

Sofie Aalstad Jansen

Hverdagen innenfra

Antall ord: 20439

Masteroppgave i Drama og Teater

Veileder: Tore Vagn Lid

Mai 2023



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Sofie Aalstad Jansen

Hverdagen innenfra

Antall ord: 20439

Masteroppgave i Drama og Teater
Veileder: Tore Vagn Lid
Mai 2023

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



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne masteravhandlingen tar for seg den teoretiske delen av et praksisbasert forskningsprosjekt. Den sceniske forestillingen hadde spilleperiode 6. og 7. januar 2023 i Studio på NTNU Dragvoll i Trondheim. Avhandlingen tar utgangspunkt i masterforestillingen *Hverdagen innenfra*, som er min egenskapte teaterforestilling om tvangslidelse. Den viser til en praksisbasert forskningsprosess, hvor jeg som aktør og tekstutvikler har forsøkt å tilnærme meg følelsen av tvangslidelse, uten å selv ha den levde erfaringen. På bakgrunn av intervju som metodologisk inngang for datainnsamling, og metoder for scenisk rolletilnærming, viser jeg til hvordan jeg har gått frem for å utarbeide forestillingen, som kan tilskrives interaktivt teater. Videre vises det til hvordan jeg scenisk har tilnærmet meg en rolle som tar for seg tvangslidelse som overordnet tema. Forskningsfokuset er innrettet hvordan man kan tilnærme seg en rolle som har tvangslidelse, uten å ha den levde erfaringen. De teoretiske inngangene til den praksisbaserte forskningen, bygges rundt tre hovedteorier som omhandler egenskapte teater, rolleutvikling og interaktivitet. Målet for dette forskningsprosjektet er å vise til hvordan man kan benytte seg av teater som virkemiddel for å forstå tvangslidelse på en ny måte.

Abstract

This master's thesis deals with the theoretical part of a practice-based research project. The stage performance period was from the 6th to the 7th of January 2023 in the Studio at NTNU Dragvoll in Trondheim. The thesis is based on the master's performance *Hverdagen innenfra*, which is my own theatrical performance about obsessive-compulsive disorder. It refers to a practice-based research process, where I as an actor and text developer, have tried to approach the feeling of obsessive-compulsive disorder, without having the lived experience myself. Based on interviews as a methodological approach for data collection, and through methods based on a scenic role approach, I show how I have prepared the performance, which can be associated with interactive theatre. Furthermore, I show how I have approached a role on stage that deals with obsessive-compulsive disorder as an overarching theme. The research focus is on how one can approach a role that has obsessive-compulsive disorder, without having the lived experience. The theoretical basis for the practice-based research is built around three main theories that deal with characteristic theatre, role development and interactivity. The aim of this research project is to show how theater can be used as a tool to understand obsessive-compulsive disorder in a new way.

Forord

Veien mot en master i Drama og Teater har vært som å vandre gjennom et labyrintisk eventyrlandskap. Jeg har navigert meg gjennom et berg av bøker, overlevd maratonlesing, og forsvart mine kunstneriske idéer for skumle (eller egentlig ganske snille) professorer. Men her står jeg nå, med hodet fullt av kunnskap og sjelen full av triumf. På veien har jeg møtt på nye former for hindringer. Men som Askeladden klarte jeg å finne de rette løsningene. Jeg har tråkket mine egne stier gjennom en jungel av akademiske utfordringer, og skapt en egen forestilling som jeg kan være stolt av.

For å kunne få den sanne opplevelsen av lesingen, har jeg videre skrevet forordet til melodien «Colors of the wind» fra Pocahontas. Syng gjerne med, eller ikke, det er opp til deg.

Det er så mange folk som jeg vil takke
For alle gode tanker på min vei
Jeg ville ikke mestret denne tiden
Uten støtte, uten dere, uten meg.

Den første jeg vil takke, det er Tore
Som veiledet og hjalp meg frem mot mål
Og takk til Ingrid, Torhild og Amalie
Kollektivet er et vennskap lagd av stål

Og til alle dere andre som har støttet meg
Jeg skulle gjerne ramset opp i fleng
Min familie, korister, klassen, venner
Tusen takk for alle bidrag, for en gjeng
Om jeg kan, så gir jeg alle ti poeng

Sofie Aalstad Jansen
Trondheim, mai 2023

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	7
1.1 Bakgrunn for valg av tematikk	8
1.2 Problemstilling	9
1.3 Ansvarsområder	9
1.4 Samarbeidspartnere	9
2. Introduksjon av det praktiske prosjektet	11
2.2 Problemstilling	13
3. Teoretiske perspektiver	14
3.1 Egenskap teater	14
3.2 Postdramatisk teater	15
3.3 Den proksimale utviklingssonen	15
3.4 Tvangslidelse	15
3.5 Interaktivitet	16
3.6 Jacques Rancière	17
3.7 George Wilhelm Friedrich Hegel	18
3.8. Erika Fischer-Lichtes «responsløyfe»	19
4. Metode	21
4.1 Det performative forskningsparadigmet	21
4.2 Intervju som metode	21
4.2.1 Bruk av lydopptak	22
4.2.2 Etiske hensyn	22
4.2.3 Intervjuguide	22
4.3 Rolleutvikling og skuespillerteknikk	23
4.4 Praksisbasert forskning	24
5. Vitenskapelige perspektiver	26
5.1 Hermeneutikk og kunnskapsdannelse	26
5.2 Tekstetyder som inngang til scenisk utforskning	28
5.3 Gestaltningen	31
5.4 Fiksjonslag	31
5.5 Anslaget – et dialektisk møte mellom fiksjon og virkelighet	32
5.6 Jeg er ikke ikke meg	33
6. Analyse	35
6.1 Fra intervjumateriale til scenisk handling – en transformasjon	35
6.2 Det sceniske rommet	37

6.3 Rommets materialitet	38
6.4 Refleksiv dramaturgi	38
6.5 Et dialektisk møte med den sceniske handlingen	39
6.6 Verfremdung	41
6.7 Fiksjonskontrakten – når aktøren møter tilskuerne	42
6.8 Erfaringer jeg gjorde meg i samspill med tilskuerne	44
6.9 Å forholde seg til uforutsette hendelser	45
7. Avslutning og veien videre	46
Kildeliste	49

1. Innledning

Tanken om at jeg i mai skulle stå på målstreken og levere en master, var noe jeg for fem år siden ikke hadde sett for meg. Erfaringene jeg har gjort meg i løpet av de siste årene som Drama- og teaterstudent har åpnet opp for nye måter å tenke, forske og arbeide på. I løpet av studiet ved NTNU har jeg oppdaget nye sider ved meg selv, som innebærer en evne til å skape teateropplevelser med nærhet til tilskuerne, hvor skillet mellom scene og sal er visket ut. Interaktivitet har for meg gitt rom for å utforske muligheter til å komme tettere på tilskuerne, samtidig som tematikken i forestillingen oppleves nærere. Dette har også utfordret min formidlingsevne og tilstedeværelse i det sceniske rommet, da jeg aktivt må være oppmerksom på reaksjoner fra tilskuerne som oppstår underveis i forestillingen. Når jeg kom dit hen at jeg skulle velge tema for min master, visste jeg allerede at jeg ønsket å lage en teaterforestilling som tok for seg et tema innenfor psykisk lidelse. Dette fordi jeg opplevde denne paraplydefinisjonen som noe som vekket en nysgjerrighet hos meg. Jeg hadde et ønske om å bidra til å kaste lys over en type lidelse som kanskje hadde behov for å bli forstått på en annen måte enn hva forskning fra psykiatrien kan fortelle.

I løpet av høsten 2022 har jeg utarbeidet en forestilling som en del av min masteroppgave i Drama og Teater ved NTNU. For å kartlegge utviklingen av masterforestillingen, og hvordan jeg har gått frem i mitt arbeid med forestillingen, er det hensiktsmessig å starte fra begynnelsen, og vise hvor mitt brennpunkt for tematikken kommer fra. I juni 2022 tok jeg et valg om å gjøre en praktisk-teoretisk master, hvor jeg skulle utforske hvordan jeg som aktør og tekstutvikler kunne danne meg en forståelse av tvangslidelse. Videre ønsket jeg å finne ut hvordan jeg som aktør, som ikke har førstehånds erfaring på lidelsen, kunne fremstille følelsen av å ha OCD. Dette følelsesaspektet måtte utforskes før jeg kunne sette i gang med å utvikle forestillingen, da jeg ikke ønsket å lage en forestilling basert på fordommene som finnes rundt lidelsen.

Utformingen av denne teksten kan sees som todelt, da jeg på den ene siden tar for meg fenomenet *tvangslidelse*, og støtter meg til forskning fra psykiatrien, for å forsøke å få en bedre forståelse av lidelsen. På bakgrunn av forståelsen jeg har opparbeidet meg av tvangslidelse, har jeg videre skapt en teaterforestilling som henter inspirasjon fra intervju med personer som har, eller har hatt OCD. For å kunne presentere min fremgangsmåte i arbeidet med forestillingen *Hverdagen innenfra*, er det relevant å trekke frem hvordan jeg har arbeidet frem en rollekarakter, samt hvordan jeg som tekstutvikler og aktør har gått frem for å utvikle en forestilling om et tema jeg ikke har førstehånds erfaring med. Det er interessant å se hvilke krysningspunkter som ligger mellom tvangslidelse og teater, og hvordan denne lidelsen kan fremstilles og forstås i møte med teaterkunsten.

1.1 Bakgrunn for valg av tematikk

Noe av engasjementet for å velge nettopp tvangslidelse, kom av at jeg var i samtale med en medisinstudent, som fortalte at de har et eget senter for OCD ved St. Olavs i Trondheim. Dette vekket en nysgjerrighet hos meg, som førte til at jeg ønsket å komme i kontakt med mennesker som har, eller har hatt OCD. På denne måten kunne jeg samle informasjon og danne meg et bilde av hvordan disse menneskene opplever å ha tvangslidelse, og hvordan hverdagen deres blir preget av lidelsen. Grunnen til at jeg ønsket å gå inn for å lage en egenskapert teaterforestilling om tvangslidelse, kommer av at jeg ville utforske hvordan jeg, som aktør og tekstutvikler, kunne fange forståelsen av hvordan det føles å ha tvangslidelse, uten å selv ha den levde erfaringen.

Etter å ha gjort research på tidligere kunstneriske prosjekter som tar for seg tvangslidelse, fant jeg et forskningsprosjekt fra 2013 som endte i forestillingen *Utsikt fra en stige, eller 324 m*, av Teater via Alma, bestående av Marit Wergeland-Yates på regi, og skuespiller Ida Fugli (TEFT, 2013, s. 31). Forestillingen er en non-verbal skildring av en hverdag, hvor karakterens liv domineres av tvangslidelser- tvangstanker og tvangshandlinger (TEFT, 2013, s. 31). I mitt prosjekt er bakgrunnen for valg av tematikk tilnærmet slik Wergeland-Yates og Fugli har arbeidet og forsket. I likhet med disse, besatt heller ikke jeg nok kunnskap om tvangslidelse for å kunne bearbeide temaet kunstnerisk. Jeg måtte derfor gjøre en kvalitativ undersøkelse, nærmere bestemt intervju av personer som hadde førstehånds erfaring med lidelsen. Det er viktig å presisere at jeg har skapt en fiktiv forestilling, som ikke kan sees som en fasit på hvordan det oppleves å ha OCD, men at forestillingen likevel kan gi et innblikk i hvordan en person med tvangslidelse kan tenke og agere i en hverdagssituasjon.

Bakgrunnen for mitt brennpunkt tilknyttet tvangslidelse, kommer av mitt inntrykk av lidelsen, som jeg opplever har blitt fremstilt på en feilaktig måte. Med dette mener jeg at begrepet OCD har blitt anvendt som en overfladisk definisjon av folk som må ha ting på linje, koordinere objekter etter farge, og overdreven håndvask. Jeg kjente på en frustrasjon rundt nettopp disse stereotypiene, og ønsket å gå mer i dybden for å finne ut hva tvangslidelse faktisk er, og hvordan det kan oppleves å ha tvangslidelse. Min nysgjerrighet rundt tematikken ble videre vekket i møte med podkasten *Psykodrama* av Ole Christoffer Ertvaag og Per Kjerstad. Her formidlet de situasjoner og hendelser som de selv har opplevd på bakgrunn av blant annet tvangslidelse, og hvor stor plass lidelsen tar i deres hverdag (Ertvaag & Kjerstad, 2020- nåtid). Videre ønsket jeg å finne en måte å danne meg en forståelse av hvordan det føles å ha OCD, og se på hvilken måte jeg kunne ta i bruk teater og interaktivitet for å vise til tilskuerne hva tvangslidelse kan være.

1.2 Problemstilling

Jeg ønsket å skape en forestilling som tilnærmet seg tvangslidelse på en respektfull måte. Deretter kunne jeg starte mitt praktiske arbeid med å lage en teaterforestilling som hentet inspirasjon fra intervjuene. Arbeidet frem mot forestillingen bygges rundt problemstillingen:

Hvordan scenisk å kunne fremstille følelsen av tvang, uten å selv ha erfaring med lidelsen?

På bakgrunn av problemstillingen, skal jeg forsøke å fange min forståelse av hvordan det oppleves å ha tvang, og på hvilken måte jeg, som tekstutvikler og aktør kan overføre impulsene jeg har fått fra intervjuene, til å utvikle en teaterforestilling som omhandler tvangslidelse. For å undersøke problemstillingen, har jeg i den praktiske utviklingen brukt tre innganger som står som står sentralt i arbeidet; egenskapt teater, rolleutvikling og interaktivitet. Disse inngangene blir presentert nærmere i teoridelen, og har bidratt til å utvikle den sceniske forestillingen, samtidig som de har påvirket meg som aktør og tekstutvikler.

1.3 Ansvarsområder

Siden jeg ønsket å ha et selvstendig prosjekt, valgte jeg å gå inn i den sceniske prosessen hvor jeg selv påtok meg rollene som aktør, tekstutvikler, forsker, scenograf, regissør, dramaturg og tekniker. I den kunstneriske prosessen så jeg det likevel som nødvendig å søke råd og støtte fra først og fremst min veileder, Tore Vagn Lid, som har vært en nøkkelperson i arbeidet når det kommer til utviklingen av min forestilling. Som veileder har Lid rådført meg i det praktiske arbeidet, og bidratt til å utforske det sceniske materialet som bygger rundt tematikken tvangslidelse. I tillegg til min veileder, har jeg også fått god hjelp og inspirasjon av Ingvild Rømo Grande med kostyme og scenografi, samt Eirik Brenne Torsethaugen som har bistått med rigging av lys.

1.4 Samarbeidspartnere

I november 2022 tok jeg et valg om å inngå et samarbeid med Ingvild Tiller Naustan (se vedlegg 1), som i det praktiske arbeidet har fungert som et hjelpende blikk utenfra. Naustan har i dette samarbeidet bidratt med hjelp til regi og dramaturgisk arbeid tilknyttet mitt kunstneriske prosjekt. Jeg valgte å inngå et samarbeid med nettopp Naustan, fordi vi tidligere har samarbeidet i forbindelse med en forestilling som spilte på Lager 11, våren 2021. Til tross for at den helhetlige arbeidsprosessen står som en selvstendig arbeidsprosess, så jeg likevel behovet med å få inn en sparringspartner for ikke å føle meg alene med alle oppgavene som inngikk i prosessen. Den største motivasjonen for å inngå dette samarbeidet, var å kunne ha en ekstra støttespiller som fulgte meg i prosessen. Naustan har vært en stor ressurs for meg i det praktiske arbeidet, og har gitt meg råd og støtte når det kom til å strukturere arbeidet frem mot endt forestilling.

Jeg har i mitt prosjekt også hatt et samarbeid med IKM – Institutt for Kunst- og medievitenskap ved NTNU. I forbindelse med dette samarbeidet, og at jeg skulle gjøre en praktisk-teoretisk master i Drama og Teater, fikk jeg tildelt et stipend fra instituttet på 10 000 kr (se vedlegg 2). Stipendet ble tildelt 8. september 2022, og skulle anvendes til den praktiske utviklingen av det kunstneriske prosjektet. I tillegg til dette fikk jeg leie Studio for å spille forestillingen, som også ga meg mulighet til å benytte meg av teknisk utstyr og sceneelementer av instituttet. Fordelen med å spille forestillingen her, er at jeg også har kunnet anvende Studio i den utforskende fasen av det praktiske arbeidet.

For ikke å glemme informantene, velger jeg også å se på disse som mine samarbeidspartnere. Uten deres åpenhet og engasjement for å bidra med viktige perspektiver fra eget liv tilknyttet tvangslidelse, hadde jeg ikke kunnet lage denne forestillingen. Dataen som er hentet inn fra de tre intervjuene, har lagt til rette for utforsking og utvikling av scenisk materiale, som endte i forestillingen *Hverdagen innenfra*.

2. Introduksjon av det praktiske prosjektet

Denne avhandlingen tar utgangspunkt i mitt praktiske arbeid med forestillingen *Hverdagen innenfra*. Dette er en monologforestilling som er produsert, regissert og spilt av meg, og fant sted på NTNU Dragvoll 6. og 7. januar 2023 i Studio, og hadde en varighet på om lag 30 minutter. Forestillingen starter allerede idet tilskuerne finner plass i scenerommet, som kan ligne en foredragssal eller et flerbruksrom. Her venter tilskuerne på at noe skal skje, uten å helt vite hva de kan forvente. Sigrid, som er eneste karakter i stykket, dukker opp etter ti minutter inn i forestillingen, og herfra starter interaksjonen mellom tilskuerne og aktøren. I løpet av de kommende 20 minuttene skildrer Sigrid ulike hendelser fra hennes eget liv, og situasjoner som hun møter på i sin hverdag. Her blir tilskuerne presentert tematiske som tar for seg barndom, hverdagslige gjøremål innenfor husets fire vegger, tanker og refleksjoner rundt Sigrid sine interesser, som for eksempel kulturskolen og jobb på SFO. Interaksjonene som oppstår, skapes på bakgrunn av Sigrid sin usikkerhet, som bruker tilskuerne som et element for å søke bekreftelser og tillatelse til å komme seg videre i forestillingen. Uten å direkte snakke om tvangslidelse, blir tematikken belyst gjennom kroppsspråk, snakkemåte og gester. Tilskuerne får et innblikk i hvordan hverdagen til Sigrid er, hvor hun møter på hindringer, idet hun forteller om situasjoner som for henne er utfordrende. Dette gir tilskuerne mulighet til å se hvordan Sigrid kommer seg gjennom hverdagslige situasjoner, som for andre kanskje kan sees som uproblematisk.

