterstudent Åse Røseth, veileder Anne Margrete Fiskvik ved NTNU og studiekoordinator Hanne Formo ved NTNU som vil ha tilgang på datamaterialet.
- Studien inneholder ikke personopplysninger som kan spores direkte tilbake på deltakerne. Navn eller annen informasjon vil bli anonymisert og lydopptaket av intervju vil bli lagret på en forskningsserver ved NTNU.

### **Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?**

Prosjektet skal etter planen avsluttes når arbeidet med masteroppgaven er ferdig, 1. desember 2021, og alt lagret datamaterialet vil da bli slettet.

### **Dine rettigheter**

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,
- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

### **Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?**

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra NTNU har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

### **Hvor kan jeg finne ut mer?**

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Anne Margrete Fiskvik, e-post: [anne.fiskvik@ntnu.no](mailto:anne.fiskvik@ntnu.no) eller Åse Røseth, e-post: [aase\\_roseth@hotmail.com](mailto:aase_roseth@hotmail.com).
- Vårt personvernombud: Anne Marit Skancke, e-post: [anne.marit.skancke@ntnu.no](mailto:anne.marit.skancke@ntnu.no) og Hanne Siri Sund, e-post: [hanne.siri.sund@ntnu.no](mailto:hanne.siri.sund@ntnu.no)
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost ([personverntjenester@nsd.no](mailto:personverntjenester@nsd.no)) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Anne Margrete Fiskvik  
Prosjektansvarlig  
(Forsker/veileder)

Åse Røseth  
Masterstudent

---

## **Samtykkeerklæring**

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet «*Skapende prosesser og verdiskaping*», og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i intervju

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. 1. desember 2020.

---

(Signert av prosjektdeltaker, dato)



## Vedlegg 3: Bekreftelse fra veileder Anne Margrete Fiskvik



Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk

Vår dato  
23.10.19  
Deres dato

Vår referanse  
Deres referanse

1 av 1

### Vedrørende masterprosjekt Åse Røseth – MDANS

Det bekreftes herved at Åse Roseth er masterstudent ved dansevitenskap ved Institutt for musikk, NTNU. Hennes mastergradsoppgave handler om betydningen av dans og teater for innsatte og hun planlegger å gjøre semi-strukturte intervjuer med et utvalg innsatte.

Som veileder støtter jeg prosjektet, og vi har på Dansevitenskap rutiner for lagring og sletting av digitalt materiale etter at prosjektet er ferdig.

Jeg håper derfor at Røseths prosjekt kan gjennomføres, skulle det være nødvendig med ytterligere opplysninger, vennligst ta kontakt med undertegnede på [anne.fiskvik@ntnu.no](mailto:anne.fiskvik@ntnu.no)

Med hilsen

Anne Margrete Fiskvik  
Professor, Institutt for musikk

Postadresse	Org.nr. 974 767 880	Besøksadresse	Telefon	Saksbehandler
7491 Trondheim	postmottak@hf.ntnu.no	Kjøpmannsgata 48 Olavskvartalet, 6. etg.	+47 73597300	Hanne Formo hanne.formo@ntnu.no
Norway	www.ntnu.no/musikk			Tlf: 73 59 73 00

Adresser korrespondanse til saksbehandlende enhet. Husk å oppgi referanse.





