

Iben Jacobsen Øster


Kunsten å se

Teaterets scenespråk som brobygger mellom døve og hørende

Bacheloroppgave i Drama og teater

Veileder: Heli Aaltonen

Mai 2023



Innhold

Forord

Sammendrag

1	Innledning	1
2	Teoridel	2
2.1	Ulike definisjoner og syn på døvhet.....	2
2.2	Talespråk og tegnspråk	4
2.3	Scenespråk	5
2.4	Stumfilm som felles kulturarena.....	5
2.5	Rett på lik deltagelse i kulturlivet	6
2.6	Visuell, simultan og likestilt dramaturgi	6
2.7	Fysisk teater	7
3	Metode.....	7
3.1	Forestillingsanalyse.....	8
3.2	Teatersemiotikk	8
3.3	Forestillingen <i>Kunsten å se</i>	8
3.4	Forestillingsanalysen i faser	9
4	Analyse.....	10
4.1	Første fase: Beskrivelse av forestillingen og produksjonen.....	10
4.2	Andre fase: Patrice Pavis spørreskjema.....	11
4.2.1	Generell diskusjon av forestillingen.....	11
4.2.2	Scenografi.....	12
4.2.3	Lyssystemet.....	13
4.2.4	Rekvisitter og sceneutstyr.....	14
4.2.5	Kostymer	15
4.2.6	Aktørenes fremtreden	15
4.2.7	Musikk og lydeffekter	17
4.3	Tredje fase: Analytisk grunnspørsmål.....	17
5	Diskusjon	20
6	Konklusjon.....	24

Litteraturliste

Figurliste

Vedlegg

Forord

Da det nærmet seg tid for bachelor visste jeg at oppgaven ville dras i retning av mitt engasjement for tegnspråk og døve som språklig og kulturell minoritet. Jeg ønsket å sette dette i relasjon til mitt nye fagfelt Drama og Teater. Jeg ville fordype meg i hvordan den døve og hørende delen av befolkningen kan forstå hverandre gjennom teaterets scenespråk. Jeg ville utforske hvordan mening produseres på scenen der tegn eller tale språk (formidlet som scenetekst) ikke var det grunnleggende virkemiddelet for å kommunisere med publikum. Hva må vises for at noe skal sies? Altså hvordan ulike tegnsystemer (dramatiske virkemidler) skaper et scenespråk der det som formidlers ikke er dominert av tegn eller tale språk, men av visuelle virkemidler og aktørens fysiske uttrykk. Forestillingen jeg valgte å analysere falt på *Kunsten å se* fordi de bruker et scenespråk som eksperimenterer med balansen mellom hva som sies og vises. Min motivasjon for valg av denne retningen bunner i en nysgjerrighet til å utforske teaterfagets muligheter som brobygging. Med tanke på språkbarrierene ville jeg se nærmere på hvordan teateret kan være et møtepunkt mellom døve og hørende kulturer. Dette bachelor prosjektet har vært et dypdykk inn i et veldig spennende fagfelt og har gitt meg kunnskap jeg aldri vil være foruten.

Jeg vil i den anledning takke de som har hjulpet meg og gjort dette til en gledens jakt på kunnskap.

Først vil jeg takke min tålmodige veileder Heli Aaltonen som har kommet med kommentarer underveis og ledet meg på stø kurs i innspurten.

Takk til mine foreldre som har støttet meg under hele prosjektet ved å lese korrektur og stått med meg i innspurten.

Takk til Silje Sandodden Kise som har vist engasjement for bachelor prosjektet mitt og gitt meg tilgang på videodokumentasjon av forestillingen.

Takk til venner som har luftet meg i finværet og vært tilgjengelige på telefon med oppmuntrende ord.

Sammendrag

Bachelor oppgaven “Kunsten å se - teaterets scenespråk som brobygger mellom døve og hørende” utforsker på hvilken måte teater kan bidra til å bygge broer mellom døve og hørende kulturer der språkbarrieren ikke er et hinder for felles forståelse og opplevelse og hvilken funksjon teateret får i denne sammenhengen? Oppgaven anvender forestillingsanalyse som metode med utgangspunkt i teatersemiotikk. Analysen redegjør for hvilke tegnsystemer som er gjeldene i scenespråket til forestillingen *Kunsten å se*. Forestillingen er en samproduksjon mellom Det stille teateret, konsept og ide er av Silje Sandodden Kise og Thea Skallevold i samarbeid med HLF (-hørselshemmedes Landsforbund). Ved å analysere *Kunsten å se* kommer det frem hvordan ulike visuelle, likestilte og simultane dramaturgier og fysisk teater strategier preger scenespråket i denne forestillingen. Oppgaven analyserer, diskuterer og konkluderer hvordan visuell utforming av scenespråk gjør teater til en møteplass for brobygging mellom døve og hørende kulturer.

Abstract

The bachelor's thesis "The art of seeing- theatre's stage language as a bridge builder between deaf and hearing" explores in what way theatre can help build bridges between deaf and hearing cultures where the language barrier is not an obstacle to common understanding and experience, and what function theatre has in this context? The thesis uses performance analysis as a method based on theatre semiotics. The analysis describes which sign systems apply in the stage language of the performance *The Art of Seeing*. The performance is a co-production between *The Silent Theatre*, concept and idea by Silje Sandodden Kise and Thea Skallevold in collaboration with HLF (National Association of the Hearing Impaired). By analysing *The Art of Seeing*, it emerges how different visual, equal and simultaneous dramaturgies and physical theatre strategies characterize the stage language in this performance. The thesis analyses, discusses and concludes how visual design of stage language makes theatre a meeting place for bridging the gap between deaf and hearing cultures.

1 Innledning

"The vacuum created by a lack of, or failed communication is quickly filled with rumours, gossip, nonsense and poison." (Mencken, 2020).

Det Henry Louis Mencken indirekte sier, er at mangel på kommunikasjon og språk gir grobunn for fordommer. Med tanke på språkbarrieren mellom døve og hørende, hvilke arenaer er lagt til rette for at de skal interagere på tvers av deres språklige og kulturelle forskjeller? Jeg vil i min oppgave undersøke hvordan teateret kan være en slik arena. Problemstillingen jeg vil utforske i min bachelor er derfor formulert på følgende måte;

På hvilken måte kan teater bidra til å bygge broer mellom døve og hørende kulturer der språkbarrieren ikke er et hinder for felles forståelse og opplevelse. Hvilken funksjon får teateret i denne sammenhengen?

For å gi svar på problemstillingen skal jeg analysere forestillingen *Kunsten å se*. Metoden jeg benytter er forestillingsanalyse, med utgangspunkt i teatersemiotikk. Forestillingen jeg analyserer er en samproduksjon mellom Det stille teateret, konsept og ide er av Silje Sandodden Kise og Thea Skallevoid i samarbeid med HLF (-hørselshemmedes Landsforbund). Forestillingen varer ca. 45 minutter og hadde premiere i 2022 under festspillene i Bergen. Jeg har fått tilsendt og observert videodokumentasjon av en tidligere visning.