Jeg hadde i utgangspunktet sett for meg å spille forestillingen i Blackbox på Dragvoll. Grunnen til at jeg ønsket å spille her, var fordi jeg så det som et enklere utgangspunkt siden rommet opplevdes tomt og rent. Det er også i dette rommet jeg tidligere har spilt forestillinger i, og som jeg kjenner godt til. Likevel endte valget på å spille i Studio. Jeg opplevde utfordringer tilknyttet rommet, som innebar at jeg følte utgangspunktet var rotete. Fra taket henger det slitte scenetepper, som ikke var anvendelig for å dekke inn rommet. Jeg ønsket å transformere Studio til å ligne Blackbox, ved å dekke gulvet med sorte dansematter. Etter dialog med min veileder og Rømo Grande, endret jeg perspektiv og så muligheter for å anvende Studio som mitt sceniske rom. Jeg ønsket å skape et rom med enkel scenografi, hvor jeg kunne tilføre handling uten å skille mellom sal og scene.

2.1 Tekstens struktur

Dette prosjektet ser jeg som en helhetlig arbeidsprosess, bestående av to deler. Den første delen tar for seg den kreative og praktiske arbeidsprosessen med å skape en forestilling om tvangslidelse basert på intervju. Dette viser til hvordan jeg scenisk har gått frem for å skape en interaktiv forestilling, hvordan jeg som aktør har tilnærmet meg rollen som Sigrid, og hvilke metoder og valg som ligger til grunne for den sceniske handlingen i forestillingen *Hverdagen innenfra*. Den andre delen inkluderer det skriftlige arbeidet, som med et teoretisk og metodologisk blikk forsker på hvordan den sceniske forestillingen kan sees i lys av kunstnerisk forskning. Her analyserer jeg valg som har blitt tatt i den praktiske delen av arbeidet, og hvilke funn jeg har gjort meg som kunstnerisk forsker i en egenskapt teaterprosess. Den tekstlige avhandlingen kan grovt inndeles i fem deler:

Første del: **Teoretiske perspektiver**. Her ligger det til grunne ulike former for perspektiver som har vært innvirkende i den sceniske utviklingen av forestillingen. Dette inkluderer bakgrunnen for hvor i forskningstradisjonen jeg kan plassere mitt arbeid, som kan sees i lys av teoretiske rammer innenfor egenskapt teater, postdramatisk teater, og interaktivt teater. Her ligger også de teoretiske rammene for tematikken i forestillingen, som tar for seg tvangslidelse. Med et teoretisk blikk, kobler jeg mitt utviklende arbeid opp mot teorier hentet fra Erika Fischer-Lichte, Jacques Ranci re og George Wilhelm Friedrich Hegel.

Andre del: **Metode**. I denne delen skal jeg vise til hvilke metodologiske innganger som jeg har forholdt meg til i prosessen, Dette inkluderer på den ene siden kvalitativ forskning og datainnsamling gjennom dybdeintervju. På den andre siden viser jeg til de praktiske metodene som ligger bak rolletilnærming og det sceniske arbeidet med rommet, som tilnærmer seg metodene som sees i lys av arbeidet hos Stanislavskij og Meisner. I tillegg til disse, har jeg også tatt for meg metoder som gjennom nyere forskning kan leses ut fra Øystein Stene, Tore Vagn Lid og Cecilie Haagensen.

Tredje del: **Vitenskapelige perspektiver**. Her rettes blikket mot hermeneutikken, og ser på hvordan arbeidet kan sees fra et vitenskapelig ståsted. I denne delen ligger perspektiver som omhandler gestaltning, fiksjonslag og aktørens skille mellom seg selv og rollen.

Fjerde del: **Analyse**. Grunnlaget for analysen ligger i hvordan jeg angriper deler fra den sceniske forestillingen, og analyserer valg som har blitt tatt i løpet av den praktiske prosessen. Analysen retter seg mot hvordan den egenskapte teaterforestillingen har blitt til på bakgrunn av intervju. Her går jeg inn i det tekstlige materiale fra intervjuene, og forsøker å vise til hvordan disse skildringene kan gjenspeiles i den sceniske forestillingen. Videre viser jeg til hvordan jeg har arbeidet med rolleutvikling, og skapt en scenisk forestilling som balanserer mellom fiksjon og virkelighet i et interaktivt scenerom.

Femte del: **Avslutning og veien videre**. I avslutningen skal jeg vise til hvordan jeg i det praktiske og tekstlige arbeidet har forsket mot å besvare problemstillingen. Her fremmes viktige funn i arbeidet med den sceniske forestillingen, og denne delen skal sammenfatte alle elementene som ligger i den tekstlige avhandlingen, som ender i en fremtidsrettet tenkning om hvordan forestillingen i fremtiden kan bli gjenopplevet.

2.2 Problemstilling

Jeg skal i følgende del forklare utviklingen av mitt kunstneriske arbeid som er gjennomført for å forsøke å svare på problemformuleringen:

Hvordan scenisk å kunne fremstille følelsen av tvang, uten å selv ha erfaring med lidelsen?

Forestillingen som jeg har skapt, har i stor grad blitt til på bakgrunn av improvisasjon som inngang til scenisk utvikling, samt utforsking av måter å tilnærme meg tvangslidelse på. Når jeg i den utforskende fasen eksperimenterte med ulike tilnærminger til scener, og hvordan å tilnærme meg en rolle som hadde tvangslidelse, har det vært betryggende å ha en sparringspartner som kunne observere mitt arbeid på gulvet, og som kunne stille kritiske spørsmål underveis for å gjøre meg bevisst på hvem jeg er i det sceniske rommet. På denne måten fikk jeg utfordret min tilstedeværelse på gulvet, og arbeidet med ulike tilnærminger til å utføre scenene på. Når jeg viser til et utvalg av scener som har blitt videreutviklet til å inkluderes i den endelige forestillingen, ligger fokuset på hvordan jeg har gått frem for å bearbeide scenene til å få innpass i den endelige sceniske forestillingen.

Videre skal jeg vise til hvordan jeg har arbeidet frem mot det endelige sluttresultatet. Her skal jeg inkludere arbeidsprosessen, fra konsept til scenisk hendelse, og se utviklingen av det sceniske arbeidet i lys av teoretiske perspektiver som har vært aktuelle i min kunstbaserte forskning. Jeg skal vise til hvilke innganger som har vært viktige i arbeidet med rolleutvikling på bakgrunn av tvangslidelse som tematikk, og hvordan jeg, som aktør og tekstutvikler, har skapt en forestilling som kaster lys over tvangslidelse og vise til min forståelse av hvordan det kan oppleves å ha tvang. Videre skal jeg ta for meg tilskuer- og deltakeraspektet, og se på hvordan tilskueren transformeres til å bli deltakende i forestillingen.

3. Teoretiske perspektiver

I det følgende skal jeg presentere hvilke teoretiske perspektiver som har vært viktige i den sceniske arbeidsprosessen. *Hverdagen innenfra* kan plasseres innenfor en forskningstradisjon som sees i lys av egenskapt teater, postdramatisk teater og interaktivt teater. I tillegg til de teoretiske rammene som innretter seg kunstnerisk forskning, skal jeg her også vise til tvangslidelse som fenomen. Disse perspektivene har til hensikt å fungere som et teoretisk bakteppe for en kunstnerisk forskningstradisjon, og viser til hvilke elementer som fra et teoretisk perspektiv er drivende for en slik skapende prosess.

3.1 Egenskapt teater

Forestillingen *Hverdagen innenfra* er et resultat av mitt utforskende arbeid som faller innenfor en forskningstradisjon tilknyttet *devised theatre*, som i lys av Cecilie Haagensen kan oversettes til norsk som «egenskapt teater». Dette er i fagterminologien en form for produksjonsmetode som skiller seg fra manusbaserte teaterpraksiser, og viser til teaterproduksjoner som ikke tar utgangspunkt i et ferdigskrevet manus (Heddon & Milling, 2006, sitert i Haagensen, 2018, s. 181). Egenskapt teater gjør det mulig å kunne skape materiale ut fra egne interesser idéer. Denne inngangen begrenser seg ikke til hverken sjanger eller form, men den sceniske forestillingen kan likevel bestå av ulike dramaturgiske og estetiske uttrykk. Egenskapt teater begrenser seg ikke til bare én metode, men kan forholde seg til ulike produksjonsplattformer og produksjonsmetoder som skapes på nytt fra hver gang forestillingen gjennomføres (Haagensen, 2018, s. 181). I egenskapt teater, blir teaterets virkemidler som omhandler blant annet lys, kropp, lyd, musikk og teatertekst, betraktet som likestilte. Dette gjelder også for de ulike arbeidsrollene i en teaterprosess. I stedet for å forholde seg til en hierarkisk arbeidsfordeling, er det i en egenskapt teaterprosess muligheter for å utvikle en scenisk forestilling med en flat struktur. Dette betyr at man i en egenskapt teaterprosess kan utarbeide sin egen sceniske forestilling, enten forankret i en kollektiv gruppeprosess, ensemblearbeid, eller som i dette tilfelle, en soloforestilling.

Innenfor rammene av en egenskapt teaterprosess, kan man utarbeide scenisk materiale på bakgrunn av *lånte erfaringer* (Haagensen, 2018, s.121). I følge Vygotsky (1930/2004, s. 16) kan man, basert på andres beskrivelser og opplevelser, være i stand til å forestille seg noe man selv aldri har opplevd. I lys av dette skal jeg senere i teksten vise til hvordan jeg i mitt arbeid med forestillingen, har tatt utgangspunkt i lånt erfaring for å iscenesette tvangslidelse. I en egenskapt teaterprosess har man friheten til å kunne utforske, og forme forestillingen på bakgrunn av seg selv og sine kreative visjoner. Ved å arbeide alene mot en scenisk forestilling, har jeg fått muligheten til å tilnærme meg tematikken på min egen måte, og utviklet scenisk materiale på bakgrunn av allerede etablerte skuespillerteknikker og metoder. Ved å omfavne denne forskningstradisjonen har jeg kunnet utforske teaterets grenser, og skapt en forestilling som utfordrer og berører tilskuerne i det sceniske rommet.

3.2 Postdramatisk teater

I en forlengelse av den egenskapte teaterprosessen, kan jeg videre koble forestillingen opp mot postdramatisk teater, som først ble introdusert av den tyske teaterforskeren Hans-Thies Lehmann i 1999 (Lehmann, 1999; Lid, 2018, s. 132). Det postdramatiske i teateret, slik Tore Vagn Lid beskriver i *Refleksiv dramaturgi* (2018), dreier seg om en likestilling av dramaturgiske parametere. Dette kan forklares som en likestillingsprosess som åpner opp for flere kunstneriske uttrykksformer, og som tar i bruk andre elementer enn kun den dramatiske teksten for å løfte frem budskapet i det sceniske arbeidet. Lehmann legger frem at postdramatisk teater også gjenspeiles i egenskapte teaterforestillinger. Her ligger det ikke forventninger om tydelige rollefordelinger eller gruppeprosesser, som betyr at en person kan stå for det sceniske arbeidet alene. Dette inkluderer tekst- og konseptutvikling, arbeid med sceniske virkemidler, samtidig som å spille i forestillingen selv (Stene, 2015, s. 305).

3.3 Den proksimale utviklingssonen

Sett i lys av den egenskapte teaterprosessen, er det her relevant å trekke inn Vygotsky (1978) sitt begrep *Zone of Proximal Development*, som tar for seg ulike former for utviklingssoner som er mye brukt innenfor den sosiokulturelle læringsteorien (Imsen, 2005, s. 270). Utviklingen av den sceniske forestillingen har vært gjennom en konstant endringsprosess, som bærer preg av utfordringer med å ta valg. Denne problematikken kan sees i lys av *den proksimale utviklingssonen*, som ifølge Lev Vygotsky er sonen hvor studenten opplever utfordringer som hun ser som utfordrende å løse alene, men som kan løses med litt hjelp (Aune & Haagensen, s. 23).

3.4 Tvangslidelse

OCD (Obsessive Compulsive Disorder), også kjent som tvangslidelse på norsk, er en psykisk lidelse som ofte utvikles før fylte 16 år. For å kunne identifisere lidelsen, må personen være rammet av plagsomme tvangstanker- eller tvangshandlinger (Vogel, Hansen & Solem, 2021, s. 161). Tvangstankene opptrer som tilbakevendende tanker, impulser eller mentale bilder som er uønskede, og som personen forsøker å ignorere uten hell. Tvangshandlingene oppstår som en respons på tvangstankene, og opptrer som overdreven atferd eller mentale handlinger som utføres i et forsøk på å dempe de ubehagelige tvangstankene (Vogel et al., 2021, s. 161). De mest utbredte formene for tvangshandlinger er vasketvang, overdreven sjekking av dører, sjekking av elektriske apparater og mentale ritualer, som telling eller gjentakelse av spesielle ord. Felles for disse er at alle innebærer en underliggende frykt for at noe fælt kan oppstå om tvangshandlingene ikke gjennomføres. Selv kjente jeg ikke til særlig mange som lider av OCD, men jeg tror likevel flere er rammet av tvangslidelse enn man kanskje er klar over. Einar Kringlen er en norsk psykiater, forsker og tidligere professor i psykiatri (Skålevåg, 2023). Som forsker har han utgitt flere bøker innenfor sitt fagfelt, blant dem boka *psykiatri*, som også tar for seg tvangslidelse. Ifølge Kringlen er det ofte tilfelle at personer med tvangslidelse forsøker å skjule, eller unngå å gjennomføre tvangshandlinger om det er folk til stede. Dette kan lede til angst eller spenning hos personer som lider av tvang. I noen tilfeller kan personer ha innviklede ritualer som de

ønsker å holde for seg selv, og disse ritualene blir da ofte utført på morgenen eller ved leggetid (Kringlen, 1972, s. 179).

Selv har jeg hørt begrepet OCD blitt omtalt både i media og i sosiale sammenkomster. Når jeg hører utsagn som «jeg har så sykt OCD», opplever jeg en trang for å stille oppfølgings spørsmål. Hva mener du med det? Hvorfor har du så sykt OCD? Hvilke ting er det du gjør som indikerer at du har OCD? Er du sikker på at det faktisk er OCD du har? Jeg er redd for å betvile folk som snakker overfladisk om lidelser, spesielt om jeg ikke kjenner personen godt nok til å vite om vedkommende har fått påvist lidelsen. Likevel ser jeg tendenser til manglende forståelse av hva OCD innebærer, både blant folk jeg møter og i media. Et eksempel på dette er hentet fra tv-serien «Keeping up with the Kardashians» sesong 7, episode 15, hvor Khloé Kardashian hevder at hun har OCD. Hun gir uttrykk for at OCD er en velsignelse grunnet måten hun kan holde ting ryddig og organiserer på (Stone, 2020). Selv om man hverken kan avkrefte eller bekrefte om Khloé har blitt diagnostisert med OCD, opplever jeg det likevel som misvisende slik hun fremmer lidelsen på en unyansert måte. Jeg skulle ønske flere fikk innblikk i hva OCD faktisk kan være, at OCD ikke bare skal få være en «saying» for å beskrive at du er opptatt av orden og struktur. Jeg tror ikke det er tilfelle at folk som slenger rundt seg at det har så sykt OCD, har vonde intensjoner med å benytte seg av dette ordet. Sannsynligvis er det mangel på kunnskap og forståelse for lidelsen som ligger bak. Det er her jeg ønsker å finne ut av hvor mye mer som ligger bak lidelsen.

At en person er opptatt av å holde rommet ryddig, og sortere bøker i hyllen etter alfabetet, betyr ikke nødvendigvis at personen lider av OCD. Så hvorfor kjenner folk til begrepet OCD som et ord, men ikke hva det faktisk er? Jeg ønsker å bidra til å finne ut av hva det betyr å ha tvangslidelse, hvordan en hverdag kan bli preget av lidelsen, samtidig som jeg ønsker å belyse min forståelse av OCD på en annen måte. På denne måten kan jeg bidra til ny innsikt i hvordan å forstå tvangslidelse, og holde fokuset vekk fra klisjéene som finnes tilknyttet OCD. For å finne en inngang til å kunstnerisk utforske hvordan å iscenesette tvangslidelse, intervjuet jeg mennesker som har, eller har hatt OCD. Med intervju som metodologisk inngang, skal jeg på bakgrunn av dette vise til hvordan jeg har gått frem for å overføre tekst til scenisk materiale, som resulterte i den sceniske forestillingen. Siden forestillingen er utarbeidet som en interaktiv forestilling, skal jeg i det følgende vise til hva interaktivt teater er, og hva som skiller denne formen fra andre forestillingstradisjoner.

3.5 Interaktivitet

I mitt arbeid med monologforestillingen, har jeg benyttet meg av interaktivitet som et viktig element. Dette fordi jeg ønsket å bringe tilskuerne inn i det fiktive universet, og samtidig ha muligheten til å kommunisere med dem for ikke å føle meg alene i det sceniske rommet. Jeg opplevde det som utfordrende å skulle drive en forestilling helt alene, og så det derfor som aktuelt å benytte meg av tilskuerne som dialogpartner, og heller tilskrive dem roller som deltakende observatører. For meg var det helt avgjørende å kunne skape interaktivitet mellom meg som aktør, og tilskuerne. Dette fordi interaktiviteten bidro til å skape en helhet i den sceniske forestillingen, samtidig som dynamikken mellom aktør og tilskuer ble tydeligere. I en interaktiv forestilling, eksisterer det ikke lenger et tydelig skille mellom scene og sal, noe som bidrar med å bringe

tilskuerne nærmere inn i det sceniske universet. Dette kan føre til at tilskuerne får en dypere forståelse av fiksjonen, altså at interaktiviteten kan bidra med å gjøre rollekarakteren troverdig.

Interaktivitet oppsto som et begrep i teateret rundt 1960- og 70-tallet, da i forbindelse med utvikling av politisk forumteater, improvisasjonsbasert teater, samt barneteater. Som interaktivt medium, kan en si at teater oppstår i interaksjonen mellom tilskuer og aktør (Gladsø, Gjervan, Hovik & Skagen, 2015, s. 226). Til tross for at den sceniske forestillingen er utviklet for å være interaktiv, er det ikke gitt at tilskuerne opplever interaktiviteten på samme måte som aktøren (Gladsø et al., 2015, s. 225). Tilskuerne på sin side, blir bevisst interaksjonen idet aktøren trer inn i det sceniske rommet, og henviser seg til dem. Det er først når tilskuerne blir oppmerksomme på samspillet at begrepet interaktivitet blir benyttet. Videre legger Gladsø et al., (2015, s. 225) frem at interaktiv dramaturgi omhandler mer enn å gjøre tilskuerne oppmerksomme på den dramatiske teksten. I større grad handler det om å arbeide med tilskuernes kroppslige tilstedeværelse i det sceniske rommet. Dette kan rettes mot hvordan aktøren legger opp til et interaktivt møte med tilskuerne, altså på hvilken måte rollekarakteren henviser seg til tilskuerne for å søke respons på handlingen som utspiller seg. Et eksempel på et slikt møte i forestillingen *Hverdagen innenfra*, kan sees i sammenheng med at aktøren spør om å få et glass vann. Interaktiviteten oppstår når en av tilskuerne reiser seg for å hente et vannglass til aktøren, altså når tilskuerne forstår at dette er deres oppgave. I dette øyeblikket blir interaksjonen tydelig mellom aktør og tilskuer, fordi aktøren utfordrer tilskuernes rolle som passive tilskuere.

Ser vi tilbake på hva som ble skrevet om teateret på rundt år 1560, handlet det like mye om iscenesettelse som sceneteksten. Ut fra dette fremmet Leone Di Somi, som på denne tiden var skuespillerleder ved Ruzzantes teater, et prinsipp som omhandlet at det er mer essensielt å ha gode skuespillere enn at selve stykket er godt (Stene, 2015, s. 75). Slik det kan leses ut fra dette prinsippet, kan det bety at så lenge aktøren gjør en god fremtreden, påvirker dette i positiv retning hvordan tilskuerne mottar den sceniske hendelsen. Aktørens evne til å spille godt, kan også sees i lys av Tore Vagn Lid. Han hevder at interaksjonen som skjer mellom aktør og tilskuer, kan være utslagsgivende for om aktøren gjør en god eller dårlig fremtreden i sin rolle (Lid, 2018, s. 103).

Om en aktør evner å ha direkte samtaler med tilskuerne, og kan interagere på en naturlig måte, har man kvaliteter som nærmer seg teknikkene til hva som definerer en god taler (Lid, 2018, s. 103). Videre kommer også lytting inn som et viktig aspekt for å opprettholde en god interaksjon i en scenisk forestilling, slik Stene fremmet i *Skuespillerpodden* (2023). For å vise til hvordan lytte- og oppmerksomhetsaspektet belyses i forestillingen *Hverdagen innenfra*, skal jeg i kapittel 5.5 vise til hvordan Sigrid, som eneste karakter i stykket, benytter seg av lytting og oppmerksomhet i anslagsscenen.

3.6 Jacques Rancière

Hvilken plass har tilskueren i opplevelsesrommet? For å se nærmere på dette spørsmålet, er det relevant å se på hvordan tilskuerens rolle blir omtalt i filosofien til Jacques Rancière. I boka *Den emansiperte tilskuer* (2012) diskuterer Rancière teaterets kritikk opp gjennom historien, som har blitt oppsummert i et grunnleggende paradoks som han kaller for *tilskuerens paradoks*. Dette paradokset går ut på at teater ikke eksisterer uten

tilskuere, og at det finnes to årsaker til hvorfor det å være tilskuer anses å være et onde. For det første legger Rancière frem at det å se er det motsatte av å vite. I tillegg definerer han det å se som det motsatte av å handle, altså at tilskueren forholder seg passiv på sin plass. Han hevder at tilskueren er adskilt fra viteevne og handlekraft (Rancière, 2012, s. 10). På den andre siden, legger han frem at det vi trenger er et teater uten tilskuere, altså at de tilstedeværende aktivt blir deltakende fremfor å være passive kikkere (Rancière, 2012, s. 12). I Stene (2015) refererer han til Rancière. Han skriver at det ikke nødvendigvis er slik at tilskueren skal ta aktivt del i forestillingen, og at en tilskuer som sitter stille og ser på, ikke nødvendigvis er passiv. Sett opp mot forestillingen *Hverdagen innenfra*, og hvilken rolle som er tildelt tilskuerne i opplevelseshverdagen hvor forestillingen finner sted, fungerer tilskuerne som deltakende i det sceniske universet, samtidig som de fungerer som tilskuere som sitter på sin plass og ser på.

3.7 George Wilhelm Friedrich Hegel

Hegel fremmer i *Åndens fenomenologi* (2007) at det sanne er det hele. Det er helheten av et fenomen, mer enn summen av delene, som er det sanne. For å trekke en linje mellom Hegel og forestillingen, samt hvordan en tilskuer møter kunsten (som i denne sammenhengen er forestillingen), kan man hevde at det er summen av delene, eller et utvalg av scener i forestillingen, som utgjør en helhetlig oppfatning av hvordan en opplever forestillingen. Altså er det ikke nødvendigvis alt ved forestillingen man behøver å forstå, eller at man opplever alle delene som like gode, men det er summen av delene som utgjør en ny helhet. Når Sigrid utfører dusjscenen, er det ikke dusjen i seg selv som bidrar til å få frem Sigrid sin tilnærming til tvang, men hvordan hun utfører selve dusjscenen. Det er summen av delene i denne gitte scenen, som bidrar til å få frem Sigrid sin opplevelse av OCD.

Når det kommer til hvordan tilskueren involverer seg i, og oppfatter den sceniske hendelsen, skildrer Hegel dette på følgende vis:

Nå er og forblir det imidlertid i all evighet slik at ethvert menneske bedømmer kunstverker og karakterer, begivenheter og hendelser ut fra sine egne innsikter og sitt eget følelsesliv. Men da den omtalte smaksdannelse mest interesserte seg for det ytre og bare i liten grad for innholdet, og dessuten baserte sine forskrifter på en liten gruppe kunstverker, samt en snever dannelse av forstanden og følelseslivet, så var den utilstrekkelig og ute av stand til å gripe det indre og sanne, eller til å fremme forståelsen av dette.

(Hegel, 1986, s. 31)

I denne etyden tolker jeg det som at Hegel retter sitt blikk mot tilskueren, og hvordan han argumenterer for tilskuerens opplevelse av den sceniske begivenheten. Det kan leses ut fra dette at tilskuerens forståelse for forestillingen bærer preg av dens personlige interesse og smak. Det er ikke gitt at forestillingen appellerer til hver og en av tilskuerne på lik måte, snarere tvert imot. En av tilskuerne kan bli berørt av en scene som får en til å kjenne seg igjen i det som blir fremmet i den sceniske hendelsen, mens en annen tilskuer kan forholde seg distansert til tematikken, og ikke føle like sterkt på det som presenteres. I søken etter å finne en skildring av hvilke styrker som ligger i å presentere

tekst i scenerommet, kan jeg vise til et utsagn av Stark Young hentet fra boka *Performance – Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (2003):

“A word, a sentence, spoken in the theatre has from that moment been recreated in new terms and must stand a new test. It is no longer a word on a page but is translated now into a new medium, the theatre”

(Young, 1954, sitert i Auslander, 2003, s. 81)

Måten Young definerer teater som en arena for å formidle tekst i formidlingsrommet, fremhever betydningen av hvordan et budskap kan formidles på en ny måte gjennom scenisk fremførelse. Ser man på hvordan teksten i forestillingen *Hverdagen innenfra* er formidlet på, kan en tilnærme seg tematikken på en måte som bidrar til å vekke følelser og engasjement, og kanskje en ny forståelse av teksten som ikke ville blitt opplevd på samme måte gjennom å lese teksten. Teksten som er skrevet til forestillingen er en videreføring av skildringer fra det virkelige liv hentet fra intervju, som på bakgrunn av dette har blitt overført til scenisk materiale som baserer seg på min forståelse av hvordan det føles å ha OCD. Et aspekt i denne transformasjonen som jeg ønsker å trekke frem som en utfordring, har vært å legge vekk min egen forforståelse av hva tvangslidelse er, og hvordan jeg på best mulig måte kunne skape en karakter som tilnærmer seg lidelsen på en respektfull måte ovenfor informantene og tvangslidelse som fenomen.

3.8. Erika Fischer-Lichtes «responsløyfe»

Siden forestillingen følger en form som forener aktør og tilskuer, og kan defineres som en interaktiv forestilling, kan det være relevant å trekke frem Erika Fischer-Lichtes fenomen *Feedback Loop*, som på norsk kan oversettes til *responsløyfe*. Her ligger søkelyset på å se koblingen mellom aktør og tilskuer, og hvordan de gjensidig påvirkes av hverandre (Böhnisch, 2012, s. 212). Fischer-Lichte mener at teaterhendelsen åpner opp for gjensidig skapende og uforutsigbare møter mellom aktøren og tilskuerne, og responsløyfen er derfor den gjensidige påvirkningen som skjer mellom scene og sal i en scenisk forestilling (Gladsø et al., 2015, s. 147).

Jeg opplever at Erika Fischer-Lichte stiller seg kritisk i sin tenkning slik jeg leser det ut av hennes teorier. Hun skriver både om hvordan forløpet i en performance ser ut, men fokuserer også på tilskuerens møte med performance, og hvordan det oppleves for dem. I boka *The Transformative Power of Performance* (2008) legger Fischer-Lichte vekt på hvordan tilskuernes respons i det sceniske rommet kan påvirke hverandre, samtidig som det kan påvirke aktøren (Fischer-Lichte, 2008, s. 38). Hun skildrer hvilke assosiasjoner tilskuerne kan sitte med, og hvilken betydning performansen har for tilskuerne. Om aktøren i handlingsøyeblikket skaper en reaksjon hos en av tilskuerne, kan dette videre føre til å påvirke andre tilskuere til å agere på hva aktøren gjør.

Når vi snakker om *Shared bodies, shared spaces*, handler det om, i lys av Fischer-Lichte, å gruppere menneskene i to ulike kategorier. Den ene gruppen er aktøren, og den andre gruppen er tilskuerne som ser på aktøren. En performance må kunne tilfredsstillende spesifikke betingelser som går ut på at aktøren utfører en handling, og at tilskuerne på

sin side oppfatter handlingen, og videre responderer på den. Aktøren beveger seg rundt på scenen, endrer sinnsstemninger og snakker eller synger. Tilskueren på den andre siden, er mottakelige for impulsene som kommer fra aktøren, og responderer på dem gjennom for eksempel latter, klapping, gråting, eller sjokkering (Fischer-Lichte, 2008, s. 38). Ved å se på hvordan Fischer-Lichte anvender fenomenet *Shared body, shared spaces*, kan jeg utforske hvilke emosjoner som kan trigges hos tilskuerne i møte med den sceniske forestillingen. Aktøren på scenen gjenspeiler energien til tilskuerne, og en forestilling kan enten oppleves bedre eller dårlige, alt ettersom hvordan tilskuerne responderer på hva som skjer på scenen, og aktørene kan også oppleve å prestere deretter. I et teaterrom hvor en samler aktør og tilskuer, er målet å kunne dele rommet, og oppnå følelser og tanker rundt hva som skjer i den sceniske teaterhendelsen (Fischer-Lichte, 2008, s. 39).

4. Metode

I det følgende skal jeg referere til mine metodologiske valg som er anvendt i forskningen. I lys av vitenskapelige perspektiver skal jeg videre vise til hvilken forskningstradisjon jeg plasserer mitt arbeid i. Her skal jeg gjøre rede for kvalitative forskningsmetoder innenfor praksisledet forskning, hvordan den sceniske arbeidsprosessen kan sees i lys av det performative forskningsparadigme, og anvendelse av intervju.

4.1 Det performative forskningsparadigmet

Mitt forskningsarbeid kan plasseres under det performative forskningsparadigme, som benytter seg av forskningsmetoder som er tilknyttet kunst- og praksisbasert forskning (Ulvund, 2012, s. 54). Dette er et forskningsparadigme som ble utviklet på 1900-tallet da det ble behov for et forskningsparadigme som kunne rette seg til kunsten- og kulturens performative handlinger eller fremføringer (Ulvund, 2012, s. 54). Når vi ser på hvordan forestillingen er en form for performativ kunst, baserer tematikken i forestillingen seg på hendelser fra det virkelige liv, som igjen får nytt liv i en fiktiv form på scenen. Dette kan gi tilskuerne en dypere forståelse av tematikken i forestillingen, og kan bidra til å gjøre forestillingen mer relevant og meningsfull. Når det kommer til forholdet mellom skuespilleri og psykologi, er det interessant å se at begge fokuserer på menneskelig atferd og mentale prosesser. Samtidig undersøker de begge hva som skjer når det oppstår en endring i atferd og mentale prosesser blir forskjøvet (Stene, 2017, s. 265). Ved å se på denne koblingen, er det ekstra spennende å utforske kryssningen mellom disse feltene, og se på hvordan det kan fungere å scenisk tilnærme seg tematikken for å forske på en psykisk lidelse som OCD.

4.2 Intervju som metode

Forskningsfokuset mitt omhandler å øke bevisstheten rundt hvordan tvangslidelse er en mer kompleks lidelse enn å være opptatt av orden. Siden jeg ikke hadde førstehånds erfaring på lidelsen, valgte jeg å benytte meg av intervju som metode for å samle inn data fra mennesker som har, eller har hatt OCD. Intervju er en kvalitativ forskningsmetode som med fordel kan anvendes om man har til hensikt å få informanten til å reflektere over egne erfaringer og meninger tilknyttet forskningens aktuelle tema (Tjora, 2017, s. 113). Jeg valgte å benytte meg av intervju for å forske nærmere på hvordan det oppleves å ha OCD, og dette kunne jeg få til ved å nå ut til mennesker som har erfaring med lidelsen. For å kunne skape en scenisk forestilling som tar for seg tvangslidelse som tematikk, så jeg det som nødvendig å basere innholdet på virkelighetsnære historier fra informantenes liv. I intervjufasen avholdt jeg tre separate intervju. Disse fant sted 30. september, 9. oktober og 10. oktober 2022. Informantene fikk tilsendt intervjuguide i forkant (se vedlegg 3), for å kunne forberede seg til intervjuet som hver hadde en varighet på 60 minutter.

4.2.1 Bruk av lydopptak

I forbindelse med de tre intervjuene, benyttet jeg meg av lydopptak. I forbindelse med dybdeintervju, er bruken av lydopptak vanlig for å sikre seg at man får med seg alt som blir sagt i intervjuet, samtidig som man kan ha fokus på informanten i intervjusituasjonen, for å sikre god kommunikasjonsflyt (Tjora, 2017, s. 166). Tjora skriver at det er hensiktsmessig å la lydopptakeren ta lite fokus i intervjusituasjonen, også om det skulle forekomme tekniske problemer (Tjora, 2017, s. 167). Noen informanter kan virke skeptiske til tross for at de har gitt tillatelse til bruk av lydopptak (Tjora, 2017, s. 167). Jeg opplevde at informantene ikke virket å bli distraherede av at intervjuet ble tatt opptak av, samt at jeg følte på en gjensidig trygghet i intervjusituasjonen.

4.2.2 Etske hensyn

Det sceniske prosjektet omfatter behandling av personopplysninger, og er meldt inn og godkjent av Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste (NSD). Intervjuene er gjennomført etter grunnleggende forskningsetiske kjøreregler. Dette inkluderer samtykke for deltakelse, anonymisering av data og respekt for informantens potensielle sårbarhet. Informantene har gitt både skriftlig og muntlig samtykke for å stille til intervju, i tillegg til å bli spurt i forkant av intervjuet om de fortsatt ønsker å delta. I informasjonsskrivet som ble sendt ut til informantene (se vedlegg 4), står det skrevet om informantens rett til å kunne trekke seg i forkant, underveis eller etter intervjuets gjennomføring (Tjora, 2017, s. 176). Informantene har gitt samtykke til at jeg kan anvende dataen i utviklingen av min sceniske teaterforestilling.

4.2.3 Intervjuguide

Intervjuguiden som jeg benyttet meg av, var utformet for å passe for dybdeintervju. Denne guiden var sammensatt av 11 fokuserte spørsmål tilknyttet informantens forhold til OCD. Intervjuene som ble gjennomført, kan tilskrives dybdeintervju fordi de er dype nok til å omfavne konkrete erfaringer fra informantenes eget liv. Spørsmålene var rettet mot hvordan tvangslidelse påvirker hverdagen til informantene, og de står fritt til å formulere seg med sine egne ord fremfor å følge et ferdig skjema (Tjora, 2017, s. 164). I intervjuguiden var spørsmålene tilrettelagt for at informanten kunne utdype mer rundt spørsmålene som ble stilt, for at jeg som intervjuer og forsker kunne få en bedre forståelse av hvordan hverdagen til informanten som lider av OCD kan se ut. Ved å veksle mellom fullstendig formulerte spørsmål og mer uformelle samtalerettede oppfølgingsspørsmål, kan dette bidra til god flyt i intervjuet, samtidig som intervjusituasjonen forholder seg intervjuerstyrt (Tjora, 2017, s. 159). De valgte informantene fant jeg gjennom mitt eget sosiale nettverk, samt gjennom å oppsøke organisasjoner som arbeider med mennesker som har tvangslidelse.

De tre intervjuene ble alle gjennomført på ulike måter. Intervjuet som fant sted 30. september foregikk over Zoom, som er en digital plattform for videosamtaler. Ved å anvende denne plattformen, kunne både jeg og informanten se og høre hverandre. Det

andre intervjuet som fant sted 9. oktober var fysisk hjemme hos informanten, mens det siste intervjuet som fant sted 10. oktober foregikk over telefon. Det var interessant å kjenne på forskjellene mellom å være i en intervjusituasjon både digitalt, fysisk og over telefon. Utfordringen med telefonintervjuet, sammenlignet med de andre to, var at jeg ikke fikk sett informanten, og derfor ikke fikk mulighet til å lese kroppsspråk. Tjora (2017) legger frem at noe av samtaleaspektet som ligger i kroppsspråk og evnen til å nikke for å vise til at informanten kan fortsette å prate, forsvinner når man ikke har anledning til å se hverandre. Jeg opplevde også at det krevde mer av meg når det kom til å holde fokus når jeg ikke hadde noen å se på underveis. Lydopptaket ble noe dårligere kvalitet sammenlignet med de andre intervjuene, men likevel var det ingen ord som gikk tapt i intervjuet. Etter å ha gjennomført intervju, kunne jeg videre danne meg et bilde av hvordan disse menneskene opplevde det å leve med tvang, og videre bruke innsamlet data til å skrive tekstetyder basert på min forståelse av lidelsen.

4.3 Rolleutvikling og skuespillerteknikk

Gjennom den sceniske utviklingen av forestillingen har jeg arbeidet med metoder som tar for seg aspekter med rolleutvikling rollegestaltung. Disse metodene kan i hovedsak sees i lys av Meisner og Stanislavskij, som på hver sin måte har ulik tilnærming til hvordan en rolle kan gestaltes. I kryssningen av disse, ligger min metode for å tilnærme meg rollen som Sigrid. Jeg har i samarbeid med min veileder utforsket måter å tilnærme meg rollen. Med en improvisatorisk inngang til rolleutviklingen, har jeg tatt for meg små tekstetyder som jeg har arbeidet med på gulvet, som gikk ut på å fortelle hva jeg gjør på scenen, og hvorfor jeg gjør det.

Konstantin Sergejevitsj Stanislavskij kan regnes som den moderne skuespillerpedagogikkens far (Stene, 2015, s. 142). Han utviklet i 1935 *metoden for fysiske handlinger*. Denne metoden går ut på å undersøke den dramatiske teksten på gulvet, uten å gjøre en bordanalyse av den på forhånd (Stene, 2015, s. 149). Noe av det viktigste som Stanislavskij gjorde i løpet av hans levetid, var å lage rom for følelsene og den troverdige karakteren i møte med det moderne teateret. I lys av Stanislavskij (1938) og de fysiske handlingenes metode, snakker han om viktigheten med å være bevisst sin rolle på scenen og hvordan å forholde seg til det som skjer her og nå. Han refererer til det virkelige liv, og hvordan man i slike tilfeller må kunne evne å være oppmerksom på hva som foregår i omgivelsene (Stanislavskij, 1938, s. 242). Videre hevder han at alle små handlinger krever en viss form for tid og oppmerksomhet.