Forestillingen er en sensorisk, visuell, auditiv forestilling om synssansens evolusjon og utforsker temaer rund nødvendigheten av å se og bli sett. "Ved å skape en opplevelse av fellesskap mellom publikum med ulik hørselssans ønsker vi å bygge broer mellom mennesker og skape helsefremmende effekt" (Stiftelsen Dam, 2020). Forestillingens målgruppe var døve, hørende og hørselshemmede.

Teater opererer med ulike tegn: lys, lyd, musikk, scenografi, scenetekst og aktørens kropp, som sammen og hver for seg tilfører sin mening til helheten. I oppgaven skal jeg analysere forestillingen *Kunsten å se* for å avdekke slike tegn og hvordan de fungerer sammen og produserer mening på scenen. En slik forståelse av teater bestående av ulike tegnsystemer kalles teater semiotikk. Innenfor teater semiotikk finnes det flere metoder man kan anvende. I min oppgave har jeg valgt å bruke Patrice Pavis spørreskjema (vedlegg 1) som verktøy. Dette har jeg brukt som analyseverktøy for å skille de ulike tegnsystemene og forstå forestillingen og hvordan

den produserer mening i form av tegnsystemene i sitt unike scenespråk. I teoridelen skriver jeg om den grunnleggende språkforskjellen mellom døve og hørende. Norsk tegnspråk opererer med visuell-gestikulert tegn og norsk talespråk med auditiv-fonetiske tegn, som gjør at døve og hørende har ulikt utgangspunkt for kommunikasjon. Hvilket forestillingen *Kunsten å se* tar høyde for ved å utvikle et scenespråk med tanke på universell utforming. I analysen kommer jeg frem til at visuelle og fysiske tegnsystemene som scenografi, formidling av scenetekst, videoprojeksjon og aktørene danner kjernen i scenespråket av forestillingen. I slutten av oppgaven drøfter jeg hvordan scenekunst som dette kan være en brobygger mellom to språklig forskjellige kulturer og hvilken funksjon teateret har i denne sammenhengen.

2 Teoridel

I denne delen av oppgaven skal jeg gå gjennom teorien jeg har valgt. Jeg vil referere til disse teoretiske funnene i diskusjonsdelen.

2.1 Ulike definisjoner og syn på døvhet

I historisk kontekst har døvhet blitt definert av hørende personer ofte fra et pedagogisk, medisinsk eller psykologisk ståsted (Simonsen, 2009, s.19). Fra et medisinsk ståsted sees hørselstap som en funksjonshemming fordi det betraktes som et avvik fra normalen (som betyr å høre) og blir dermed behandlet som et medisinsk problem som må rettes opp i. Mange døve får derfor implantert CI (cochlea implantat) som spedbarn får å kunne utvikle talespråk til fordel for tegnspråk (Galåen, 2008, s. 12).

På en annen side ser vi at døvemiljøet har en annen oppfatning og syn på det å være døv. I 1982 definerte tidligere generalsekretær i *Verdensforbundet for Døve* Liisa Kauppinnen døve som en unik språklig minoritetsgruppe. Døve lever ikke sammen i ett land, men lever spredt i samfunnet. Minoritetsspråklige grupper bor vanligvis i samme område. Den kulturelle identiteten til døve ligger i at de er døve. Det er deres uttrykksform som spiller en avgjørende rolle i døvekulturen. Disse uttrykkene gjenspeiler døves erfaringer, kunnskap, følelser, holdninger og evner. (Rekk, 2000).

Det å være *døv* med liten bokstav versus å være *Døv* med stor bokstav er en stor forskjell. I tillegg til å ikke kunne høre, identifiserer du deg sterkt med døvefellesskapet (Breivik, 2007,

s.31). Definisjonen av dövhet og hva det vil si å være döv er en omstridt faglig diskusjon som kan betraktes ut ifra to perspektiver. Disse to perspektivene later til å være preget av om du tilhører minoriteten døve eller majoriteten hørende, hvilket er påvirket av hvordan de som ulike grupper orienterer seg i samfunnet.

	Døvekulturell orientering	Storsamfunnorientering
Sosialisering:	Tilpasning til tegnspråkmiljø	Assimilering til hørendes arenaer
Deltagelsesideologi:	Kulturell separatisme	Sosial integrasjonisme
Døv identitet:	Språklig minoritet	Funksjonshemmet
Nasjonal identitet:	Norsk og transnasjonal	Norsk
Foretrukket måte å kommunisere med hørende:	Med tegnspråktolk	Med metoder og hjelpemidler som munnavlesning/tale, cochleaimplantat, skrift, mm.
Arbeidsinvolvering	Foretrekker arbeid på tegnspråklig arbeidsplass	Foretrekker å arbeide sammen med hørende, med tilrettelegginger
Holdning til uføretrygd	Kan aksepteres hvis man ikke får arbeid, men foretrekker å tjene egne penger og unngå ensomhet og kjedsomhet ved å ha arbeid.	Sterkt uønsket, nederlag. Ønsker ikke å framstå som hjelpetrengende og annerledes

Figur 1 Samfunnsorientering (Bergwitz, 2014, s 298)

Figur 1 viser resultatet av en undersøkelse som ble gjort for å kartlegge døves samfunnsforankringer i form av opplevde rettigheter, deltagelsesformer og identiteter som medlemmer av det norske samfunnet. Den illustrer en idealtypiske samfunnsorienteringer som ble trukket ut fra intervjuundersøkelsens resultater. Det viser en tydelig forskjell på hvordan en døvekulturell orientering er knyttet til tegnspråk og døvekultur, mens storsamfunnorientering er knyttet til det hørende samfunnet (Bergwitz, 2014, s 298).

I dag bor det ca. 3500-4000 døve i Norge (Schröder, 2008, s.31). Dette utgjør 0.1% av befolkningen hvilket gjør døve til en minoritet i samfunnet (Døveforbundet, u.å.). De fleste døve mennesker blir født inn i hørende familier. Fordi hørende sjelden omgås døve til vanlig er det en vanlig oppfattelse blant dem at høreevne er normen for et godt liv. De utvikler vrangforestillinger om at «språk er synonymt med tale» og som nevnt tidligere opereres derfor mange døve barn for å lære seg talespråk til fordel for sitt egentlige morsmål som er tegnspråk. Tegnspråk har derfor i lang tid ikke blitt betraktet som et ekte språk fordi det ikke produseres via tale. Hørende familiemedlemmer kan på den måten ikke fullt og helt forholde seg sidestilt med sine døve barn, søsken eller slektninger, fordi de ikke deler den samme opplevelsen av å bli diskriminert basert på deres høreevne. Hørende menneskers syn på døve forholder seg med andre ord til døves talespråklige evner og ikke evnen til å høre i seg selv.

Det jeg har beskrevet her er et eksempel på *Audisme* som innebærer diskriminering av døve. Begrepet ble for første gang tatt i bruk i 1975 av Tomas Humphries og bidro til å anerkjenne døves opplevelse av å bli undertrykt på bakgrunn av hørsel (Armstrong & Karchmer, 2009).