I lys av Stanislavskij sin måte å tilnærme seg en rolle, mener han at det er viktig å være bevisst rollekarakterens historie, hvem den er og hvor den kommer fra. Gjennom å dyrke karakteren gjennom seg selv, og å utføre en handling med utgangspunkt i hvordan jeg selv ville gjort den spesifikke handlingen, kan man få en nær tilknytning til rollekarakteren, og leve seg inn i rollekarakterens liv:

Man kan ikke oppriktig leve rollens liv med handlinger som ikke er ens egne. Man må skape sine egne handlinger analogt med rollen, handlinger som er vokst frem av ens egen bevissthet, som bygger på ens egen vilje, følelse, logikk, konsekvens, sannhet og overbevisning.

(Stanislavskij, 1938, s. 241)

I måten Stanislavskij legger frem viktigheten med å være bevisst sine egne handlinger i sitt arbeid med en rolle, blir jeg bevisst måten jeg selv angriper rollen i forestillingen på. Hvordan kan jeg representere noen som ikke er meg selv? I lys av Stanislavskij vil det derfor være viktig å utforske sin egne tilstedeværelse og følelse for å kunne fremme en troverdig tilstand på scenen. Arbeidet med den dramatiske teksten, og hvordan jeg brukte improvisasjon for å utforske betydningen og virkningen av teksten, kan kobles opp mot Stanislavskijs system, som tar for seg improvisasjon for å oppnå en psykofysisk erfaring av scenen (Stene, 2015, s. 147).

Sanford Meisner ble i 1940 leder for skuespillerutdannelsen Neighborhood Playhouse School of the Theatre in New York. Her utviklet han en skuespillerteknikk kjent som Meisner-teknikken, som inkluderer øvelsen *Repetisjon* (Stene, 2015, s. 227). Motivasjonen for denne arbeidsmetoden er å øke min bevissthet rundt hvorfor jeg utfører en handling, og for å oppnå en kroppslig tilnærming til handlingen. Willmar Sauter (2000) skriver fra Sarah Bernhardt sitt perspektiv om hvordan tilskueren relaterer seg til karakteren på scenen, og hvilke faktorer som spiller inn når det kommer til hva en tilskuer opplever i møte med en karakter:

Emotionally the spectator relates to fictional characters as people in general do – one likes them more or less. All kinds of feelings for the imagined person are possible, from indifference to sympathy, empathy, identification, or antipathy, disgust, and hate. From the intellectual side the reactions may be described as understanding of the role, which means to interpret and analyze the behavior and the circumstances. The question here is if there is such a thing as a “role”, and, if so, where it is located.

(Bernhardt, sitert i Sauter, 2000)

Bernhard skildrer på sin side at det for tilskueren er mulig å identifisere seg med, eller leve seg inn i aktørens verden og følelsesliv. For Platon kan det å iscenesette følelser og hendelser som er sårbare eller negative, sies å være en usunn virkning for aktøren, altså at etterligning av folks følelser kan ha en skadelig effekt (Stene, 2015). Platon argumenterer videre for at det kan oppfattes som løgnaktig å utgi seg for å være noe man ikke er. Ut fra et slikt synspunkt, er det en utfordring å argumentere mot at jeg som aktør har rett til å spille en karakter med tvangslidelse, når jeg selv ikke er rammet av lidelsen. Med dette kommer det etiske aspektet inn, om hvordan jeg forholder meg konfidensiell i møte med informantenes livshistorier. Det er min oppgave å bearbeide dataen som skildres i intervjuene, for å ivareta sensitive opplysningene fra deres liv.

4.4 Praksisbasert forskning

Masterforestillingen *Hverdagen innenfra* kan sees som et resultat av praksisbasert forskning. Formålet med praksisbasert forskning er at kunstneren skal forberede en kunstnerisk praksis, og her blir skapelsesprosessen sett som forskningen. Undersøkelsene som gjøres underveis blir en del av den skapende prosessen, som til slutt ender i det kunstneriske produktet (Nelson, 2013, s. 40). Robin Nelson (2013, s. 37) presenterer i boken *Practice as Research* en modell som kalles for Modes of Knowing: multi-mode epistemological mode of Practice as Research. Modellen består av flere modaliteter i samme produkt. Kombinasjonen av disse modalitetene påvirker hverandre,

til tross for at de hver for seg har sin egen funksjon (Nelson, 2013, s. 40). Nelson (2013, s. 41) hevder at det er en dynamisk dialog mellom den kunstneriske praksisen og de tre fasene av kunnskap; *Know how*, *know what* og *know that*. I min kunstneriske praksis har jeg forholdt meg til disse fasene av kunnskap i ulik grad.

Know how innebærer erfaringsbasert kunnskap (Nelson, 2013, s. 42), og det er denne delen jeg har benyttet meg mest av. Jeg har benyttet meg av kunnskap som omhandler å skape en egen forestilling, som jeg fra tidligere år på Drama og Teater-studiet har gjort. Innenfor erfaringsbasert kunnskap er det relevant å trekke frem interaktivitet som noe jeg har erfaring med fra tidligere sceniske produksjoner, og som jeg har tatt med videre inn i det sceniske arbeidet med monologforestillingen. I tillegg til erfaringer fra oppsetninger på Drama og Teater ved NTNU, har jeg også opparbeidet meg erfaringer gjennom dramalinja på videregående skole, musikallinja på folkehøgskole, kulisseybygging og scenografisk arbeid fra Studentersamfundets Interne Teater og UKA i Trondheim. Som skuespiller har jeg tilegnet meg kunnskaper om å sette meg inn i flere roller, i tillegg til å improvisere frem scener på gulvet.

Know what omhandler å tilegne seg kunnskap gjennom refleksjoner og metoder for å kunne se progresjon i det sceniske arbeidet. Denne delen skal bidra til å reflektere over den skapende prosessen, og for å vite hva som fungerer og hva som ikke fungerer (Nelson, 2013, s. 44). Underveis i den skapende prosessen fra august 2022 til januar 2023, har jeg gjort meg refleksjoner rundt hvilke scener som kan skapes ut fra den innhentede dataen fra intervjuene. Jeg har gjort lydopptak og filmet små etyder fra det skapende arbeidet, hvor jeg videre reflekterte over hva som fungerte og ikke. Siden jeg hadde leid inn Naustan til å hjelpe meg i den skapende prosessen, fikk hun i oppgave å filme et utvalg av scener som jeg arbeidet med underveis. Dette så jeg som nyttig for å kunne se meg selv utenfra, og for å enklere finne måter å forbedre mitt arbeid på.

Know that innebærer å tilegne seg kunnskap basert på teorier, for å videre anvende disse i det praktiske arbeidet. Teoriene som jeg har benyttet meg av i det skapende arbeidet, innebærer hvordan å tilnærme meg rollen som Sigrid, og her er det teoretiske grunnlaget sett i lys av Stanislavskij og Meisner. I det praktiske arbeidet med å jobbe med rolletilnærming, har jeg fått god hjelp av Tore Vagn Lid, min veileder, som kan plasseres innenfor denne kunnskapsfasen. Erfaringene jeg gjorde meg av å arbeide med skuespillerteknikk, har bidratt med å oppnå en troverdighet i rollen som Sigrid.

5. Vitenskapelige perspektiver

I det følgende skal jeg redegjøre for mitt syn på kunnskapsdannelse, og videre ta for meg den hermeneutiske læringsprosessen og fenomenologien. Mitt kunstneriske forskningsarbeid kan plasseres innenfor det performative forskningsparadigme, som jeg avslutningsvis i dette kapitlet skal diskutere.

5.1 Hermeneutikk og kunnskapsdannelse

Jeg skal i det følgende forklare hvordan kunnskapsdannelsen har vært viktig i utviklingen av min forestilling *Hverdagen innenfra*. Kunnskapsdannelsen bygger på dialog og ulike former for variabler som innvirker i den kunstneriske prosessen. Forestillingen *Hverdagen innenfra* er et resultat av en hermeneutisk prosess som har foregått i mellomrommet mellom forestillingenes ulike faktorer på den ene siden, og meg selv som kunstnerforsker på den andre siden. Faktorene som inngår i arbeidet med forestillingen er eksempelvis samarbeidspartnere, scenografi, kostyme, rom, lyd/lys, regi, tekstlig utvikling og rolleutvikling. Den kunstneriske prosessen starter med et utgangspunkt, som underveis blir endret. Sluttresultatet vil da bære preg av nye erfaringer og kunnskap som har oppstått i den praktiske utviklingen. Kunnskapsdannelsen som finner sted både i det sceniske arbeidet, samt det skriftlige arbeidet med denne teksten, kan forklares gjennom to vitenskapsteorier som har blitt anvendt i den kunstneriske forskningsprosessen; hermeneutikken og fenomenologien.

Hermeneutikk er en vitenskapsteori og metode som omhandler tolkning av mening, og forståelsens sentrale rolle i erkjennelsen (Nyeng, 2017, s. 191). Den kan forstås som en erkjennelsesteori for kunst- og historiefagene, men har i senere tid blitt omtalt som filosofisk hermeneutikk. Hermeneutikken kan sees som universell, som betyr at mennesket som hermeneutisk vesen bare kan forstås ut fra at man er klar over hva livet dreier seg om (Nyeng, 2017, s. 191). Denne forståelseshorizonten omhandler å forstå menneskets tolkninger av seg selv og sin situasjon, som jeg velger å overføre til hvordan mennesket i kunsten forstår sin tolkning av rollen i et scenisk forestillingsunivers, eller hvordan tilskueren tolker den sceniske forestillingen og aktørens væremåte på scenen. Nyeng skriver i lys av Martin Heidegger at det å tolke noe er ikke subjektivt som en respons på å ha konstatert objektive fakta. Tolkningen utgjør selve grunnlaget for å kunne forstå seg på menneskelige forhold (Nyeng, 2017, s. 192). Derfor er det utfordrende å skulle skille mellom spørsmål som tilskrives i en scenisk teaterhendelse.

Hva er forskjellen mellom å stille tilskuerne spørsmålet «hva handlet forestillingen om», og «hvordan tolket du forestillingen»? Om jeg skulle besvart disse spørsmålene, hadde jeg til det første spørsmålet lagt vekt på hva jeg objektivt så i forestillingen, og beskrevet den overordnede handlingen:

Forestillingen handlet om ei jente som het Sigrid som fortalte om sin hverdag. Hun presenterte et utvalg av hverdagssituasjoner som hun møtte på gjennom oppveksten, som til tider gikk over til å bli noe intense. Hun styrte både lyd og lys selv, og spilte en strofe på en gitar som sto i rommet. Når hun snakket om jobben sin på SFO, hadde hun med seg en kniv i sekken som hun overleverte til en av tilskuerne, før hun gjorde salen mørk, og forestillingen var ferdig når sangen «Smoke on the water» spilte fra høyttalerne.

Skillet mellom å se på selve handlingen, og å tolke hva man ser eller opplever, ser jeg som vesentlig forskjellige. Når man spør seg hva forestillingen handler om, kan på en objektiv måte skildre akkurat dette. På den andre siden kommer tolkningen som noe subjektivt, som er en individuell forståelse av hvordan man forstår handlingen i forestillingen. Min tolkning av forestillingen, som den som har laget den, er nok på flere måter annerledes enn hvordan en av tilskuerne tolker den. Likevel kan jeg vise til hvordan jeg tolker det overordnede hendelsesforløpet i forestillingen:

Den sceniske forestillingen skildrer hverdagen til Sigrid, som oppleves som usikker og sårbar i sin fremtreden. Underliggende finnes det ulike parameter for følelser og tanker, som hånd i hånd følger hverandre gjennom hendelsesforløpet. Sigrid blir tydelig preget av tankene som er tilknyttet situasjoner som hun møter på i hverdagen. Trappen som Sigrid refererer til, kan også leses ut fra trappen i det sceniske rommet, som hun gjennom blikket viser til som noe som er utfordrende for henne, og som kan være tilknyttet vonde assosiasjoner fra tidligere. Hun får oppheng i enkelte ord og tall, som vises i dusjscenen, når hun må telle alle sekundene som tilsier hvor lenge balsamen i håret skal virke. Det tolkes som at hun må gjøre handlingene på en spesifikk måte, og at hun er redd for å gjøre noe feil. Den underliggende frykten som kan leses ut av dette, skyldes frykten for å gjøre skade på enten seg selv, eller på andre. Dette kan være grunnen for hennes varsomhet ovenfor tilskuerne, og hun søker derfor bekræftelser for å være sikker på at hun ikke trækker over noen grenser.

En tolkning, eller det å se noe som noe, er i følge Nyeng (2017) sterkt preget av kunnskap. Tolkingen utgjør et grunnlag for å se og forstå menneskelige forhold. Ser man på forestillingen som en form for meningsobjekt, kan forestillingen identifiseres og tolkes i forhold til en gitt sammenheng (Nyeng, 2017, s. 193). Den sceniske forestillingen står i denne sammenhengen for seg selv som et kunstnerisk produkt som i sin helhet må kunne tolkes ut fra hva som skjer her og nå. Siden forestillingen ikke er bundet til et fast manus, men heller bygger på improvisasjon som avhenger av tilskuernes respons og reaksjoner, kan tolkingen av stykket se annerledes ut fra en forestilling til en annen.

Forståelseshorizonten består av holdningene og oppfatningene man har på et gitt tidspunkt, både bevisste og ubevisste. I en forlengelse av dette, kan en ifølge Gadamer si at det er en fordom å tro at man ikke har fordommer. For meg har det vært viktig å gjøre et masterprosjekt som tar avstand fra mine, og andre sine fordommer tilknyttet tvangslidelse som fenomen. Jeg ønsket å ta i bruk mine evner og forforståelser som ligger i å skape en teaterforestilling hvor jeg selv fungerte som skuespiller og tekstutvikler, for å løfte frem min forståelse av hva tvangslidelse kan være, og utfordre min egen tilnærming til rolleutvikling.

Jeg ville finne en måte å skape en rollekarakter som på best mulig måte kan fremme hvordan jeg har forstått følelsen av å ha tvangslidelse. Det har likevel vært utfordrende å ikke ta høyde for min forforståelse av tvangslidelse, og hva det innebærer å lide av tvang. Min forståelse av tvangslidelse er som tidligere gjengitt i oppgaven, basert opplevelser jeg selv har hatt i møte med mennesker som snakker om tvangslidelse. Dette bærer preg av mine tidligere erfaringer tilknyttet hva som gjorde meg bevisst på at jeg ønsket å forske nærmere på tvangslidelse, og hvordan å kunne tilnærme meg lidelsen og skape en egen teaterforestilling med dette som tematikk. I Stene (2015) argumenterer han for at all form for performativitet utvikler estetiske premisser og regler, altså at det

vil oppstå en form som styrer spillet. Med dette menes det at skuespilleren kan påvirkes på ulike nivåer, når det kommer til aktørens forståelse av rollen, i gestikulering og stemmebruk, samt i forholdet mellom aktør og tilskuer (Stene, 2015, s. 18). Aktørens mål er å finne en form som kommuniserer på en tjenlig måte for tilskueren, altså en måte aktøren nærmer seg rollekarakteren på, som gjør det enklere for tilskueren å ta del i fiksjonen som utspiller seg.

Som en videreføring av dette, sier den franske skuespilleren Constant Coquelin, at aktøren ikke skal involvere egne følelser i møte med karakteren, og heller overlate følelsene til tilskuerne (Stene, 2015, s. 126) Coquelin viser til Diderots *Paradoks om skuespilleren*, som vektlegger skuespillerens evne til representasjon fremfor identifikasjon:

Hvis vi mister hodet og gir oss hen til følelsene, gir vi opp kontrollen, og dermed er det som skjer på scenen ikke lenger presist eller klart. En viss opprømtet og begeistring er uunngåelig, men det som fanger publikum, er fruktene av hjernens meditasjon og den konstante innøvelse av karakteren.

(Coquelin, 1915, sitert i Stene, 2015, s. 126)

Coquelin legger vekt på at aktøren må være i stand til å skille sine private følelser fra karakterens følelser. Dette fordi følelsene kan bli styrende for karakterens tilstedeværelse i rollen, som videre kan føre til at aktøren mister kontroll over rollekarakteren, og kanskje ikke er i stand til å representere rollen slik det er ønsket. Når jeg skulle finne en inngang til å utvikle rollekarakteren, ble jeg møtt med overbevisning fra en av informantene om at jeg som ikke har tvangslidelse, kan ha en fordel når det kommer til å arbeide frem en forestilling om OCD:

Det blir spennende å se om det er mulig for deg som aktør å fange følelsen av å ha OCD, siden du ikke har lidelsen selv. Og å se hvordan du scenisk går inn for å fremstille OCD. Jeg tror det er smart at du selv ikke har lidelsen, fordi jeg og ei venninne vurderte å lage en forestilling om tvang, men det er kanskje ikke så smart ... Skulle vi laget en forestilling der vi påførte oss nye former for tvangstanker og tvangshandlinger? Det kan fort gå galt. Jeg håper ikke du får OCD selv, av å arbeide så tett opp mot tematikken. Men det er viktig å fremme tvangslidelse, og å få folk til å forstå hva tvangslidelse er, og hvordan det kan føles.

(Utdrag fra intervju, 30. september 2022)

Coquelins syn på rolletilnærming, som går ut på å skille private følelser fra karakteren, står i kontrast til slik Stanislavskij ser på rolletilnærming. Når jeg arbeidet med å gestalte rollen som Sigrid, la jeg ikke vekt på å gå inn i min innerste sinnstilstand for å fremprovosere en viss følelse. Likevel var det ved noen tilfeller, slik som dusjscenen når aktøren mister kontrollen, at mine private indre følelser kom til syne i en kroppslig form gjennom Sigrid.

5.2 Tekstetyder som inngang til scenisk utforsking

Når jeg i september 2022 gjorde meg ferdig med transkribering av intervjuene, satt jeg igjen med flere titalls sider med tekstmateriale som skulle være utgangspunktet for den sceniske forestillingen. I arbeidet med å utforske det tekstlige materiale, lagde jeg meg

flere tekstetyder som jeg på visningsseminarene utforsket på gulvet. Disse tekstetydene ble skrevet i et forsøk på å sette ord på selve følelsen av OCD, og hvordan den opptrer på innsiden. Her forsøkte jeg å finne til kjernen av hva informantene satt igjen med i møte med tvangen, og hva som var vanskelig:

Det er liksom den følelsen som er verst.
Følelsen av å ha bakterier på seg.
Være skitten, være fanget av liksom, skitt.
Følelsen av å være fanget i sin egen kropp,
fordi man ikke kan ta på noen ting i tilfelle det er farlig.
I tilfelle noen kan dø på grunn av meg og mine bakterier.
Følelsen av å være fanget i sitt eget hus.
Tør ikke gå ut, eller, man tør, men man får det ikke til.
Og denne følelsen utvikler seg til en evig omfattende angst.
En uro som ikke forsvinner med mindre man tar grep i form av ritualer.
Følelsen av å faktisk tro at tankene kan gjøre stor skade
og man prøver å gjøre alt for å unngå at noe galt skal skje.
Det er liksom den følelsen som er verst.