2.2 Talespråk og tegnspråk

Forestillingen jeg analyserer bruker to forskjellige språk og gjør forestillingen slik sett tospråklig. *Kunsten å se*; norsk talespråk og NTS (norsk tegnspråk). Det er store forskjeller mellom disse språkene både lingvistisk og hvordan de formidler mening på scenen. Tegnspråk og talespråk skiller seg fra hverandre fordi de oppfattes gjennom to ulike sanseorganer. Tegnspråk er et gestuelt-visuelt språk og oppfattes gjennom synet og derfor visuelt. Det er også et gestuelt språk fordi det uttrykkes ved bruk av hendene, ansiktet og kroppen. Talespråk oppfattes gjennom hørselen og er et auditivt og fonetisk språk og oppfattes og formidles gjennom lyd (Nervik, 2009, s.57). Kroppsspråk er en del av språket til både døve og hørende, men er ikke tilstrekkelig dersom kommunikasjonen skal formidle noe eksakt. Disse to språkene oppfattes gjennom ulike sanser som gjør kommunikasjonen mellom døve og hørende avhenge av at en tolk er til stede dersom de fullt og helt skal forstå hverandre. I Norge er det norsk tegnspråk (NTS) døve og hørselshemmede benytter og deres identitet og kulturforståelse er knyttet til dette språket. Tegnspråk er et minoritetsspråk i Norge, og fikk ikke status som et fullverdig språk før i 2009 (Norges Døveforbund, u.å.). Tegnspråk har egne grammatiske regler og

setningsoppbygging. Det vil si at syntaks er annerledes enn norsk skriftspråk og talespråk. I en setning kan måten tegnene settes sammen være annerledes enn måten norske ord settes sammen på (Gürgens, 2004, s. 86).

2.3 Scenespråk

Samspillet mellom sal og scene i teateret tar utgangspunkt i et annerledes språk- scenespråket. Scenespråk er en kommunikasjonsform som anvender mange modaliteter som kroppsspråk, lyd, lys og scenetekst, rom som vi i semiotikken kaller tegn. Begrepet scenespråk kan forstås på hovedsakelig to måter: som talespråk/tegnspråk som brukes i dialogen på scenen, eller det som beskriver det visuelle uttrykket i en forestilling (Gürgens, 2004, s. 78). I min oppgave vil jeg sette søkelyset på forestillingens visuelle utforming av scenespråket og analyserer hvordan dette er en kommunikasjonsform der hørende og døve har like forutsetninger for å forstå.

2.4 Stumfilm som felles kulturarena

Om vi går tilbake i tid ser vi at det fantes en arena der døve og hørende forsto hverandre til tross for språkbarrieren. Stumfilmens tid var en kort periode mellom 1893–1929 der døve og tunghørte borgere hadde relativ lik tilgang på kulturlivet som hørende. Her kunne døve og hørende sitte side om side i en mørk kinosal uten behov for tolk, bildetekster eller alternative lydsystemer til stede (Schuchman, 2004, s.231). Stumfilmens tid betraktes som den «gyldene æra» i det amerikanske døvesamfunnets kulturhistorie av flere grunner. Stumfilm gjorde kino tilgjengelig for døve og det eksisterte et bredt spekter av skuespill og regi-stiler fra overdreven komedie til naturalistisk, sofistikert realisme med dialog som var lett å munnnavlese. Det dannet også sosiale møteplasser som filmklubber der døve møttes og diskuterte filmer (Mager, 2021).

En annen grunn til at denne perioden ble betraktet som en gylden æra var at filmteknologien tillot tegnspråket å komme til uttrykk på lerretet. Tegnspråket, som vi tidligere konstaterte er et visuelt og gestuelt språk som uttrykkes med hele kroppen, kunne gjennom film bli skildret i sin helhet i stedet å bli begrenset til statiske former for kommunikasjon: tekst, tegninger og fotografier (Schuchman, 2004, s.231). Med stumfilm fikk også hørende se og oppleve kraften og skjønnheten i det som i dag heter American Sign Language (Schuchman, 2004, s.232).

Den siste grunnen er at stumfilmene tiltrakk seg døve skuespillere. Deres bruk av ansiktsuttrykk og bevisst forhold til sitt eget kroppsspråk gjorde dem til naturlige skuespillere. Det var likevel få døve skuespillere å se på lerretet, men en av de som opplevde stor suksess var Granville Redmond og er å se i mange av Charlie Chaplin filmer. Filmene til Chaplin brukte ikke tale og tillot de døve skuespilleren å være seg selv og utrykke seg med kroppen (Schuchman, 2004, s.233). Da stumfilmene ble avvirket og overtatt av ny teknologi ble kinosalen fylte med *Talkies* og døve ble «utestengt» fra kinoen og den likestilt filmopplevelsen (Mager, 2021).

2.5 Rett på lik deltagelse i kulturlivet

Inkludering av døve i kulturlivet er ikke blitt det samme etter at stumfilm ble avvirket. Selv om FN har en konvensjon med rettigheter for mennesker med nedsatt funksjonsevne som slår fast at alle har samme rett til å delta i kulturlivet uansett funksjonsevne, viser forskning på området at mennesker med funksjonsnedsettelse støter på flere hindringer enn andre når det gjelder å delta i kunstproduksjon, kulturtilbud og aktiviteter. Dette gjelder også i teateret (Edwardsen, 2015, s.5).

I dag finnes det kun ett profesjonelt tegnespråkteater i Norge - Teater Manu. Tegnespråkteater defineres som teater der scenespråket er bygget på tegnespråkets premisser. Det vil si at all kommunikasjon foregår på tegnespråk og at balansen mellom språklige og sceniske elementer er balansert (Gürgens, 2004, s. 62). Teater Manu ble opprettet av stortinget i 2001 og er et turnerende teater med scenekunst av høy kvalitet. Deres visjon er «Å bli verdens beste teater med utspring i døves kultur og språk» (Teater Manu, u.å).

2.6 Visuell, simultan og likestilt dramaturgi

Teater er et visuelt medium i seg selv. Med visuell dramaturgi siktes det til en dramaturgi som helt konsekvent forholder seg nøyaktig til de visuelle og musikalske virkemidlene i en strøm av scenografiske bildeprosjeksjoner; lyd, lys sammen med koreograferte bevegelse og som ikke forholder til en ordinær lineær fortelling. De sceniske bildene knyttes sammen av assosiasjoner opp mot et tema. Det er gjennom komposisjonen av ulike og som regel kontraherende elementer, den simultane og likestilte i dramaturgien oppstår. En slik beskrivelse av dramaturgi gjenspeiler

mye av Robert Wilson (1941-) arbeid. I hans arbeid var han ute etter å skape en form for kontemplasjon (meditativ tilstand) eller transe der publikum skaper sine indre bilder. Wilsons visuelle og simultane dramaturgi utforsker spenningen som oppstår når to assosiasjonsrom møtes. Sett en barokk lysestake på et flygel og det skjer ingen ting, om du så setter den på en klippe da skjer det noe, sa han (Gladsø, mfl., 2015, s. 151).

Visuell dramaturgi kan også være å la dramaturgien være mest mulig løs og åpen slik at ulike komponenter (eks scenetekst, bilde og lyd) møtes på en uventet måte. I denne formen for visuell dramaturgi får tilfeldigheten spille en avgjørende rolle, i troen på at mening oppstår ved tilfeldige sammentreff. En slik fleksibel dramaturgi utfordres publikum til å innta en åpen og våken oppmerksomhet for disse uventede øyeblikkene og forbindelsene en slik åpen dramaturgi legger opp til (Gladsø, mfl., 2015, s. 152).

2.7 Fysisk teater

Fysisk teater er en gren innenfor teater der historien fortelles primært gjennom fysiske bevegelser. Utøverne på scenen kommuniserer med sitt publikum gjennom kroppslige bevegelser for å skildre følelser eller historier. Dette gjør at fysisk teater er en svært visuell uttrykksform. Handlingen i slike oppsetninger kan ha en psykologisk base eller spille på symbolsk resonans, eller ha et emosjonelt senter som er øyenkontakt utrydningstruet. Handlingen kan ha en klar historie eller ta form gjennom improvisasjonsarbeid eller formidlet med oppfunnet gestikulerende språk. Uttrykksmidlene i fysisk teater er alltid først og fremst fysisk snarere enn tekstbasert (Invisible Ropes, u.å.).

3 Metode

Metode er en systematisk måte der man forsøker å se sammenhenger og skaffer til veie kunnskap og ny innsikt i sitt fagfelt (Bø & Helle, 2008). I denne delen skal jeg redegjøre for hvilken metode jeg har brukt for å besvare min problemstilling og hvilke utfordringer den kan by på.

3.1 Forestillingsanalyse

Metoden jeg har brukt er forestillingsanalyse, med fokus på teatersemiotikk. Forestillingsanalyse er en analysemetode som brukes for å analysere og tolke forestillinger i og utenfor teatre. Denne metoden er basert på nyere teatervitenskap og tilbyr analysemetoder og tilnærminger til mange former for iscenesettelser (Egtved, 2007, s.7). Mitt fokus er å undersøke hvordan teateret kan være en arena for brobygging mellom to språklige og kulturelt forskjellige grupper. Jeg skal derfor se nærmere på scenespråket i forestillingen *Kunsten å se* og hvordan det kommuniserer mening på scenen og se om dette kan ha en brobyggende effekt. Derfor har jeg tatt utgangspunkt i *Betydningsmodellen* i Egtveds bok *Forestillingsanalyse- en introduksjon*. Jeg skriver *utgangspunkt* nettopp fordi det er slik jeg anvender disse, ikke som en mal, men som inspirasjon. *Betydningsmodellen* tar utgangspunkt i semiotikk. (Egtved, 2007, s.107)

3.2 Teatersemiotikk

Teatersemiotikk er en teori som ser på teater som et tegnsystem. Det vil si at teateret ikke bare er en forestilling eller en handling, men også et system av tegn som kan tolkes og analyseres. Teatersemiotikk brukes til å analysere både tekst og forestillinger i teateret (Aston & Savona, 1991, s.2). Innenfor teatersemiotikk finnes det mange analyseverktøy. Jeg har valgt å anvende Pavis-spørreskjema som er et sett med spørsmål som kan brukes til å analysere et skuespill eller en forestilling fra et semiotisk perspektiv. Spørreskjemaet er utformet for å hjelpe med å identifisere de ulike tegnene og tegnsystemene som er til stede i en forestilling, inkludert språklige tegn (som dialog), visuelle tegn (som kostymer og scenografi osv.) og gestustegn (som ansiktsuttrykk og kroppsspråk) (Aston & Savona, 1991, s.108-109). For å få en forståelse av hvordan teateret kan ha en brobyggende effekt bruker jeg spørreskjemaet som et verktøy for å analysere hvordan disse ulike tegnsystemene samhandler med hverandre for å skape mening i forestillingen *Kunsten å se*.

3.3 Forestillingen *Kunsten å se*

Valget landet på denne forestillingen fordi de arbeidet med visuell utforming og utviklet et særegent scenisk uttrykk for å favne om målgruppen døve, hørende og hørselshemmede. Forestillingen er en samproduksjon mellom scenograf og regissør Silje Sandodden Kise HLF (Hørselshemmedes landsforbund) og *Det stille teateret*. Jeg sendte en mail til Silje 13.04.2023

der jeg etterlyste tilgang på opptak av forestillingen og fikk tilsendt videodokumentasjon av forestillingen.

For å forstå forestillingen og deres sceniske uttrykk har jeg lest relevant teori om likestilte dramaturgier, stumfilm, språk, fysisk teater og tegnspråketeater. Forestillingen har som mål og inkluderer døve, hørende og hørselshemmede. Jeg har derfor måtte sette meg inn i hva som gjør døve og hørende språklig og kulturelt forskjellig. Jeg har også skaffet meg annen informasjon om forestillingen ved å lese sluttrapporten av forestillingen. I slutten av oppgaven vil jeg gå tilbake til rapporten og se på hvilke mål de hadde for forestillingen. Målene de nevner er inkludering av døve, hørende og hørselshemmede, og er noe jeg vil ta opp i diskusjonsdelen. Her skal jeg argumentere for hvordan forestillingen har en brobyggende effekt mellom døve og hørende i lys av teori.

3.4 Forestillingsanalysen i faser

Forestillingsanalysen i praksis inngår i tre faser. Her har jeg benyttet Eigtveds fremgangsmåte av en forestillingsanalyse i tre deler; Forarbeidet, Analyse, Kontekst (se vedlegg 2) (Eigtved, 2007, s.140-141).

I første fase (forarbeidet) har jeg tatt i bruk sluttrapporten som har blitt skrevet i etterkant av prosjektet og legger så frem en beskrivelse av forestillingen *Kunsten å se* og det kunstneriske samarbeidsprosjektet forestillingen er en del av. Hvem som var involvert og hvilke mål de hadde for forestillingen.

I andre fase (analysen) har jeg sett videodokumentasjon av forestillingen flere ganger og reflektere rundt ulike aspekter ved forestillingens. Dette har jeg gjort for å få en oversikt over hvilke tegnsystemer som er gjeldende i scenespråket. Som analyseverktøy har jeg brukt Patrice Pavis spørreskjema (se vedlegg1) (Eigtved, 2007, s.19).

I tredje fase (kontekst) legger jeg frem mitt analytiske grunnspørsmål “Hvilke tegnsystemer er utslagsgivende for scenespråk i forestillingen *Kunsten å se*”. Der velger jeg å trekke frem fire tegn; scenografi, scenetekst, aktør og videoprojeksjon som jeg beskriver og trekker frem eksempler fra forestillingen.

4 Analyse

I denne delen av oppgaven skal jeg i tre faser gjennomføre en forestillingsanalyse av forestillingen *Kunsten å se*. Resultatet av denne analysen skal jeg senere benytte til å diskutere min problemstilling: På hvilken måte kan teater bidra til å bygge broer mellom døve og hørende kulturer der språkbarrieren ikke er et hinder for felles forståelse og opplevelse. Hvilken funksjon får teateret i denne sammenhengen?

4.1 Første fase: Beskrivelse av forestillingen og produksjonen

Kunsten å se er en sensorisk, visuell, auditiv forestilling om synssansen og øyets evolusjon. Forestillingen er fra 2022 og er ca. 45 minutter lang. Temaet forestillingen utforsker er nødvendigheten av å se og å bli sett i en tid da de opplever øyekontakt nærmest som utrydningstruet. Hvem trenger å se om hjernens synssenter skaper mentale bilder helt identisk med virkeligheten basert på digital informasjon. Trenger vi lenger å se hverandre for å kommunisere (Stiftelsen Dam, 2020)?