Bakgrunnen for denne tekstetyden, var å forsøke å fange essensen i hva informantene delte av følelsene de hadde tilknyttet sin OCD og hvordan de opplevde lidelsen. Siden de tre informantene har ulik tilnærming til OCD, ønsket jeg å finne likhetstrekk som kunne møtes i en og samme tekst. Nøkkelordene som var utgangspunktet i tekstetyden var «indre uro, frykt, tvangstanker, bakterier og ritualer».

Hvordan jeg videre har utviklet rollekarakteren, innebærer at jeg har hentet ut ulike situasjoner, skildringer av tanker og følelser som jeg så som interessant å tilføre rollekarakteren for å gjøre karakteren så virkelighetsnær som mulig.

«What would I *do* if I were in so-and so's [the characters's] situations?» Slik reflekterer Konstantin Stanislavskij over hvordan å tilnærme seg en rollekarakter. Fokuset skal altså ligge på den indre sceniske tilstand, som kan beskrives som en tilstand hvor kroppslige impulser direkte innrettes det skapende arbeidet (Stanislavskij, 1938). Stanislavskij la stor vekt på å utvikle en realistisk, indre tilnærming til skuespillerprestasjoner. Han mente at aktøren burde opparbeide seg en forståelse for, og tilnærme seg karakterens mentale og følelsesmessige tilstand. Selv om Stanislavskij ikke utviklet spesifikke metoder for å tilnærme seg roller tilknyttet psykisk lidelse, la han vekt på å forstå og uttrykke karakterens mentale tilstand. Jeg leser ut fra dette at aktøren som spiller en karakter med tvangslidelse, må ha en forforståelse for hva lidelsen innebærer, hvordan å tilnærme seg rollen på en respektfull måte, samt forsøke å uttrykke karakterens mentale og følelsesmessige tilstand. Stanislavskij var opptatt av å utvikle skuespillernes evne til å kontrollere og bruke sine egne emosjoner og følelser i rolleutviklingen. Han mente at skuespillere måtte ha en sterk bevissthet om sine egne følelser og tanker for å kunne uttrykke karakterens følelser og tanker på scenen.

For å kunne skape en karakter som agerer på en troverdig måte, er det hensiktsmessig å være bevisst og innforstått med hvordan en handling utføres. I utviklingen av scener som jeg ønsket å inkludere i forestillingen, hadde jeg skrevet tekstetyder som var sterkt

inspirert av informantenes skildringer i intervjuene. Disse tekstetydene utforsket jeg i samarbeid med min veileder, som utfordret meg til å gripe teksten på ulike måter for å se hvilke ulike virkninger teksten kan gi, basert på hvilken måte den presenteres på. Øvelsen gikk ut på at jeg skulle trekke ut enkeltsetninger fra tekstetyden som jeg skulle lese opp, og eksperimentere med variasjoner av styrkegrad og tempo. Et eksempel på tekstetyde som har vært drivende for rolleutviklingen er følgende:

Jeg er redd for
At andre skal bli skadet
At barn skal plukke opp de samme ritualene som meg
At jeg kanskje er pedofil?
At det er jeg som er gal.

At de jeg er glad i skal føle avsky på grunn av meg
At jeg blir sett på som et monster
Hvis jeg ikke skjuler det.
Jeg er redd for å tro på at tankene mine er reelle
At hvis jeg ikke tenker de riktige tankene
Kan det få fatale konsekvenser
For enten meg eller andre.
Jeg er redd for å miste meg selv

Med utgangspunkt i disse setningene, har jeg utforsket hvordan å tilnærme meg tekstens budskap på ulike måter. Variasjonene ligger i hvordan jeg vektlegger ordene, og hvilke setninger som fremheves. Gjennom å gjøre en nærlesing av setningene hver for seg, kunne jeg koble opp en indre følelse tilknyttet hver setning, som fungerer som motivasjonen for å formidle teksten. Hensikten med å ta for meg tekstetyden, var å finne en balanse mellom å dele de indre tankene hos rollekaraktøren, men samtidig holde tilbake for ikke å avsløre direkte at karakteren har tvangslidelse. Ved å åpne opp teksten, og trekke ut setninger jeg anså som høyst relevante for hva jeg ønsket å oppnå med den, kunne jeg si mye med færre ord. Tekstetyden ble brutt ned til fem nøkkelsetninger som ble med videre i arbeidet med knivscenen mot slutten av forestillingen:

Jeg er redd for
At andre skal bli skadet
At det er min skyld
At andre skal føle seg utrygge rundt meg
At jeg ikke burde ha den jobben likevel

Når en drar nytte av improvisasjon som inngang til scenetekst, skriver Bruun (2018) at en kan oppnå ulike praksiser og resultater ved å ha bruke en kroppslig tilnærming i møte med scenisk tekstmateriale. Med en slik tilnærming, bør man undersøke det usagte og utydelige i teksten. Samtidig er kreativitet og intuisjon viktig for å oppdage og utvikle tekstens underliggende budskap (Bruun, 2018, I Aune & Haagen, 2018 s. 160). Ved å iscenesette slike tekstetyder, kan dette bidra til å løfte tekstens budskap. Man kan ved hjelp av rytmeendringer, pauser og vektlegging av definerte ord, manipulere teksten til å oppleves ulikt for hver gjennomgang.

5.3 Gestaltningen

Når jeg videre skal vise til scenen som tar for seg Sigrid sitt møte med kulturskolen, er det aktuelt å se hvordan Stene, i lys av François Delsarte, beskriver den kroppslige kommunikasjonen som skjer på bakgrunn av fysiske posisjoner og bevegelser (Stene, 2015, s. 128). Her ligger fokuset på gesten, som ifølge Delsarte utelukkende skulle bidra til å bære frem tekstens budskap. Gesten sies å ha sitt eget språk, hvor aktørens bevegelser kan fortelle mer enn hva talen har potensiale til å gjøre (Stene, 2015, s. 129). I det følgende skal jeg gjøre en analyse av bruddscenen mellom Sigrid som mister kontrollen, og hvordan hun finner tilbake til seg selv ved å gå over til å snakke om kulturskolen:

I et øyeblikk er det helt stille. Sigrid har gått fra å miste kontrollen, til å samle seg. Mikrofonstativet, som rett før skulle symbolisere en dusj, har veltet overende. Hun har funnet tilbake til seg selv. Med vag stemme, spør hun om å få et glass vann. Denne handlingen er lagt til å komme på hvilket som helst tidspunkt i løpet av forestillingen, og er ikke innskrevet til en spesifikk handling. Det eneste Sigrid vet, som tilskuerne ikke vet, er at hun ikke vil fortsette før hun har fått et vannglass av en tilskuer. Hvem som skal komme med vannglasset, er ikke avtalt med noen, og det er derfor Sigrid sitt ansvar å kommunisere hennes ønske tydelig nok for tilskuerne til at handlingen blir gjennomført. I denne scenen er det flere gester som kan sees som virkende handlinger, som gjennom kroppslig utfoldelse og blick speiler hennes mål og ønske. Hun forteller at hun lærte seg en enkel melodi på gitar, fra den gang hun gikk på kulturskolen. Blikket hennes er stadig rettet direkte mot tilskuerne, og hun gjør en rask undersøkelse for å forhøre seg om noen av tilskuerne har tilknytning til kulturskolen. Når hun videre streifer blikket rundt i rommet, fanger hun opp synet av en gitar som står inntil veggen. Med en kombinasjon av kroppsspråk og få ord, er det tydelig at hennes ønske er å vise hva hun en gang lærte på gitar, uten å direkte fortelle at dette er hva hun ønsker å gjøre. Hun overlater beslutningen til tilskuerne, og venter på bekreftelse fra dem til å hente gitaren. Stemningen er lettere nå, mellom tilskuerne og aktør, og latteren blant tilskuerne ligger løst idet Sigrid spiller de første tonene av sangen *Smoke on the water*, som er melodien hun tidligere refererte til.

5.4 Fiksjonslag

I rolleutviklingen var det for meg en utfordring å finne den riktige måten å gestalte rollen på. Siden jeg hadde som utgangspunkt å gestalte en rolle som har tvangslidelse, og jeg selv ikke har denne lidelsen, måtte jeg på bakgrunn av hva jeg fant i intervjuene, forsøke å skape en troverdig rolle. Stene (2015) trekker frem fire aspekter ved skuespillerarbeidet som tar for seg skuespillerens forhold til seg selv og andre. Aktøren kan inneha flere roller på samme tid, altså aktøren som menneske, som skuespiller, som rolle og som karakter (Stene, 2015, s. 26). Når jeg spiller Sigrid, ligger det ulike former for fiksjonslag mellom Sigrid som rollekarakter, meg som aktør og meg selv som person. I den sceniske hendelsen må jeg kunne skille mellom jeg 'et som Sigrid, og jeg 'et som meg selv. Heddon skriver i boka *Autobiography and performance* (2008) at aktørens evne til å fremstille en rolle på scenen, kan være avgjørende for om tilskueren kan skille fiksjon fra virkelighet. Dette betyr at en rollekarakter som er godt bearbeidet, kan

fremstilles såpass troverdig at tilskueren har vanskeligheter med å skille aktøren fra den fiktive karakteren. I første episode av *Skuespillerpodden* (2023) snakker programleder Øystein Stene med gjestene Miriam Sogn og Lars Erik Holder, om hva som tilsier å være et skuespillertalent. Her argumenterer de for at lytting er et viktig aspekt. På hvilken måte evner aktøren det å påvirke, og å bli påvirket av tilskuerne? Evnen til å kunne agere på impulser når noe skjer, og at aktøren er bevisst reaksjonene og responsen hos tilskuerne, er vesentlig for å være en god aktør. Du må kunne interagere og ta inn det som skjer i rommet. For å eksemplifisere, må jeg i en monolog kunne lytte til hva jeg faktisk sier, og hvordan det jeg sier, påvirker tilskuerne. Hvem er det jeg snakker til? I en aktør-tilskuersituasjon, kanskje spesielt når det kommer til interaktivitet, er det viktig å være bevisst sin rolle på scenen, og vise en kroppslig tilstedeværelse i rommet for å skape en troverdighet til karakteren i det fiktive forstillingsuniverset. Ser man videre på fiksjonslag som kan ligge i en scenisk forestilling, kan det i lys av Brecht dreie seg om musikk som det kommenterende fiksjonslaget. Musikken kan fungere som et episk brudd, slik jeg kan vise til i *Hverdagen innenfra*, når Sigrid legger opp til at hun har lært en melodi på gitar, som for tilskuerne kan gi forventninger om at hun mestrer sangen som skal spilles. Det episke bruddet skjer i denne scenen når tilskuerne tar til kjenne melodien som er *Smoke on the water* av bandet Deep Purple. I det følgende skal jeg vise til et eksempel fra forestillingen hvor Sigrid ankommer det sceniske rommet i anslagsscenen, og hvordan hun fremtrer i møte med tilskuerne.

5.5 Anslaget – et dialektisk møte mellom fiksjon og virkelighet

Klokken tikker, og tilskuerne som allerede har ventet i stillhet i femten minutter begynner å undre seg over når, og hva som skal skje. Omsider dukker hun opp. Sigrid, som ikledd hvite klær fremstår som en person som ikke har kjennskap til rommet hvor forestillingen finner sted. Hun beklager seg for å være forsinket, og nøler med å finne seg et sted å sitte. Hun legger merke til at alle stolene i rommet er opptatt. Omgitt av observerende blikk fra tilskuerne som fortsatt er uvitende om hva som skal skje, føler hun en trang for å bryte stillheten. I forlengelse av sin nølende fremtoning, tar hun inn rommet, og bemerker seg skillet mellom de lyssatte tilskuerne, og den mørklagte «scenen», som er i form av en sidestilt trapp bygget opp av sceneelementer. Hun henviser seg til tilskuerne for å søke tillatelse om å sette på mer lys. I et komisk forsøk på å utforske spakene på lysbordet, befinner Sigrid seg i en posisjon hvor tilskuerne kanskje er usikre på om hun vet hva hun holder på med. I et øyeblikk skrus alle lysene seg på fullt, og Sigrid sin respons på hendelsen, er å umiddelbart skru ned alle spaker, som resulterer i et totalt mørke. Lyden av usikker latter sprer seg hos tilskuerne, og Sigrid forsøker så godt det lar seg gjøre å finne tilbake til spakene som lyssetter både sal og scene. Når hun igjen har fått lys i rommet, henviser hun seg til tilskuerne for å gi dem medbestemmelsesrett på hvor lyst det skal være i rommet. Hun skrur spakene forsiktig opp og ned, og sier seg fornøyd med lyssettingen når hun bemerker seg bekræftende blikk fra tilskuerne. Først nå opplever Sigrid at hun har kontroll på rommet, og hun er klar for å starte fremlegget sitt.

Anslagsscenen ble utarbeidet på bakgrunn av en arbeidsmetode som kan gjenspeiles i Stanislavskijs *Det magiske hvis*. Dette er en fantasiaktiviserende fremgangsmåte som kan hjelpe aktøren til å handle på en naturlig måte (Stene, 2015, s. 153). Når jeg som aktør skulle entre rommet, med en bevissthet om at tilskuerne allerede har ventet i femten minutter, var det essensielt å finne ut hvordan jeg på en naturlig måte ville utført en slik handling. Om jeg entret det sceniske rommet som meg selv, ville jeg nok følt på

en form for skam for å komme for sent. For å kjenne på følelsen av å være for sen, og tre inn i rommet på en måte som tilsier at jeg faktisk er for sen, forsøkte jeg å løpe frem og tilbake i korridoren utenfor. Dette for å bli fysisk sliten, og kjenne på hvordan jeg ville samlet meg. En annen inngang til det magiske hvis, var å dikte opp en forhistorie om hvorfor Sigrid kom for sent. Kanskje skulle hun ta buss, men bussen hun skulle ta var for full, så hun tok et valg om å vente på neste. Når hun omsider kom seg av bussen, hadde hun fått en flekk på den hvite buksa. Da måtte hun finne et toalett for å vaske vekk flekken før hun kunne gå inn til rommet hvor de andre ventet, for ikke å risikere å overføre skitten på noen andre. Når hun allerede visste at hun var forsinket, måtte hun forsøke å være diskret for å ikke ta for mye fokus, men samtidig være effektiv for å ikke la tilskuerne vente for lenge på henne.

Det tok ikke lang tid før jeg merket at jeg hadde kontroll på rommet. I rolleutviklingen, har jeg på bakgrunn av Stanislavskij sin metode for rolletilnærming sett på måter å skape troverdighet i en handling på. De ulike former for fremgangsmåter, eller metoder som har bidratt med å arbeide frem forestillingen, kan også sees i lys av erfaringskunnen. Jeg har hatt et direkte møte med et fenomen (tvangslidelse) hvor jeg har erfart nærvær til fenomenet gjennom kropp, følelser og forestillinger (Rasmussen, 2018, s. 33). Slik Rasmussen skildrer erfaringskunnen, med utgangspunkt i en praksisteori-relasjon, beskriver han kunnen som det å ta del i, og involvere seg i noe som man kjenner seg som en del av, samtidig som man er distansert til fenomenet man forsker på.

Resepsjonestetikk handler om hvem man spør angående hva man gjør. Om en person eksempelvis spiller en etyde på gitar, spør personen de andre i rommet hvordan de opplever musikken. Sigrid sin fremtreden på scenen kan sees i lys av resepsjonestetikken. Dette fordi hun stadig søker bekræftelse og tillatelse fra tilskuerne til å gjennomføre en handling. Et eksempel er når Sigrid helt tydelig ønsker å vise frem hennes gitarkunnskaper, og søker bekræftelse fra tilskuerne for å få lov til å hente gitaren. Etter at hun har spilt den lille etyden hun kan, henvender hun seg igjen til tilskuerne for å høre om de bærer kjennskap til sangen.

5.6 Jeg er ikke *ikke* meg

I det følgende skal jeg vise til hvordan jeg kroppslig har arbeidet med rolletilnærming, som står som en viktig del av det sceniske arbeidet. Her legges det vekt på meg som aktør, og hvem jeg representerer i min rollekarakter. Hvordan skiller jeg mellom disse, og hvilke situasjoner er fremprovosert av meg selv?

I det sceniske rommet spiller jeg karakteren Sigrid. Jeg er ikke meg selv i det sceniske rommet, men jeg er heller ikke *ikke* meg selv. Jeg *er* ikke Sigrid, men hvem er *jeg* i det sceniske rommet? En kan si at min gestaltning av rollen finner sted i det tvetydige rommet, hvor jeg ikke er meg selv, men jeg er heller ingen andre. Når Schechner (2020) beskriver hva som skjer i mellomrommet mellom aktør og rolle, påpeker han at aktøren aldri fullt og helt kan være karakteren som spilles, men samtidig ikke være rent seg selv. Jeg har som aktør skapt rollen som Sigrid, og gestalter rollen ved bruk av ord, gester og handlingsmønster slik jeg tolker Sigrid og hvem hun er. Rolletilnærmingen ligger i å skape en situert forståelse av hvem Sigrid er, og hvordan jeg som aktør kan tilnærme meg forståelsen av denne rollen, og ta i bruk min emosjonelle tilnærming for å gi liv til

rollekarakteren.

6. Analyse

I august lå fokuset mitt på å strukturere dataen som jeg hadde samlet inn fra intervju. Med dette som bakteppe kunne jeg starte utforskningen av et kunstnerisk arbeid, og skrive tekstetyder som jeg kunne teste ut på gulvet. Når det kom til å ta valg som var viktige for progresjon og utvikling i det sceniske arbeidet, har dette for meg vært en utfordring. Jeg befant meg i den proksimale utviklingssonen, og så det derfor nødvendig å inngå et samarbeid med Naustan som kunne bidra med fremgang i den sceniske utviklingsprosessen. Jeg måtte til slutt legge vekk min kritiske sans, og bestemme meg for hvilke scener som skulle inkluderes i forestillingen, samt ta valg som omhandlet kostyme. Valget av kostyme ble tatt i samarbeid med Ingvild Rømo Grande, hvor fargen hvit var det bærende element for kostymevalget. Når det kommer til det praktiske arbeidet med den sceniske forestillingen, skal jeg videre trekke linjer fra forestillingen opp mot metodologier som tar for seg rolleutvikling, skuespillerteknikk og refleksive dramaturgiske arbeidsmetoder. Her viser jeg til hvordan min inngang til å gripe om det tekstlige materiale fra intervjuene videre har blitt arbeidet med på gulvet.