Handlingen tar for seg fortellinger fra det langsomme livet på jorden før synet eksisterte, til trilobitten åpnet de første øynene til verden og alt som senere skulle finnes. Forestillingen tar publikum med inn i et sanselig og annerledes scenerom. Handlingen utspilles i et rundt telt der publikum (ca 15-20) sitter i en sirkel rundt scenen. Lyden som brukes kan kjennes i seteryggen. Videoprojeksjon får rommet til å leve og gir publikum assosiasjoner av å være på innsiden av et øye.

Forestillingen er en samproduksjon mellom Det stille teateret, konsept og ide er av Silje Sandodden Kise og Thea Skallevoid i samarbeid med HLF (-hørselshemmedes Landsforbund). Det kunstneriske teamet består av: regi Thea Skallevoid, scenografi Silje Sandodden Kise, produsent Camilla Svingen, Lys og video Oscar Udbye, lyddesign Erik Hedin, tekst Mari Hesjedal, på scenen ser vi Per Vidar Anfinnsen og Håvard Kalseth, regi- og scenografiassistent er Ingebjørg Buen.

Målet for prosjektet var å skape scenekunst for et publikum de opplevde det eksisterte et ekskluderende og manglende tilbud for. De ønsket derfor å skape scenekunst av høy kunstnerisk

kvalitet der døve, hørende og hørselshemmede opplever å bli sett, inkludert, og gi en opplevelse i fellesskap på tvers av høreevne. Deres mål var å bidra med scenekunst som arena for synliggjøring og brobygging mellom disse gruppene (Stiftelsen Dam, 2020).

4.2 Andre fase: Patrice Pavis spørreskjema

I andre fase av analysen skal jeg nå legge frem de observasjonene og refleksjonene jeg har gjort meg ved å se videodokumentasjon av forestillingen *Kunsten å se*. Her anvender jeg Pavis-spørreskjema. Spørreskjemaet er et verktøy som har hjulpet meg med å skaffe en oversikt over hvilke tegnsystemer som er i bruk på scenen. Dette har hjulpet med å skille dem fra hverandre for å beskrive hvilke tegnsystemer som fremtrer som viktige i scenespråket.

4.2.1 Generell diskusjon av forestillingen

Det er en fin balanse mellom video og aktørene, men det er aktørene som holder forestillingens elementer sammen. Det er ut ifra deres handlinger at spillet drives fremover. For eksempel en aktør stiller spørsmålet «hva var det første du så»? dette er et cue til videoen og et dryss av lys kommer sildrene ned som glitter fra toppen av teltduken. Flere slike sekvenser viser at aktøren er i kontroll over elementene i forestillingen. For eksempel at aktørene snakker om et bløtdyr som var den første levende organismen som kunne skille mellom natt og dag. Da kommer video av en manet svømmende på teltduken. Senere snakker de om trilobitten som var det første dyret som hadde øyne. Den ene aktøren gjør en gest mot teltduken og trilobitten projiseres på teltduken.

Relasjonen mellom de forskjellige tegnsystemene gjennomgår en felles utvikling som tar for seg evolusjonen av forestillingen overordnede tema om synssansen. Lyset (bla. videoprojeksjoner) endrer seg og fremkaller trilobitten når aktørene forteller om den. Senere dukker videoen av en trilobitt levende opp i form av scenografien. Et teppe som forestiller trilobitten blir til et kostyme når aktøren kryper under det og beskjer scenografien på et vis. Aktøren kryper ut av kostymet og kroppsspråket utvikler seg herfra til å bli menneskelig, men ter seg mer dyreaktig og kan minne opp en ape. På den måten er de ulike systemene synkronisert i forhold til handlingen og hva som skal skjer på scenen/gulvet. De ulike elementene bidrar sammen til å skape intensitet når stemninger tar seg opp og speiler karakterenes følelser. Eksempelvis i en 3-4 minutter lang koreografert sekvens ser vi hvordan den ene aktøren flykter fra den andre før han lykkes med å

oppnå øyekontakt. I det øyeblikket går lyset fra å være helt dunkelt til å flomme i white noise mens aktørene puster tungt og ser på hverandre med intense blikk. Dette øyeblikket bli forsterket av lys og torden-lignende bass.

Til stede gjennom hele forestillingen er det en harmonisk flyt og overgang fra en sekvens til en annen. Dette kan sies å være et gjennomgående estetiske prinsipp i forestillingen. Forestillingen oppleves ikke oppstykket, men som en lang helhetlig sekvens. Forestillingen bærer på mange hemmeligheter, i form av tegnsystemer som ikke avslører seg selv. Videoprojeksjon skaper mye av estetikken og har ikke mulighet å avsløre seg selv og hva som skal komme. På den måten har forestillingen mange overraskelsesmomenter og sterke scener som kommer overraskende på publikum.

4.2.2 Scenografi

Forestillingen foregår inne i et kuppelformet telt og hele handlingen utspilles her. Fargen på teltduken er beige i likhet med kostymene. Fargen gav meg assosiasjoner til sand og ørken og satte meg på tanken om hvordan verden så ut før livet kom. Selv om handlingen foregår i ett og samme fysiske rom, skapes nye rom foran øynene til publikum med bruk av videoprojeksjon på teltduken. Eksempelvis prosjekteres video som kan gi assosiasjoner til innsiden av et øye.

Skille mellom tilskuer og scene er ikke adskilt på tradisjonelt vis, der publikum ofte sitter flere meter unna handlingen på scenen. Publikum sitter i en halvsirkel langs ytterkanten av rommet og plasserer dem i nærheten av handlingen og gir en følelse av å være en del av spillet.

Spillerrommet er intimt og skaper et fellesskap og bringer publikum tett sammen i et nært møte med spillet. Teltet rammer inn publikum og sentrerer fokuset rundt handlingen som utspiller seg på gulvet og veggene.



Figur 2 Foto (Thor Brødreskift): Scene i forestillingen

Scenografien er minimalistisk, men effektfull og brukes om igjen i ulike kontekster. Et rundt gull-teppe bli mye brukt. I en situasjon sitter aktørene rundt og titter ned på det. Skinnen fra gullfargen skaper refleksjoner i taket og gir meg assosiasjoner til et vannspeil. Jeg tolker det dithen at de speiler seg i vannet eller titter ned i dypet.

4.2.3 Lyssystemet

I denne forestillingen kommer lyset fra to hovedkilder; gjennom videoprojeksjon og lommelykter. I tillegg er det brukt annet lys til å lyse opp aktørene når de snakker. Dette er spesielt viktig med tanke på døve og hørselshemmede publikummere som er avhenge av å se språket.

Lommelyktene er det aktørene som bruker. Disse to lyskildene har et dynamisk forhold og påvirker hverandre. Eksempelvis at den ene aktøren bruker en lommelykt til å selv-prosjekttere. Ved å lyse gjennom en gjenstand dannes et bilde på teltduken som ligner irisene av øyet. Like etterpå dukker videoprojeksjon av en iris opp på teltduken. Strobelys er også brukt.

Relasjonen mellom aktørene og lyset er en viktig del av forestillingen fordi mye av handlingen oppstår når de interagerer. For eksempel er aktørenes også selv skaperen av lyset i flere tilfeller

(prosjekterer med lommelykt) og tar også kontroll over det (senker armene og lyset skrur seg av og endres til at lysdryss faller ned).

Relasjonen mellom scenografi og lys er viktig i denne forestillingen. Lyset er ikke en subtil del av denne forestillingen som i en tradisjonell setting der lyset ikke blir registrert, men oppleves ubevisst av publikum og ikke har noe større betydning utover seg selv. I tillegg til å bidra med å fremheve det publikum skal se og forsterker viktige øyeblikk, er lyset også en viktig meningsbærer i seg selv i form av scenografi. For eksempel forholder aktørene seg til lyset (videoprojeksjon) som om det var scenografi ved å reagere og handle på det. Slik som i eksempelet med aktøren som projiserte iris med lommelykt. Etter dette projiseres hele kuppelen til innsiden av et øye og aktørene tar frem en mugge med vann og to kopper. Lyset lager nye rom og kan på en måte ha en funksjon som scenografi i så måte. Relasjonen mellom scenografi og lys i denne forestillingen vil si at de ikke kan eksistere uten hverandre da mye av scenografien kan sies og ligge i lyset.

4.2.4 Rekvisitter og sceneutstyr

Forestillingen er minimalistisk i bruk av rekvisitter og sceneutstyr; vann, kopp, vannmugge, gullteppe, lommelykt, type prisme til å prosjektere med, trilobitt teppe/kostyme, kuppeltelt (scenerommet), prosjektor. Rekvisittene i forestillingen er ikke synlig for publikum før de tas i spill. For eksempel er vannglass og vannmugge gjemt i lommer på teltduken og på den måten unngår de å være et visuelt distraherende element. Spesielt med tanke på at døve er visuelle mennesker vil de som publikummere antagelig oppleve visuelle virkemidler på scenen sterkere enn hørende.

Flere av rekvisittene blir brukt om igjen og har flere funksjoner. Det skinnende reflekterende gullteppe kan tolkes som en speilblank vannoverflate som aktørene speiler seg i, for senere å bli et dansegulv og kamparena på et annet tidspunkt. Grunnpilarene i forestillingen er teltduken og prosjektor da dette skaper selve scenerommet og grunnlaget for fiksjonen. Deres funksjon er å skape et assosiasjonsrom for publikum der temaet *nødvendigheten av å se og å bli sett* utforskes sammen med aktørene på scenen.

4.2.5 Kostymer

Aktørene er ikled beige bukser og blesere med t-skjorte under. Langs ryggen av jakken til den ene aktøren går det to tykk fletter. I en scene river den ene aktøren av armene på bleseren og under er det pigger på begge skuldrene. Den andre aktøren responderer med å dra i en snor slik at en glidelås åpnes og pigger kommer opp mellom fletten på ryggen.

Relasjonen kostymene har til spillerens kropp kan beskrives som huden deres. I forestillingen fortelles det om at synet satte i gang et våpenkappløp mellom artene. I en scene ser man hvordan dette utspiller seg mellom aktørene ved hjelp av blick, kroppsspråk (tramping) og kostymene slik som eksempelet over. Kostymene viser hvordan denne forvandlingen endret artenes utseende og utviklet skjold for å forsvare seg. Kostymene blir på den måten en del av aktørens kropp nesten som deres hud.

4.2.6 Aktørenes fremtreden

Denne forestillingen bryter med en konvensjonell spillestil på flere måter. Skuespilleren på scenen inntar ikke en rolle på scenen, men flere. Jeg har derfor valgt å kalle skuespillerne for aktører. Spillestilen gjør skuespillerne til en handlende aktør i forestillingen. I stedet for å være en brikke som spiller ut en del av handling, er det aktøren som driver handlingen videre. En annet ting som kan betraktes som ukonvensjonell spillestil er hvordan aktøren setter seg ned på høyde med publikum, ser på dem med anerkjennende blick og bevisstgjør deres nærvær fra start. Relasjonen mellom tilskuer og scene er spesielt sterkt. Spillestilen kan kategoriseres innenfor fysisk teater da denne forestillingen dyrker aktørenes fysiske handling fremfor dialog (scenetekst). Aktørens kropp er en viktig meningsbærer i denne forestillingen.

Kommunikasjonen aktørene imellom er kun uttrykt via kroppen (gester, blickretning og mimikk) og sceneteksten legges kun frem for publikum. Flere deler av forestillingen har koreograferte sekvenser. For eksempel forteller først den ene aktørene om da menneskene begynte å leve i grupper for å forsvare seg. De lærte seg å lese ansiktsuttrykk og så på hverandre med blick som sa noe. Så spiller de ut det de forteller. Aktørene ser på hverandre med blick og jeg som publikum oppfatter hva det sies dem imellom uten at de bruker tale eller tegnspråk. Fram og tilbake ser de på hverandre og går apeaktig på hver sin side av det runde gull-teppet. Den ene reiser armen i en knyttet neve med sirkelbevegelser fortere og fortere i takt med musikken, inntil

de hopper inn på teppet og danser vilt til teknomusikk. Forestillingens gang fortetter slik: Aktørene henvender seg til publikum og forteller med tegn og ord om evolusjonen av synssansen, før aktørene forteller resten med kroppen. Sceneteksten blir på den måten en veiviser for det publikum skal se.

I forestillingen er det to aktører på scenen, en som snakker norsk og en som snakker norsk tegnspråk. Det er et tett samarbeid mellom fortellingen og aktørene. De viser hverandre ting og gjør det sammen. De ser hverandre og er veldig til stede. Eksempelvis; iris-video prosjekteres på teltduken etter at den ene aktøren har lyst den frem på veggen med lommelykt. Den andre aktøren ser på irisen og så på aktøren. De ser på hverandre med likesinnede anerkjennende og nysgjerrige blikk. Først da forandres kuppelen til innsiden av øyet. Mye av deres kommunikasjon foregår nettopp gjennom blikk og det er utrolig hvor mye som sies her. Underveis i forestillingen legger jeg merke til at aktøren som snakker tegnspråk er mest rettet mot publikum. Han har en større trygghet og tilstedeværelse. Det virker som han er mer verdensvant i dette universet forestillingen tar del i. Den andre karakteren fremstår mer undrende.

Gjennom stykke spiller aktørene fra fiender til venner frem og tilbake. Noen ganger er relasjonen slik at den ene lærer den andre og kan minne om et søskenforhold. Aktørene hermer etter hverandres handlinger. Den ene tar vann over øynene til den andre og den andre svarer med å ta vann under øye. Den andre uttrykker subtilt med ansiktet «Nei slik» og viser med å gjenta handlingen. Den andre later til å forstå hvordan det skal gjøres og får en slags åpenbaring «var det dette du ville vise meg eller dette du ville jeg skulle se». Så fortsetter de å «vanne øynene» hver for seg, rygg mot rygg.

Underveis i forestillingen inntar aktørene ulike roller i spillet. I starten kan deres rolle tolkes som publikumsverter. De åpner teltduken i kuppelen og gestikulerer at publikum er velkommen inn. Blikket til aktørene er åpent og fritt. Det ser ut som om de har ventet publikums ankomst. Så lukker de teltduken. Publikum har nå satt seg og aktørene bever seg mot dem og ser på dem lenge og nøye med anerkjennende nikker. Etterpå setter de seg på gull-teppet og nå er blikket annerledes. Den ene aktøren sitter med et åpent kroppsspråk mot publikum og lukker øynene. Brått åpner han dem igjen med et våkent og skarpt blikk. Lukker øynene og åpner dem brått igjen. Rollen er nå forandret og noe av det gjenkjennelige med det menneskelige er borte i blikket. Når sceneteksten formidles, er det en fortellerrolle aktørene inntar.