6.1 Fra intervjumateriale til scenisk handling – en transformasjon

I utviklingen av scenisk tekstmateriale har jeg benyttet meg av dataene som jeg samlet inn fra intervjuene, og laget korte tekstetyder som tar for seg handlingsmønster og tanker som informantene selv har opplevd. Disse tekstetydene er skrevet med utgangspunkt i slik informantene skildret følelsene og tankene som oppstod i perioden hvor tvangshandlingene og tankene tok stor plass. Måten jeg her har arbeidet med tekstetyder for scenisk utvikling, kan tilskrives lånt erfaring, slik man ser det hos Vygotsky. Siden informantene hadde ulik tilnærming til OCD, tok jeg et valg om å skape en karakter som henter inspirasjon fra de tre intervjuene, og utarbeidet scener på gulvet i et forsøk på å kroppslig tilnærme meg hvordan tvangstanker- og handlinger kan se ut.

I intervjuene ønsket jeg å fange ufiltrerte og sanne øyeblikk og situasjoner som personene opplevde på bakgrunn av sin OCD. Mitt fokus i intervjuene har vært å stille spørsmål som fanger hvordan den indre følelsen har preget hverdagen til informantene, samt hvilke situasjoner som gjorde dem oppmerksom på lidelsen. Videre ønsket jeg å finne konkrete eksempler på hva som kunne være utfordrende med lidelsen, og hvordan jeg scenisk kunne overføre essensen i deres skildringer til å bli gjenskapt i et scenisk rom.

Intervjuene ga meg et innblikk i hvordan det kunne oppleves å leve med OCD. Måten informantene skildret situasjoner fra deres liv, ga meg et utgangspunkt til å utforske hvordan jeg kunne overføre noen av disse skildringene til scenisk materiale. En av informantene delte fra en situasjon som handlet om hvordan enkelte hendelser hjemme preget hennes tanker, og hvordan tvangen utspilte seg i slike situasjoner. Jeg skal nå vise et utdrag fra intervjuet med den ene informant, som jeg velger å kalle for Emma:

Jeg måtte ha tankene mine med meg når jeg gikk opp og ned trappene. Men når jeg skulle trække ned på gulvet, hendte det at jeg måtte opp igjen og prøve på nytt. Noen steder har vi bare en liten trapp, slik at jeg nesten kunne gå over den uten å være nær de andre trinnene, og da måtte jeg holde meg i gelenderet, og komme meg ned og opp på riktig måte. Men når jeg må opp og ned trappene mange ganger, blir jeg til slutt sliten, og da prøver jeg å jukse. Jeg prøvde flere ganger å komme meg ned trappen uten å gå på alle trinnene.

(utdrag fra intervju, 10. oktober 2022)

Når Emma fortalte om hennes møte med trapp, fikk jeg et inntrykk av at dette var noe som for henne tok opp mye tid i hennes hverdag. Hun forklarte at tvangen fikk henne til å måtte unngå enkelte trappetrinn, eller at hun måtte forholde seg til partall mens hun gikk i trappen. Om det siste trappetrinnet tilsvarte et oddetall, måtte hun gå på nytt, og finne nye måter å bevege seg i trappen på. Tilsvarende kunne jeg lese ut fra intervjuet med

Ut fra hva jeg fant i intervjuet, fikk jeg idéen om å inkludere trapp som element i forestillingen. Hvordan kunne jeg ta i bruk trapp som virkemiddel for å få frem hennes historie? Idéen om å bruke trapp som scenografisk element har fulgt meg fra tidlig i utviklingsfasen av den sceniske forestillingen. Trappen kan ha flere betydninger og funksjoner. Det kan være en assosiasjon til livet, ulike kapitler som indikerer fremgang og motgang, samtidig som det kan vise til at man er på vei et sted, eller har møtt på en hindring. Måten jeg forsøkte å implementere dette elementet på, var å bygge trapper av små sceneelementer som jeg plasserte på en opphøyd scene. Sammen med Naustan arbeidet jeg scenografisk med å utforske ulike måter å bruke trappen på, hvordan jeg kunne bevege meg opp, ned og rundt sceneelementene, ved å dynamisk forholde meg til trapp som eneste scenografi. En øvelse jeg gjorde, var å ta utgangspunkt i en tekstetyde som skulle formidles med ulik intensitet basert på hvor i trappen jeg befant meg. Jeg tilskrev hvert trappetrinn hver sin funksjon og betydning, som gikk ut på at det nederste trappetrinnet gjenspeilet en mild tilnærming til tvang, som bygget seg opp til å bli gradvis tydeligere for hvert trinn jeg gikk opp. På det øverste trappetrinnet skulle tvangen være såpass intens at jeg kunne miste kontroll over meg selv.

Etter å utforske en scenografisk tilnærming til å anvende små sceneelementer, tok jeg et valg om å gjøre trappen enda større, og bygget derfor en stor trapp av sceneelementer som tok opp store deler av scenerommet. Dette for å løfte det scenografiske rommet med hensikten å skape et nytt rom i rommet. Trappen symboliserer en tilstand hvor man ikke er helt sikker på hvor man er på vei. For å gjenspeile tematikken, tvangslidelse og tanken om å ha kontroll, er scenografien i forestillingen snudd, slik at tilskuerne ser trappen fra siden. Med en tematikk og et spillerom som begge byr på hver sine utfordringer, er forestillingen en skildring av hvordan jeg har tolket følelsene og tankene som oppstår i en hverdag med tvang. Jeg skal i det følgende vise til hvordan jeg arbeidet med det sceniske rommet hvor forestillingen skulle finne sted.

6.2 Det sceniske rommet

Et viktig aspekt tilknyttet utformingen av den sceniske forestillingen, er å definere rommet hvor forestillingen finner sted. Med et semiotisk blikk kan man analysere teaterrommet på bakgrunn av hvilke metaforiske betydninger som innskriveres i rommet. Dette kan for eksempel være assosiasjoner tilknyttet en forelesningssal eller et auditorium, hvor aktør og tilskuer får en tydelig fornemmelse over hvilket sted den sceniske forestillingen er satt til å gjenspeile (Allain & Harvie, 2006, s. 206). Opplevelsen av rom i teateret er preget av at vi befinner oss i kjølvannet av virkelige og fiktive rom på samme tid (Gladsø et al., 2015, s. 200). Likevel er rommet materielt, noe som gjør at vi får en umiddelbar, sanselig oppfattelse av det. Noen avgjørende elementer som ligger i valg av scenisk rom, er rommets form, størrelse, materialer, lysforhold og akustiske egenskaper (Gladsø et al., 2015, s. 201) I det følgende skal jeg vise til hvordan mitt umiddelbare møte med rommet så ut, og hvilke muligheter som lå tilskrevet i det.

Når jeg befinner meg i Studio, opplever jeg rommet som rotete. Ikke rotete på den måten at det er mange ting der, men det oppleves likevel som lite organisert, ustrukturert og upersonlig. Fra taket henger slitte scenetepper, og langs veggene står det plassert bord med teknisk utstyr og kabler. En mopp som lener seg til noe som kan ligne en slags påle, og tomme kaffekopper på gulvet. Hvordan kan dette rommet speile forestillingens tematikk? Kanskje nettopp dette er grunnen til at rommet er så passende. Det kan speiles den indre uroen som finnes på innsiden av karakterens kropp. Den kan speile tvangslidelse, kanskje. Jeg tok meg selv i å forsøke å rydde rommet, for å få kontroll på det, men jeg fikk en følelse av at uansett hvordan jeg angrep rommet, oppnådde jeg aldri en følelse av tilfredshet. Med få dager til premiere på forestillingen, måtte jeg ta til takke med å akseptere rommet slik det var.

Studio er et spennende rom, et flerbruksrom som har potensiale til å kunne anvendes til nesten hva som helst. Med et ønske om å lage en forestilling med forholdsvis enkel trappescenografi, valgte jeg å bygge en trapp av sceneelementer. Dette ble til en scenografi som fylte store deler av det sceniske rommet, og jeg måtte finne en måte å tilnærme meg scenografien. Jeg tok et bevisst valg om å tre inn i rommet som en karakter som aldri har vært i rommet før, og derfor ble det karakterens valg å forholde seg til den eksisterende scenografien, og finne ut hvordan å anvende den. Jeg kan argumentere for at det var et bevisst valg å sette inn trappen i det sceniske rommet, for så å tilnærme meg rommet på lik linje med tilskuerne, i karakteren Sigrid, som aldri har vært i dette rommet før. Når jeg i den utforskende prosessen arbeidet med å tilnærme meg rommet, har jeg utforsket hvordan å kunne forholde meg til scenografien ved å lage meg ulike soner som jeg anså som «skitne». Dette for å ha en konkret hindring som karakteren måtte forholde seg til. Det å skulle tilnærme seg forståelsen av hvordan tvang kunne oppleves, så jeg som utfordrende å få frem på scenen. I lys av Stanislavskij (1938) sin metode om å tre inn i rommet på en naturlig måte, utforsket jeg rollefabelen til Sigrid, og forsøkte å finne ut hvordan jeg i en naturlig setting ville entret rommet når jeg visste jeg var for sent ute.

6.3 Rommets materialitet

Når man utenfra ser på teaterrommet som i denne sammenhengen finner sted i Studio på NTNU Dragvoll, kan en bemerke seg tilskuernes plassering i rommet, samt hvordan scenografien er bygget inn. Ved å undersøke det sceniske rommets materialitet, og hvordan rommet er utformet, kan man vurdere hvordan rommet er lagt til rette for samspill mellom aktør og tilskuer (Allain & Harvie, 2006, s. 207). Selve teaterrommet i sin helhet inkluderer med andre ord både aktørens spillerom, men også tilskuerens plass i det sceniske rommet. Tilskuerens plassering er i denne forestillingen satt til å se i retning en sidestilt trapp bygget av sceneelementer. Hvilken funksjon scenografien har, kan tolkes ut fra en større helhet, som gjenspeiles i tematikken i forestillingen. Den sidestilte trappen, som ved første øyekast kan virke ulogisk plassert i forhold til tilskuernes plassering, kan være et symbol på hvordan tvangslidelse kan oppleves. I en kombinasjon av irrasjonelle tanker om å ha noe på en spesifikk måte, og en rasjonell forståelse av å vite at det ikke nødvendigvis må være på den måten. Scenografien og plasseringen av den kan påvirke muligheter for handling, samtidig som valget av plassering kan skape visuelle komposisjoner som støtter opp under forestillingens budskap. Når trappen står sidestilt, kan det virke lite logisk at den sceniske handlingen skal foregå frontalt. Den sidestilte trappen kan tilføre forventninger hos tilskueren om at den skal anvendes på en ny måte enn hva den kunne blitt brukt til. Elementer som kan påvirke tilskuerens oppfattelse av den sceniske forestillingen, kan også legges til nærheten mellom aktør og tilskuer, og hvor aktøren plasserer seg i det sceniske rommet. Når aktøren har en nærhet til tilskueren, kan skillet mellom aktør og tilskuer virke mindre, som igjen kan tilføre emosjoner og tydeligere reaksjoner hos tilskuerne (Allain & Harvie, 2006, s. 208).

Det sceniske rommet kan sees som et tomt rom, slik Peter Brook refererer til *The Empty Space*, som han definerer som fraværet av distraksjoner som kan skyldes overdådig bruk av scenografi. Ved å strippe rommet for scenografi, kan dette bidra med å skape nærhet og en dypere forbindelse og mening mellom tilskuer og den sceniske forestillingen (Brook, 1968). Det sceniske rommet er utviklet med en tanke om enkelthet, som også kan sees som et abstrakt scenerom. Dette argumenteres for i de teoretiske skiftene på 1890-tallet, hvor Adolphe Appia og Edward Gordon Craig la vekt på enkelthet og abstraksjon i arbeidet med et tredimensjonalt scenerom som hadde til hensikt å forene aktøren og det sceniske rommet (Aronson, 1991, s. 3). Craig hevder at det er meningsløst å definere scenografi som noe distraherende, fordi scenografien harmonerer og gjenspeiler hvordan dramaturgen har tenkt ut scenografien (Craig, 1911, sitert i Aronson, 1991, s. 3). Måten det sceniske rommet har blitt til, og valgene som ble tatt når det kommer til trapp som scenografisk element, kan sees i lys av moderne *Mise-en-scène*. Noe av det som kjennetegner moderne *mise-en-scène* er scenografi bestående av blant annet plattformer, trapper og tepper. Dette gjenspeiles spesielt hos Appia, hvor det sceniske rommet skulle gi en tredimensjonal romfølelse som ofte ble forsterket ved å definere rommet med lys (Aronson, 1991, s. 4).

6.4 Refleksiv dramaturgi

I utviklingen av forestillingen har jeg sett bort fra den tradisjonelle dramaturgien som eksempelvis aristotelisk dramaturgi, og heller arbeidet ut fra en dramaturgisk form som

Vagn Lid beskriver som *refleksiv dramaturgi* (Lid, 2019, s. 16). I lys av Lid, og hvordan han beskriver dramaturgi som noe refleksivt, ligger det i definisjonen at dramaturgien ikke skal forholde seg til sceneteksten, og gjøre en analyse av denne. Refleksiv dramaturgi er en teoretisk praksis som har til hensikt å finne og beskrive andre, mindre iøynefallende handlinger som bidrar til å påvirke det estetiske uttrykket. Altså kan en med en refleksiv dramaturgisk tilnærming, avdekke og utforske flere lag av handling og mening som ligger til grunne for den sceniske teaterhendelsen. Refleksivt kan en benytte seg av denne formen for dramaturgi som et verktøy for å utvikle, og utforske andre, og nye estetiske uttrykksformer (Lid, 2019, s. 16). For å vise til hvordan jeg refleksivt har arbeidet med å bearbeide det tekstlige hentet fra intervju, til å bli scenisk materiale som omhandler min forståelse av tvangslidelse, skal jeg i det følgende ta for meg hvordan jeg skapte dusjescenen, og hva som lå til grunne for utførelsen av scenen:

Før så vaska jeg meg om og om igjen til jeg følte jeg var ren nok, men jeg følte liksom aldri at jeg ble ren, så da vaska jeg meg noen ganger til blods, og fikk hysterianfall. Og den redselen kom ut i form av hyl og skrik og fortvilelse, fordi jeg var livredd. Når jeg for eksempel vasker hendene, vasker jeg meg gjerne langt oppover armen, sånn at jeg er sikker på at jeg blir helt ren. Også bruker jeg mye såpe, overdrevent mye såpe, kanskje tre ganger så mye av det man trenger for at jeg skal vite at det er helt rent.

(utdrag fra intervju, 30. september 2022)

Dusjesekvensen ble utviklet med en intensjon om å kaste lys over fenomenet vasketvang, som er en form for OCD som ble fremmet i intervjuet med Emma. Her forteller hun hvordan vasketvang påvirker frykten tilknyttet bakterier, og at frykten både rammer seg selv, altså at hun er redd for å bli smittet, men også andre, at hun er redd for å påføre andre smitte. Måten hun beskrev hvordan det opplevdes å aldri føle seg helt ren, og samtidig være rammet av en underliggende frykt for bakterier, gjorde at jeg ville forsøke å få frem denne indre frykten som resulterte i dusjesekvensen. Hvordan skulle jeg gå frem for å trigge en slik følelse hos meg selv, som ikke har opplevd å være rammet av vasketvang? Jeg lagde meg en indre monolog som fungerte som en dialogpartner. Den indre stemmen konfronterte alle handlingene jeg gjorde, og benektet fakta om at jeg kom til å bli ren. Min kroppslige, eller fysiske respons på denne tanken, triggert også et behov for å møte frustrasjonen, og respondere på stemmen med ord og setninger som forklarte hva jeg måtte gjøre for å bli ren. I en kombinasjon av repetitive gester og handlingsmønster, og repetitive setninger, ble dette min inngang til å formidle min forståelse av tvangen som kan være tilknyttet vasketvang.

6.5 Et dialektisk møte med den sceniske handlingen

For å trekke linjer til filosofen Platon, kan en se en sammenheng med hvordan dialektikken kan være et perspektiv som belyser oppbyggingen av handlingene som sees i dusjesekvensen (Stene, 2015, s. 43). I et dialektisk møte med handlingene som utspilte seg i dusjesekvensen, kan man argumentere for at den indre stemmen, eller tvangstanken på den ene siden, gir uttrykk for at Sigrid aldri kommer til å bli ren. Dette kan sees som en *tese*, som blir møtt av tvangshandlingen på den andre siden. Tvangshandlingen er at Sigrid må gjennomgå en ny runde med vasking for å konfrontere tvangstanken, en *antitese*. Sett i sammenheng vil denne vaskesekvensen, bestående av

tvangstanker som fører til tvangshandlinger, resultere i vasketvang som i overført betydning kan ende i en *syntese*.

Når jeg har arbeidet selvstendig i den sceniske prosessen, innebærer dette at jeg måtte være bevisst de ulike rollene som inngår i en forestillingsproduksjon. Dette tilsier at jeg i det sceniske arbeidet har fungert som kunstnerisk forsker, regissør, aktør, tekstutvikler, dramaturg og tekniker. Det har vært utfordrende å skulle bære alle disse «hattene» samtidig, og så det som en arbeidsprosess som krevde struktur og planlegging, da jeg ikke har like mye erfaring innenfor alle felt fra tidligere produksjoner. Jeg var bekymret for at jeg skulle føle meg ensom i min egen arbeidsprosess, og så det som trygt å få støtte fra min veileder, Tore Vagn Lid, samt Ingvild Rømo Grande som har bidratt med hjelp til kostyme, samt Ingvild Tiller Naustan som har vært min støttespiller i arbeidsprosessen.

I det andre fysiske intervjuet fortalte informanten, som jeg velger å kalle for Maja, hvordan den underliggende frykten på bakgrunn av tvangstankene, påvirket hennes virkelighetsoppfatning. Her vektlegger hun selve frykten som utspiller seg kroppslig, og hvordan tvangstankene og tvangshandlingene samhandler i handlingsøyeblikket:

Tvangstankene blir ofte verre og verre, og selv om man vet at man ikke kommer til å gjøre det tvangen sier, som for eksempel «tenk om jeg stikker denne kniven i brystet på mamma», så er det en frykt som bygger seg opp, av tanken på at du tenker at du kan gjøre noe så fælt. Da føler du deg kanskje som verdens slemmeste person, selv om du vet at det er tvangen som får deg til å tenke disse tankene, og ikke deg selv.

(utdrag fra intervju, 9. oktober 2022)

Maja hevder at selv om hun er klar over at tankene er irrasjonelle, eksisterer det likevel en underliggende følelse av at hun har gjort- eller tenkt noe i verste mening som igjen kan påvirke hennes nærmeste. Frykten for at hun skal gjøre skade på noen som står henne nær, trigger tvangen til å komme til syne. Tvangen blir her hennes verste fiende, og skaper et forvrent bilde av sannheten, eller hvordan en situasjon faktisk er. Selv om hun er bevisst seg tankene som irrasjonelle, tør hun ikke stole på sine egne rasjonelle tanker om hva som er sant. Videre gir hun en beskrivelse av hvordan hun opplever at tvangstankene opptrer:

Tankene som dukker opp hos en person med OCD er ofte forbundet med det verst tenkelige for deg. Det kan være alt fra at man er redd for å skade et barn, og at tvangen da får deg til å tro at du kanskje er pedofil. Det er vanskelig å skille selve OCD'en og hvem man faktisk er. Og denne usikkerheten gjør at man føler seg fanget i tankene sine, og man tror man er gal som tenker disse tankene.

(utdrag fra intervju, 9. oktober 2022)

Når jeg senere skulle ta stilling til skildringene som kom fra informantene, måtte jeg finne en metode for å tilnærme meg tematikken på, og fortsatt ivareta det etiske aspektet ved representasjonen av tvangslidelse. Den levde erfaringen, som Haagensen (2018, s. 26) beskriver i lys av Van Maanen (1990) er erfaringer som reflekteres over på

bakgrunn av tidligere opplevelser. Siden jeg forsker på et fenomen som jeg selv ikke lider av, er det derfor utfordrende å kunne sette seg inn i hvordan det kan føles å ha tvangslidelse. I denne sammenhengen vil det derfor være informantene som har den levde erfaringen tilknyttet OCD, og jeg benytter meg på den andre siden av det som kan defineres som lånt erfaring.

6.6 Verfremdung

I Brechts dramaturgi finner vi nøkkelbegrepet *Verfremdung*, som oversettes til underliggjøring eller fremmedgjøring (Gladsø et al., 2015, s. 131). Den norske oversettelsen kan gi feilaktige assosiasjoner når det kommer til fremmedgjøring, men hos Brecht henter han innholdet fra russisk *ostranenie*, som betyr underliggjøring (Gladsø et al., 2015, s. 163). Begrepet benyttes for å skape et distansert forhold til velkjente hendelser i teateret, som bidrar til å skape diskusjon og ettertanke hos tilskuerne. I mitt arbeid har jeg valgt å ha et distansert forhold til tvangslidelse som tematikk, da jeg opplever det som skremmende å skulle utgi meg for å være en person som lider av OCD, når jeg ikke har kroppslig kjennskap til lidelsen. Jeg har derfor skapt en historie om en karakter som har OCD, uten å bruke direkte situerte hendelser fra virkeligheten, men heller plassert historien i en fiktiv virkelighet, inspirert av historier fra informantene. Tore Vagn Lid (2018) skriver også om hvordan fremmedgjøring kan anvendes i møte med teaterkunsten. I boka refererer han til Brecht, som sier at *Verfremdung* ikke bare omhandler å frigjøre tilskuernes kritiske refleksjon over det sceniske innholdet, men at det handler om å bryte ut av teaterorganisasjonens institusjonelle krefter (Lid, 2018, s. 89). Dette kan sees i lys av forestillingen *Hverdagen innenfra*, når Sigrid er fanget i en sinnstilstand i dusjscenen, hvor hun nærmest mister kontrollen over handlingen som egentlig foregår. Etter hvert forstår hun hva hun har gjort, hun blir taus, og bemerker seg alle blikkene og stillheten hos tilskuerne. Herfra kan *Verfremdung* trekkes inn idet Sigrid ser seg selv utenfra. Lid (2018) fanger forståelsen av Brechts *Verfremdung* på følgende måte:

Tenk deg at du er alene i en svært personlig setting, foran speilet – syngende for deg selv etc. Du gjør ting automatisk, og selv om du er avspent, ved dine fulle fem og klin edru, tenker du ikke nærmere over hva du gjør. Så står, plutselig noen i døren; ja – går det opp for deg – har faktisk stått der i flere minutter. Perspektivet skifter, rommet endres, dine automatiserte handlinger står plutselig for deg som store og underlige. Lynraskt tenker du igjennom hva du egentlig har gjort, og hvorfor. Alt blir stort – forstørret – og du og dine høyst personlige handlinger rykker på avstand og blir til noe underlig, som om du med ett betraktet deg selv *utenfra* (Lid, 2018, s. 98-99).

I et forsøk på å se sammenhengen mellom denne skildringen av *Verfremdung*, og hvordan *Verfremdung* kan vises i den sceniske forestillingen, er det blant annet situasjonen med dusjscenen som blir interessant å se utenfra. Fra en tilskuers perspektiv, kan det først virke som aktøren skal skildre hvordan en ideell dusjsekvens ser ut for henne. Stadig blir dusjsekvensen mer og mer intens, og aktøren er fanget i et repetitivt mønster med setninger og gester. Hun tar tilskuerne med inn i et univers som skildrer hvordan hennes opplevelse av den gitte handlingen ser ut. Tvingen er den underliggende faktoren, som påvirker hvordan hun utfører dusjsekvensen. Tankene blir

til tvangshandlinger, og tvangshandlingene blir større og mer intense. Til slutt mister hun kontroll over seg selv, som resulterer i at et mikrofonstativ velter. Når dette skjer, er tilskuerne usikre på om det falne mikrofonstativet var en planlagt handling eller ikke.

Når det kommer til relasjonen mellom aktør og tilskuer, skal jeg i det følgende ta for meg dette aspektet, og forsøke å skildre hvordan denne forestilling kan inngå i en interaktiv forestillingstradisjon.

6.7 Fiksjonskontrakten – når aktøren møter tilskuerne

Teater som fenomen har ut fra et historisk perspektiv blitt definert på ulike måter. Tidligere kunne en referere til teater som skuespill eller underholdning, og begrepet er sterkt avhengig av den historiske og geografiske konteksten (Sauter, 2006, s. 17). Om en skal forsøke å definere hva teater er, kan vi se på den britiske dramatiker Eric Bentley's formel «A spiller B med C ser på», fra *The Life of the Drama*, 1964. Så enkelt som denne formelen kan tolkes, fremstiller aktøren noe annet enn seg selv, samtidig som tilskueren betrakter (Stene, 2015, s. 16). Likevel finnes det andre måter å møte kunsten på, også i forestillingen *Hverdagen innenfra*, hvor tilskuerne tar del i den sceniske forestillingen, og fungerer som en samtalepartner i møte med aktøren. Dette kan overføres til interaktivitet, altså at tilskuerne ikke bare forholder seg passive på sin plass, men heller blir tildelt roller som aktivt medskapende i forestillingen. I møte med skuespillerkunsten, leser jeg ut av dette at tilskueren en viktig del av selve teaterhendelsen, nettopp fordi tilskueren er en brikke i det fiktive spillet. Uten tilskueren er det ingen som kan bekrefte, tolke eller møte den sceniske kunsten. For hvem er aktøren uten tilskueren?

Det fiktive universet defineres som stedet hvor «her og nå» etablerer en ny form for virkelighet. I denne virkeligheten, befinner tilskuerne og aktøren seg på det stedet hvor den sceniske forestillingen skal skje. I et rom som ellers blir brukt som utforsking- og øvingslokale, samt undervisning, har dette rommet nå fått en ny funksjon. Det er her fiksjonskontrakten etableres mellom aktør og tilskuer. I Gladsø et al., (2015), skriver de at fiksjonskontraktens etablering går ut på å legge til rette for hvordan forestillingen skal presenteres, hvilken funksjon tilskuerne har i den sceniske forestillingen, og hvilke forventninger aktøren har for tilskuerne. Fiksjonskontrakten er en essensiell del av teateropplevelsen. Denne kontrakten er en uskreven avtale mellom tilskuerne og aktøren som definerer de gjensidige forventningene og aksepterte regler som ligger i å ta del i en fiktiv virkelighet (Gladsø et al., 2015, s. 153). Fiksjonskontrakten gir tilskuerne lov til midlertidig å suspendere sin vantro og akseptere det som skjer på scenen som ekte, til tross for at de er klar over at det er en iscenesettelse. I min egenskapte teaterforestilling utforsker jeg fiksjonskontrakten, og definerer kontrakten som finnes mellom aktør og tilskuer. Tilskuerne på sin side blir medvirkende for handlingen som utspiller seg, da aktøren stadig henviser seg til tilskuerne gjennom blick og åpne spørsmål. Et annet element ved fiksjonskontrakten som finnes i den sceniske forestillingen, er når aktøren ber om et glass vann. Gjennom dette eksperimentet skapes en ny form for fiksjonskontrakt. Tilskuerne fungerer ikke kun som observatører, men aktive deltakere i den fiktive virkeligheten som utspiller seg på scenen. Ved å inkludere tilskuerne på denne måten, utfordrer jeg som aktør tradisjonelle forestillingskonvensjoner, hvor jeg inviterer til interaksjon mellom meg og tilskuerne.

Richard Schechner er en av teaterteoretikerne som tar for seg fiksjonskontrakten. Her utforsker han ulike aspekter av fiksjonskontrakten og dens betydning for den helhetlige teateropplevelsen. Idéen om teater som et «utvidet øyeblikk» blir i lys av Schechner det øyeblikket hvor virkeligheten transformeres til fiksjon. Schechner startet i 1967 den eksperimentelle teatergruppen *The Performance Group*. Her arbeidet han med å utforske nye rammer og omgivelser for teaterarbeidet utenfor teaterinstitusjonene (Gladsø et al., 2015, s. 139). På bakgrunn av denne teatergruppen, introduserte Schechner begrepet *environmental theatre*, som tok for seg seks punkter som hadde til hensikt å peke på sentrale kjennetegn i en dramaturgisk strategi som søkte å bringe fiksjon og virkelighet sammen (Gladsø et al., 2015, s. 139). De seks prinsippene om Environmental Theatre er følgende:

- Det er nødvendig å finne en ny teaterdefinisjon som ikke baserer seg på det tradisjonelle skillet mellom kunst og liv.
- Hele teaterrommet kan brukes både som scene og sal.
- Teaterhendelsen kan finne sted i et totalt forvandlet rom eller i et «funnet» rom.
- Fokus er fleksibelt og variabelt (multifokus). Det kan være ett sted, eller flere steder på en gang.
- Alle elementer er likestilte. Skuespilleren er ikke viktigere enn de andre hørbare eller visuelle elementene.
- Teksten er ikke nødvendig, verken som startpunkt eller mål for forestillingen.

(Schechner, 1973, sitert i Gladsø et al., 2015, s. 139)

Med utgangspunkt i disse prinsippene, kan jeg trekke linjer til hvordan *Hverdagen innenfra* kan innskriveres i disse punktene. Når det kommer til det første punktet, befinner den sceniske forestillingen seg i mellomrommet mellom fiksjon og virkelighet, da historien som fremmes er en bearbeidelse av virkelige skildringer fra informantenes liv. Samtidig er historien i og for seg fiktiv. Sigrid er en fiktiv rollekarakter som er skapt på bakgrunn av hvordan jeg som aktør, forstår tvangslidelse. Hennes væremåte er et forsøk på å speile min tolkning av hvordan det ville sett ut om tvangstankene ble satt ord på, og vise til hvordan å iscenesette den indre uroen som jeg fanget fra informantenes skildringer.

I *Hverdagen innenfra* får tilskuerne en direkte opplevelse av den fiktive virkeligheten ved å bli involvert i handlingen og ta del i å oppfylle aktørens behov. Ved å be om vann, er jeg som aktør avhengig av tilskuernes respons, og at de tar del i fiksjonen. Det som oppstår i en slik interaksjon, er en ny form for dynamikk hvor tilskuerne aktivt påvirker og medskaper i den sceniske forestillingen. Under det andre punktet kan jeg argumentere for at forestillingen tar for seg hele rommet, og har ikke et tydelig definert skille mellom scene og sal. Selv om tilskuerne har sin plass i det sceniske rommet, forholder likevel ikke aktøren seg på en fysisk scene, og aktøren beveger seg blant tilskuernes plass. Forestillingen er heller ikke tilskrevet for å være stedsspesifikk, som betyr at den har potensiale for å kunne bli spilt på hvilket som helst sted. Dette gjør at punkt tre også kan passe for *Hverdagen innenfra*.

I et bredere teoretisk perspektiv kan man se på denne typen teaterpraksis som en form for egenskapt teater, slik jeg refererer til tidligere i teksten. I forestillingen *Hverdagen innenfra* er det kun en aktør til stede i rommet, men likevel er det etablert et samarbeid mellom aktøren og tilskuerne i form av deres deltakelse og respons i den sceniske teaterhendelsen. Ved å utforske og eksperimentere med fiksjonskontrakten i *Hverdagen*

innenfra, bidrar jeg til å utfordre tradisjonelle forestillingsformer, og utfordrer tilskuernes forventninger til den sceniske teateropplevelsen. Gjennom interaktivitet og deltakelse brytes barrierene mellom aktør og tilskuere ned, og det oppstår et unikt rom for utforskning og refleksjon.

6.8 Erfaringer jeg gjorde meg i samspill med tilskuerne

Etter å ha spilt forestillingen min første gang for tilskuere fredag 6. januar 2023, fikk jeg dannet meg et bilde av hvordan interaksjonen mellom aktør og tilskuer fungerte. For å komme inn i karakter på en troverdig måte, ble det tatt et valg om at aktøren skulle komme «for sent» inn i rommet, etter at tilskuerne hadde funnet sin plass. Dette for å danne et bilde av hvor lang tid som skal til for å oppnå reaksjoner og usikkerhet hos tilskuerne, som er uvitende for hva som kommer. Målet for dette forsøket var å etablere en usikkerhet hos tilskuerne, som gjorde at jeg som aktør kunne spille på denne usikkerheten idet jeg entret rommet. Etter første gjennomgang for tilskuerne, lot jeg dem vente i 7 minutter før jeg entret rommet. Jeg opplevde at jeg likevel kunne vente lengre for å skape en større usikkerhet hos tilskuerne. Dette tidsaspektet ble derfor utvidet til nærmere 14 minutter hvor tilskuerne satt i salen og ventet på at forestillingen skulle starte. Jeg gikk inn i rollen som en usikker person som visste at hun var for sen, og skapte umiddelbart en dialog med tilskuerne gjennom å stille åpne spørsmål om hva jeg fikk lov til å gjøre i rommet. Måten jeg inkluderte tilskuerne på, var å spille på reaksjonene, og søkte bekræftelse før jeg tok valg som var viktige for fremdriften av stykket. Måten jeg løste lyssettingen på, var å stille på spakene på lysbordet i dialog med tilskuerne, hvor aktøren igjen søkte bekræftelse på om lyset så bra ut. Reaksjonene var en lyd av usikker latter, som opplevdes som en reaksjon på at de ikke visste om de skulle gi respons på aktørens åpne spørsmål eller ikke. Jeg opplevde viktigheten med å tørre å søke respons hos tilskuerne før jeg responderte med å fortsette forestillingen. På denne måten kunne jeg bruke tilskuerne til å hjelpe forestillingens fremdrift. Med dette mener jeg at jeg som aktør la opp til å få bekræftelser, som jeg visste jeg kom til å få om jeg ventet lenge nok. Fordelen med å arbeide på denne måten, var at jeg på forhånd visste at jeg kunne «manipulere» tilskuerne til å gi den responsen jeg søkte.

I det følgende skal jeg kartlegge hvordan jeg som aktør må forholde meg til eventuelle uforutsette hendelser som kan skje i scenerommet. En øvelse som jeg gjorde i samarbeid med Tore, gikk ut på å være oppmerksom på alt som foregikk i rommet, og agere på alle hendelser som oppstod hos tilskuerne. Om noen for eksempel hostet, skulle blikket mitt rettes mot lyden. Om musikken ikke spilte av fra høyttalerne, måtte jeg reagere på hendelsen ut fra meg selv.

Når mikrofonstativet veltet underveis i forestillingen, måtte jeg som aktør i dette øyeblikket ta stilling til hva som hadde skjedd. Raskt måtte jeg finne en løsning på hvordan å komme meg videre på en sømløs måte. Ved å løfte mikrofonstativet opp ved hjelp av foten, fikk jeg hentet inn situasjonen, og var klar for å gå inn i neste scene.

6.9 Å forholde seg til uforutsette hendelser

I løpet av forestillingsprosessen har jeg endret et fokus fra å spille i en mer lukket form, altså hvor jeg spiller for tilskuere med en lyssatt scene, til et dialektisk møte mellom aktør og tilskuer, hvor jeg som aktør befinner meg i samme univers som tilskuerne. Denne utviklingen har gitt meg som aktør rom for å utvikle en tilstedeværelse som baserer seg på spontane reaksjoner og en tydeligere dialog med tilskuerne. Denne endringen skjedde den siste uken før premiere, hvor jeg ble utfordret av veileder til å begrunne hvorfor jeg ønsket å spille med en lyssatt scene. Jeg opplevde at valgene jeg hadde foretatt meg tidligere ikke ville gitt samme effekt som hvis jeg lyssatte salen, og inviterte tilskuerne inn i forestillingsuniverset. En slik form for interaktivitet som kommer av å spille på situasjoner som oppstår idet tilskuerne inkluderes i scenerommet, gjorde at aktøren måtte være mer bevisst sin tilstedeværelse i rommet, og hvordan aktøren kan spille på en usikkerhet rundt det å skape en kontroll i rommet. Jeg opplevde dette valget som et viktig vendepunkt for forestillingens helhet, og gjorde at jeg kunne spille på den usikkerheten som jeg opplevde at tilskuerne satt med. Det å være forberedt på å ta stilling til uforutsette hendelser som kan forekomme i kampens hete, gjør at jeg som aktør må kunne være fokusert i rollen, og bruke mine umiddelbare, naturlige reaksjoner på å forholde meg i karakter uten å bryte det fiktive universet. Et eksempel på dette som er relevant å trekke frem, er situasjonen med mikrofonstativet som veltet i en scene hvor jeg som karakter hadde et utbrudd. Jeg måtte akseptere og respondere på hendelsen, samtidig som jeg måtte finne en måte å løse situasjonen på. I en slik situasjon kan det hende tilskuerne ble usikker på om dette var planlagt eller ikke, og det var mitt ansvar som aktør å holde på denne usikkerheten.