Det er mye utveksling av blick og smil. Ansiktsmimikken kan fortelle mye om karakterens intensjon og tanker. For eksempel tar den ene aktøren frem glass og vanmugge, ser på den andre med et smil og den andre gjør det samme. Den ene aktøren skjenker vann til den andre. En gest de bruker er å løfte glasset og nikke før de setter seg ned. Aktørenes fremtoning i form av gester og mimikk oppleves naturlig og uanstrengt. Avstanden mellom aktøren og rollen den inntar er ikke skilt med store overdrevne teatrale forskjeller og jeg opplever at aktørens *jeg* ikke er så langt fra spillet.

4.2.7 Musikk og lydeffekter

Typer lydeffekter som er i bruk er; hav og bølge lyder, tunge drønn/tordenbrak, white noise, torden lignende/vindkast, knirking av nakne føtter mot gulv, klokking av vann, ekkel slimete/klissete lyd, knurring pust og pes fra aktørene, banking i økende og intense takt, skoglyder (fuglekvisper), lett bris, stilhet, elektronisk glitch lyd. Hav og bølge lyder er en underliggende lyd under store deler av forestillingen, med noen unntak av stilhet. Musikk som er i bruk er teknomusikk, ambient og stemningsbærende musikk

Bruk av lyd og musikk bidrar til å skille mellom skiftene stemninger i forestillingen. Lyden og musikk sammen med lyset og andre elementer (tegn) forsterker viktige øyeblikk i handlingen. For eksempel da den ene aktøren endelig lykkes i å oppnå blikkontakt med den andre, flommes rommet i white noise etterfulgt av et. Fravær av lyd og musikk er også et like bevisst valg og kan skape like stor effekt. Slik det utspiller seg i sekvensen etterfulgt av det tunge drønnet, skiftes stemningen og det bli dunkel belysning. Fokuset er nå på de to aktørene som stirrer på hverandre i stillhet med kropper som puster tungt. Sakte skiftes lyset i rommet til varmere toner. Slik står de lenger før musikken kommer tilbake når den ene aktøren legger hånden på kinnet til den andre. Lyd og musikk har en funksjon der de forsterker øyeblikk der de gjøres mer intense ved å skru opp hastighet eller omvendt ved å la stillheten runge. Alt ettersom hvilken stemning som søkes.

4.3 Tredje fase: Analytisk grunnspørsmål

I andre fase skaffet jeg meg et overblikk over forestillingen. Her benyttet jeg Pavis-spørreskjema for å skaffe meg informasjon og hvilke tegnsystemer forestillingen opererer med.

For å undersøke på hvilken måte teater kan være en brobyggende arena mellom døve og hørende skal jeg i den tredje fasen av analysen stille et spørsmål til forestillingen for å se hvordan de ulike tegnene produserer mening på scenen. Spørsmålet som stilles kaller Eigtved for et analytiske grunnspørsmål. Analytikeren formulerer en syntese (analytisk grunnspørsmål) ut ifra hva som tiltrakk hans oppmerksomhet (Eigtved, 2007, s.142). Det som tiltrakk min oppmerksomhet var hvordan forestillingen formidler mening på scenen med nonverbal kommunikasjon mellom aktørene, videoprojeksjoner, scenetekst og scenografi. Jeg vil nå se nærmere på scenespråket og hvordan det kommuniserer med tilskuerne gjennom ulike tegnsystemer. Analytiske grunnspørsmål til forestillingen er derfor: “Hvilke tegnsystemer er utslagsgivende for scenespråk i forestillingen *Kunsten å se*”

Forestillingen opererer med et scenespråk som eksperimenterer med balansen mellom det som det finnes ord for og visuelle uttrykksformer. På scenen skapes et unikt scenespråk mellom danser Håvard Kalseth og skuespiller Per Vidar Anfinnsen i møte mellom norsk tegnspråk, talespråk, videoprojeksjoner, scenetekst og scenografi.

Kommunikasjonen aktørene imellom er kun uttrykt gjennom nonverbal kommunikasjon, så vi forstår dem og de forstår hverandre uten bruk av ord eller tegn. Aktøren formidler teksten ved å henvende seg direkte til publikum. Disse sekvensene samler fokuset til publikum. Aktøren som snakker tegnspråk, formidler sceneteksten med hele kroppen og henvender seg til videoprojeksjonen for å vise hva han snakker om. Dette gir et ekstra lag til sceneteksten og gjør fortellingen dynamisk og levende. Sceneteksten fungerer som en slags veiviser for det publikum skal se og bidrar med å etablerer det overordnede temaet som utforskes i forestillingen og setter de fysiske og visuelle tegnene i kontekst slik at det skapes en helhetlig logikk. Interaksjonen aktørene imellom utgjør store deler av forestillingen, (med unntak av scenetekst som formidles direkte til publikum med tegn og talespråk) det vil det si at mye av forestillingens handling formidles med utveksling av blick, smil, gester, endringer i kroppsspråket og kostyme. Ansiktsmimikken og kroppsholdningen kan fortelle mye om karakterens intensjon og tanker. Det er også aktørene som bidrar med å holde forestillingens elementer sammen. Aktørens uttrykkelse av kroppen i form av mime, gester og koreografi er viktige tegn som er sentralt i dette scenespråket.

I liket med aktørene er videoprojeksjon et viktig meningsbærende tegn i forestillingen. Slik jeg beskriver i *Generell diskusjon av forestillingen* dukker maneten opp etter at aktørene har introdusert det i fortellingen. Video er en viktig del av scenespråket og bidrar til å forsterke viktige øyeblikk i forestillingen ved å gi og ta fokus til det som iscenesettes. Slik som jeg beskriver tidligere i analysen der blikket til aktørene møtes forsterkes med white noise, sier noe om viktigheten av å bli sett og hvor sterkt og intenst det kan oppleves. Det er tross alt øynene som sies å være speilet inn til menneskets sjel. Videoprojeksjonen utgjør mye av estetikken i forestillingen og skaper et assosiativt rom der publikum tolker og tilfører ny mening til handlingen som gjør at forestillingen er en individuell opplevelse. Video utgjør også en viktig del av scenografien i form av at den bidrar til å skape nye rom og stemninger og gir publikum en følelse av at vi beveger oss gjennom tid og rom slik at handlingen foregår på flere steder.

Scenografien skaper felleskap ved å bringe publikum tett sammen i et nært møte med spillet. Scenografien utenom teltet er minimalistisk, men effektiv. Enkelte elementer som gull-teppet brukes om igjen i ulike kontekster slik det er eksemplifisert under *Scenografi og Aktørene fremtreden* tidligere i analysen. I flere tilfeller henvender aktørene seg til videoen som om det var scenografi slik som i eksempelet under *Lysystemet*. Scenografien og lys i denne forestillingen kan ikke eksistere uten hverandre da mye av scenografien kan sies å ligge i lyset.