7. Avslutning og veien videre

I denne avhandlingen har jeg forsket på hvordan jeg som aktør og tekstutvikler kan tilnærme meg en forståelse av hvordan det kan føles å ha tvang, og hvordan å iscenesette tvangslidelse. Jeg har på bakgrunn av mitt forskningsfokus forsøkt å svare på følgende problemstilling: *Hvordan scenisk å kunne fremstille følelsen av tvang, uten å selv ha erfaring med lidelsen?*

Jeg skal i denne avsluttende delen presentere funnene som jeg har gjort i arbeidsprosessen mot endt forestilling. På bakgrunn av intervju som metode for datainnsamling om tvangslidelse kombinert med praktiske metoder for rolleutvikling og scenisk arbeid, har jeg skapt en forestilling som kan tilskrives praksisbasert forskning. Et sentralt funn som har kommet frem gjennom dybdeintervjuene, er fellesnevneren av en underliggende redsel. Redselen for å skade noen man er glad i, redselen for å få bakterier på seg, eller redselen for at noen skal dø om man beveger seg feil i trappa. Denne innsikten har vært avgjørende for utviklingen av scenene i forestillingen, og har dannet et fundament for å kunne danne meg en forståelse av hvordan det føles å ha tvang. Et funn som også er verd å ta i betraktning, er hvor omfattende tvangslidelse faktisk er. Når jeg i forkant av dette forskningsprosjektet så for meg å lage en forestilling som tok for seg tvangslidelse, var jeg ikke bevisst hvor mange sider ved lidelsen som faktisk eksisterer. Dette inkluderer hvor mange tanker og følelser som oppstår når man har tvangslidelse. Funnene jeg gjorde meg i intervjuene, bærer preg av at selv om du vet at tvangstankene er irrasjonelle, eksisterer det likevel en redsel som omhandler skadeomløpet som kan oppstå om du ikke utfører en tvangshandling som respons for å fjerne tvangstankene. Ved å anvende teorier og teknikker som kan sees i lys av Konstantin Stanislavskij og Sanford Meisner, kombinert med øvelser for scenisk tilnærming i samarbeid med min veileder, har jeg funnet en inngang til hvordan jeg på en troverdig måte kan videreføre følelsen av hvordan tvangslidelse kan oppleves. Ved å ta utgangspunkt i meg selv og mine lånte erfaringer fra informanter, kan jeg vise til et scenisk arbeid som gjenspeiler en trang til å søke bekreftelse fra andre for å unngå å gjøre noe feil. Rollekarakteren henviser seg derfor stadig til tilskuerne for å unngå å måtte ta egne beslutninger i den sceniske handlingen.

En underliggende faktor som jeg i dette forskningsprosjektet har sett som utfordrende, er frykten for å bagatellisere eller parodierte tvangslidelse. Jeg har derfor vært varsom med å skape scenisk materiale uten å gjøre research på tematikken i forkant. Ved å utforske en indre motivasjon og identifisere mønstre i språkbruk og gestikulering, har forsøket vært å scenisk formidle Sigrid sine indre tanker for tilskuerne gjennom oppheng i situasjoner fra hennes hverdag, som for henne refereres til som utfordrende, men som tilskuerne kan oppleve som hverdagslige hendelser. I det sceniske rommet er det ikke et skille mellom sal og scene, som åpner opp for interaksjon. Tilskuerne er i den sceniske forestillingen likestilt med aktøren, og deres respons og reaksjoner har hatt betydning for forestillingens hendelsesforløp.

I tillegg til interaksjonen med tilskuerne, har det vært en bevissthet rundt reaksjoner som kan oppstå hos tilskuerne, som også tar for seg uforutsette hendelser. Slik som det vises til i teksten, oppstod det en uforutsett hendelse underveis i forestillingen da mikrofonstativet veltet. På bakgrunn av arbeidet med å kunne lese rommet og agere på ting som kan oppstå i scenerommet, forholdt jeg meg i situasjonen behersket, for ikke å avsløre for tilskuerne at hendelsen ikke var planlagt. Ved å utnytte stillheten og pausen

som virkemidler, dro jeg nytte av den uforutsette hendelsen for å oppnå spenning i den sceniske opplevelsen. Denne strategien demonstrerte min evne til å være bevisst og oppmerksom på alt som kan skje i det sceniske rommet og tilpasse meg situasjonen på en troverdig måte. Når jeg snakker om scenen i kulturskolen, var målet til aktøren å få tilskuerne til å forstå at jeg ville spille for dem, men ikke gjøre handlingen før jeg fikk bekreftelse. Dette leste jeg ut av informantene, som omhandlet at de alle var redde for å gjøre noe feil, og ikke ta egne beslutninger. Gitaren ble strategisk plassert i rommet, og gjennom karakterens fortelling og mine handlinger forsøkte jeg å formidle behovet for publikums involvering og respons. Dette bidro til å skape en følelse av interaktivitet og engasjement mellom aktøren og tilskuerne.

Det er viktig å understreke at forestillingen ikke har som mål å være en fasit på hva tvangslidelse er. På grunn av dens komplekse og individuelle natur er det umulig å skape en allmenngyldig representasjon. Likevel tror jeg at gjennom min sceniske utforskning og iscenesettelse har det blitt lagt til rette for en forståelse av den underliggende tvangen hos karakteren Sigrid. Ved å trekke på situasjoner og følelser knyttet til tvangslidelse, som ble identifisert gjennom intervjuene, har forestillingen forsøkt å berøre og engasjere tilskuerne på en emosjonell, til tider humoristisk og virkelighetsnær måte.

I den akademiske sammenhengen har denne masteroppgaven bidratt med innsikt og kunnskap om hvordan man scenisk kan fremstille følelsen av tvang uten å ha direkte erfaring med lidelsen. Forskningsprosessen har vært basert på praksisbasert forskning og kvalitative metoder, hvor dybdeintervjuer har dannet et viktig fundament for forståelsen av tvangslidelsens vesen. Ved å integrere teoretiske perspektiver fra Stanislavskij og Meisner har jeg utforsket og anvendt sceniske teknikker og metoder for å skape autentiske og troverdige uttrykk. Når jeg som forsker i denne prosessen ikke har personlig erfaring med tvangslidelse, har det vært utfordrende å male seg et riktig bilde av den komplekse lidelsen. Det er viktig å presisere at tvangslidelse er en individuell og variert lidelse som kan variere fra person til person. I min studie har jeg forholdt meg til tre ulike former for tvangslidelse, som tar utgangspunkt i vasketvang, redsel for å dø, og redsel for å gjøre skade på andre. Siden tvangslidelse er et bredt fenomen som utarter ulikt fra person til person, er det derfor viktig å være varsom med generaliseringer og å respektere den enkeltes opplevelse av tvang.

Denne masteroppgaven har også avdekket noen av de utfordringene som oppstår når man forsøker å scenisk representere en lidelse man selv ikke har erfaring med. På bakgrunn av interaksjonen med tilskuerne har det vært mulig for meg som aktør å bidra til økt bevissthet og kunnskap om tvangslidelse. Som scenisk materiale har denne forskningen vist til at det er mulig å kunne bruke en scenisk tilnærming for å engasjere rundt komplekse emner som tvangslidelse. Gjennom dybdeintervjuer, scenisk utforskning og praktisk forskning har jeg bidratt til feltet med innsikt og forståelse for hvordan man kan nærme seg og formidle en følelse av tvang uten å selv ha erfaring med lidelsen.

Det er viktig å merke seg at denne masteroppgaven kun representerer et første skritt i en kontinuerlig utforskning av tvangslidelse innenfor scenekunsten. Videre forskning og utforskning er nødvendig for å utdype og utvide kunnskapen på dette feltet. Muligheten til å samarbeide med personer som har førstehånds erfaring med tvangslidelse, har bidratt med å styrke forståelsen av tvangslidelse i den sceniske fremstillingen. Ved å scenisk arbeide på egenhånd i en egenskapt teaterprosess, har jeg erfart viktigheten med god planlegging. Til tross for at denne studien ikke baserer seg på ren

skuespillerteknikk, har jeg likevel opparbeidet meg praktiske kunnskaper og en ny form for levd erfaring gjennom å skape en egen forestilling som tar for seg en tematikk som er utfordrende å arbeide ut fra. Uten å tidligere ha erfaring med å bære alle «hattene» som inngår i en scenisk prosess, har jeg likevel vist for meg selv, og for andre, at jeg evner å gjennomføre et slikt arbeid. Jeg har fått ny innsikt i hvordan en teaterforestilling kan ta form, og hvilken betydning valg i prosessen har for det helhetlige inntrykket. I etterkant ser jeg hvilken betydning det kan ha å ta valg tidligere i arbeidsprosessen, og hvordan dette kan bidra til å styrke det kunstneriske produktet. Om jeg skulle gjort det samme forskningsprosjektet på nytt, hadde jeg vært mer strukturert i planleggingen, og tatt valg tidligere i arbeidsprosessen. Jeg klarer ikke nå å se for meg hvordan forestillingen ville sett ut om jeg ikke hadde brutt den fjerde veggen. Nærheten og nerven som skapes i rommet når jeg som aktør åpner opp for engasjement fra tilskuerne, gir forestillingen en egen form for tilstedeværelse hos tilskuer og aktør, og bidrar til å gi tilskuerne en nærere opplevelse av hverdagen til Sigrid som er preget av tvang.

Kildeliste

Allain, P. & Harvie, J. (2006). *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York: Routledge.

Brook, P. (1968). *The Empty Space*. London: McGibbon and Kee.

Böhnisch, S. (2012). Feedbacksløyfer i teater for de minste: Åpninger og lukninger på vei mot en performativ forestillingsanalyse. I R. G. Gjærum & B. Rasmussen (Red.), *Forestilling, framføring, forskning: metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 209-230). Akademika forlag.

Einar Kringlen i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. april 2023 fra https://snl.no/Einar_Kringlen

Ertvaag, O.C. & Kjerstad, P. (Programleder). (2020-nåtid). *Psykodrama* [Audiopodkast]. Acast. <https://podcast.app/psykodrama-p1028165/>

Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge.

Gladsø, S., Gjervan, E. K., Hovik, L., & Skagen, A. (2015). *Dramaturgi: Forestillinger om teater* (2. utg.). Universitetsforlaget.

Haagensen, C. (2018). Gruppeprosesser og faseinndeling i egenskap teater. I V. Aune & C. Haagensen (Red.), *Teaterproduksjon: ti produksjonsetetiske innganger* (s. 179-198). NOASP, Nordic Open Access Scholarly Publishing. Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.43>

Hegel, G. W. (1986). *Innledning til estetikken*. Oslo: Aschelogh.

Hegel, G. W. (1999). *Åndens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag A/S.

Lehmann, H. T. (1999). *Das Postdramatische Theater*. Berlin: Verlag der Autoren.

Lid, T. V. (2018). *Refleksiv dramaturgi: Etyder for et (scene) kunstfelt i endring*. NOASP, Nordic Open Access Scholarly Publishing. Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.43>

Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistance*. Palgrave Macmillan.

Olsen, J. A. (2013). Iscenesetter tvangslidelser. I *Universitetet i Agder* (Red.), «TEFT Forskningsmagasin frå Universitetet i Agder nr. 2 2013»

Rancièrè, J. (2012). *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax.

Sauter, W. (2006). *Eventness: A Concept of the Theatrical event*. Stockholm: STUTS.

- Sauter, W. (2000). *The theatrical event: Dynamics of Performance and Perception*. University of Iowa Press.
- Schechner, R. (2020). *Performance studies: An introduction* (4.utg.). London and New York: Routledge.
- Stanislavskij, K. (1938). Skuespillerens arbeid med rollen – om å skape en sann fornemmelse av skuespillet og rollens liv. I K. Helgheim (Red.), *Realisme og teatralitet – tre russiske profiler – Stanislavskij, Meyerhold, Evreinov* (s. 235-248). Solum.
- Stene, Ø. (2015). *Skuespillerkunsten*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Stone, A. (2020). Khloé Kardashian´s OCD Experience is Not One-Size-Fits-All, Fans stress. I *Showbiz Cheat sheet*. Hentet 14.april 2023 fra <https://www.cheatsheet.com/entertainment/khloe-kardashians-ocd-experience-is-not-one-size-fits-all-fans-stress.html/>
- Tjora, A. (2017). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis* (3.utg.). Gyldendal Akademisk.
- Ulvund, M. (2012). Ekkoteater – praksisledet forskning innenfor et performativt paradigme. I R G. Gjærum & B. Rasmussen (red.), *Forestilling, framføring, forskning: Metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 51-75). Akademika forlag.
- Vogel, P. A., Hansen, B. & Solem, S. (2021) Tvangslidelser. I T. Berge & A. Repål (Red.), *Håndbok i kognitiv terapi* (2. utg., s. 161-170).
- Vygotsky, L. S. (1930/1995). *Fantasi och kreativitet i barndomen*. Daidalos.
- Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society: the development of higher psychological processes*. Harvard University Press.
- Young, S. (1954). *The Theatre* (s. 29). New York: Hill and Wang.

Vedlegg

Vedlegg 1 – Oppdragskontrakt

Oppdragskontrakt - masterforestilling

mellom

Sofie Aalstad Jansen
heretter 'oppdragsgiver',

og

Ingvild Tiller Naustan
Org nr: 925 982 288
heretter 'oppdragstaker'.

Prosjekt, rolle og tidsramme:

Oppdragstaker engasjeres for å bidra med hjelp til regi og dramaturgi i oppdragsgivers masterforestilling fom. 04.11.2022. Samarbeidet starter 04.11.2022 og avsluttes 07.01.2022. Oppdragstaker forplikter seg til å arbeide åtte (8) arbeidsdager med en varighet på syv (7) timer per dag som tilsvarer 56 timer.

Opphavsrett:

Denne avtalen gir oppdragsgiver rett til å bruke kunstnerisk materiale som blir komponert, skrevet og utviklet for, og/eller improvisert frem under prøver, i prosjektet og markedsføring av denne.

Oppdragsgiver eier alle rettigheter til prosjektet, inkl. idé, konsept, manus og regi, i tillegg til visuelt og auditivt materiale.

Honorar:

Total sum er på: kr 4000.

Dato for faktura er satt til 13.12.2022.

Summen faktureres i sin helhet til

Sofie Aalstad Jansen
Innherredsveien 49
7068 Trondheim

Merkes: masterforestilling

Diett og reisegodtgjørelse:

Reise og diett er inkludert i honoraret.

Side 1 av 2

Forsikringer og ev. sykdom:

Oppdragstaker er selv ansvarlig for forsikringer.

Oppdragsgiver har ikke arbeidsgiveransvar iht. ferie- og sykepenger.

Ved sykdom skal plan for å løse ev. sykdomssituasjon snarest legges sammen med oppdragsgiver.

Annulasjon og utsettelse:

Ved annullasjon eller utsettelse av oppdraget skal oppdragstaker gis en kompensasjon som etter omstendighetene finnes rimelig. Dette med hensyn til årsak, dekningsmuligheter og økonomisk belastning.

Dersom utsettelse leder til at oppdraget vil komme i konflikt med andre oppdrag som oppdragstaker har påtatt seg, og som oppdragsgiver var gjort kjent med ved kontraktsinngåelse, står oppdragstaker fritt.

Nærmeste overordnede:

Oppdragstaker svarer til oppdragsgiver, Sofie Aalstad Jansen i kontraktperioden.

Underskrifter:

Denne avtalen er utformet i to eksemplarer; ett til hver av partene.

Dato/sted 13.12.2022/Trondheim

Dato/sted 13.12.2022/Trondheim

Ingvild Tillys Værstan
Oppdragstaker, navn

Sofie Aalstad Jansen
Oppdragsgiver, navn

Vedlegg 2 – Tildeling av stipend



1 av 1

Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

Dato
08.09.22

Referanse
2020/5323

Notat

Til:	Det humanistiske fakultet
Kopi til:	
Fra:	Institutt for kunst- og medievitenskap

Tildeling av stipend til Sofie Aalstad Jansen sin masteroppgave i DRA3191

Studenten tildeles et stipend på kr 10 000,- til masteroppgaven.

For utbetaling av stipendet skal studentene fylle ut et elektronisk refusjonsskjema som finnes på denne nettsiden: <https://www.ntnu.no/machform/view.php?id=114014>

Feltene i skjemaet skal fylles ut slik:

Kostnadssted er 623505, prosjektnummer 70430609

Kontaktperson ved NTNU er Alexander Urdshals Schei.

I feltet «Utbetaling merkes med» kan det stå «Stipend til Masteroppgaven».

I feltet «Årsak til at kjøp er foretatt utenfor NTNUs innkjøpsrutiner» kan dere skrive «Stipend Masteroppgave»

Ellers må alle personlige opplysninger fylles ut.

Som vedlegg skal dette tildelingsbrevet lastes opp.

Med hilsen

Trond Einar Garmo

Kontorsjef

Postadresse
7491 TRONDHEIM

Org.nr. 974 767 880
E-post:
postmottak@hf.ntnu.no
<http://www.ntnu.no>

Besøksadresse
Dragvoll, Edvard Bulls veg 1,
Bygg 8, nivå 3

Telefon
+47 73 59 18 20
Telefaks
+47

Saksbehandler
Alexander Urdshals
Schei
Tlf: +47 73 59 65 69

Adresser korrespondanse til saksbehandlende enhet. Husk å oppgi referanse.

Vedlegg 3 - Intervjuguide

1. Kan du gi en beskrivelse av hva OCD er
2. Har du, eller har du hatt, ulike ritualer tilknyttet OCD, og hvordan foregår disse?
3. Kan du beskrive hvordan en dag kan være fra du står opp til du legger deg når man har OCD?
4. Hva vil du si er utfordrende med å ha OCD?
5. Hvordan opplever du at OCD har påvirket hverdagen din?
6. Hvordan vil du beskrive følelsen av å ha OCD?
7. Hvordan føler du at du blir oppfattet av andre når de vet at du har OCD?
8. Hvordan fungerer du sammen med andre som ikke lider av OCD?
9. Hva bekymrer deg mest på bakgrunn av din OCD?
10. Hvordan foregikk behandlingen av OCD?
Hvordan føles det nå i etterkant, når du er ferdig med behandling?

Vedlegg 4 – GDPR-skjema

Vil du delta i forskningsprosjektet

«Alt som kan skje hvis jeg ikke gjør noe – et tverrfaglig møte mellom tvangslidelse og teater»?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å utforme en teaterforestilling som tar for seg tematikken OCD (tvangslidelse). Jeg ønsker å forske på hvordan hverdagen for de som har eller har hatt OCD blir preget av lidelsen. I dette skrevet gir jeg deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Jeg har valgt å lage en teaterforestilling som tar for seg OCD som hovedtematikk, da jeg ønsker å bruke teater som en måte å kaste lys over hva denne lidelsen innebærer, og hvordan en hverdag kan se ut for en som lider av OCD. Dataen som samles inn, skal også anvendes som en del av en skriftlig masteroppgave våren 2023. Masterprosjektet skal ta utgangspunkt i følgende problemstillinger:

- *Hvordan kan tvangshandlinger iscenesettes for å gi en ektefølt oppfattelse og forståelse av OCD?*
- *Når tvangshandlingene tar styring over hverdagen gjennom et scenekunstnerisk blikk*

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

NTNU og Institutt for kunst- og medievitenskap er ansvarlig for prosjektet.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du har fått spørsmål om å delta som en av fire informanter hvor alle har – eller har hatt OCD, eller som har profesjonell erfaring og som jobber med lidelsen. Denne levde erfaringen står sentralt i mitt forskningsprosjekt, da teaterforestillingen skal skapes med respekt for lidelsen og historiene som ligger bak.

Hva innebærer det for deg å delta?

Jeg ønsker å gjennomføre individuelle intervju som metode. Det vil noteres underveis i intervjuet, samt bli tatt lydopptak.

Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det at du deltar i et fysisk eller digitalt intervju. Det vil ta deg ca. 45 minutter.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. 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 skrevet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Det er kun jeg, Sofie Aalstad Jansen og min veileder, Tore Vagn Lid, som vil ha tilgang til intervjuguide, lydopptak og notater.
- For å sikre at ingen uvedkommende får tilgang til personopplysningene, blir navn og kontaktopplysninger erstattet med pseudonymer.