Den overordnede dynamikken mellom de forskjellige tegnsystemene i forløpet er preget av en sterk sammenheng mellom det aktørene sier, og det de gjør. For eksempel når Trilobitten projekteres på teltduken når aktørene snakker om den. Aktørene fremprovoserer på den måten mye av handlingen og resten av tegnsystemene følger etter. De forskjellige tegnsystemene følger dermed hverandre og har et dynamisk forhold med samme mål og bidrar på hver sin front med å forsterke helhetsuttrykket i hver sekvens. Fjerner man ett element (tegn) vil momentet i en sekvens falle.

5 Diskusjon

I denne oppgaven har jeg til nå undersøkt min problemstilling hvordan teater kan være en brobyggende arena mellom døve og hørende der språkbarrieren ikke er et hinder for felles opplevelse og forståelse, ved å analysere forestillingen *Kunsten å se*.

I slutten av analysen kom jeg frem til at handlingen på scenen formidles av et scenespråk bestående av flere tegnsystemer der jeg trekker frem videoprojeksjon, scenetekst og scenografi som viktige meningsbærende tegn.

Forestillingen *Kunsten å se* forteller historien om synssansens evolusjon med vekt på bruk av visuelle uttrykksformer der aktørenes kroppsspråk og fysiske uttrykk driver handlingen. En slik likestilling av visuelle virkemidler på scenen legger grunnlag for en brobygging mellom døve og hørende, da scenespråket i denne forestillingen er et språk døve og hørende kan forstå. Dette scenespråket danner en dramaturgi der det er balanse mellom det det finnes ord for og visuelle uttrykksformer.

De har tatt i bruk en form for visuell, likestilt og simultan dramaturgi der tegnsystemene i forestillingen spiller hverandre gode. Aktørene leder vei inn i handlingen gjennom koreograferte sekvenser og scenetekst formidlet på begge språk. Visuelle dramaturgier kjennetegnes som forestillinger som forholder seg konsekvent til de visuelle og musikalske virkemidlene i en strøm av scenografiske bildeprosjeksjoner; lyd, lys sammen med koreograferte bevegelser og som ikke forholder til en ordinær lineær fortelling (Gladsø, mfl., 2015, s. 151). Dette stemmer godt overens med dramaturgien i forestillingen *Kunsten å se*. Handlingen følger ikke en ordinær lineær fortelling i form av at sceneteksten dominerer handlingen. I stedet gir de visuelle virkemidlene publikum rom for tolkning og assosiasjoner knyttet til temaer rundt kunsten å se. I møte mellom norsk tegnspråk og talespråk, videoprojeksjoner, scenetekst og scenografi formidles historien i en balanse mellom det tegnespråklig og talte ord og aktørenes fysiske formidling og visuelle virkemidler. På den måten vil både hørende, døve og hørselshemmede ha likestilte muligheter til å forstå hva som kommuniseres fra scenen.

Jeg vil trekke frem tre ting jeg bet meg fast i da jeg leste målene for forestillingen i sluttrapporten. Deres ønske var å gi publikum følelsen av *inkludering, å bli sett, fellesskap og felles opplevelse uavhengig hørselsgrad* (Stiftelsen Dam, 2020). Min opplevelse er at

forestillingen oppnår dette på flere måter. Denne forestillingen bidrar til inkludering fordi den retter seg mot en målgruppe det finnes et manglende kulturtilbud for. Slik jeg skriver i teoridelen viser forskning at mennesker med funksjonsnedsettelse møter flere hindringer når det gjelder det å delta i kulturlivet (Edwardsen, (u.å) s.5). Derfor ble stumfilmens tid ansett for å være en “gylden æra” i amerikanske døvemiljøer av flere grunner. Det var en tid da døve og hørende hadde tilsvarende deltagelse og utbytte av kulturlivet. Døve skuespillere ble castet i film og bidro til å fremme tegnspråkets fantastiske egenskaper, og dannet sosiale møteplasser som filmklubber der døve møttes og diskuterte film (Schuchman, 2004, s.231-233).

Dette viser at å delta i kulturlivet handler om mer enn å konsumere bestemte kulturelle objekter som bildekunst, musikk og teater. Det handler i like stor grad å oppsøke likesinnede og delta i viktige hendelser. Døve opplever ofte at manglende tilretteleggelse reduserer deres deltagelsesmuligheter (Bergwitz, 2014, s269). Døves manglende deltagelse i kulturlivet har en sammenheng med mangelfull informasjon og tilrettelegging av ulike kulturområder (Gürgens. 2004. s.58). Forestillingen *Kunsten å se* er på den måten et steg i retning av et mer inkluderende kulturtilbud på tvers av hørselsevne og utfordrer det vi ser i teater i dag.

Slik jeg ser det har vi på den ene siden Teater Manu som er et profesjonelt tegnspråketeater som tar utgangspunkt i døvekulturellorientering og språk. På den andre siden har vi de norske institusjonsteatrene som er orientert etter en storsamfunnsorientering. Imellom her kan vi plassere det frie scenekunstheltet der det i større grad eksperimenteres med ulike sceneuttrykk og scenekunst for hørende, hørselshemmede og døve publikummere, slik som i forestillingen *Kunsten å se*.

Når jeg stiller spørsmål om teater kan være en brobygger mellom denne publikumsgruppen på tvers av språkbarrierer, må jeg legge til grunn at kulturforskjellen kan være en like stor barriere som språkforskjellen. Dette har med å gjøre at vi organiserer oss forskjellig i samfunnet ut ifra hvor vi føler tilhørighet og således bygger vår identitet (Bergwitz, 2014, s 298). I skapelsen av teater vil en slik orienteringen tas med inn i arbeidet og prege utformingen av scenespråket i en forestilling. For å unngå at en orientering utkonkurrerer den andre har arbeidet med *Kunsten å se* tatt i bruk en referansegruppe på 4-6 personer bestående av døve og hørende. Dette var et viktig tiltak for å sikre at hele målgruppens interesser ble ivaretatt (Stiftelsen Dam, 2020). I form av at avgjørelser som gjaldt utforming blir tatt med tanke på at døve og hørende får den tilsvarende

opplevelsen av å bli sett og forstår det som blir formidlet fra scenen. Slik sett har arbeidet med forestillingen hatt en brobyggende effekt i seg selv.

På bakgrunn av dette opplever jeg at arbeidet med forestillingen *Kunsten å se* har et bevisst forhold til den språklige og kulturelle forskjellen i sin målgruppe og har derfor tilrettelagt for et annerledes sceneuttrykk der ulike orienteringene mellom døve og hørende forenes i et visuelt og fysisk scenespråk. "Vidunderlig er språket som skaper bro fra ett menneske til et annet menneske." (Odd-Inge, Schröder, 2006). På denne måten mener jeg at denne forestillingen er et eksempel på hvordan teater kan være en brobygger mellom disse gruppene. I arbeid med forestillingen *Kunsten å se* kommer det tydelig frem at de har sett publikum og er bevisst scenespråket og hvordan publikum skal få en felles opplevelse på tvers av hørselsgrad og språklig og kulturelle forskjeller. Mennesker har den mulighet at vi kan kommunisere hva vi tenker og føler på mange forskjellige måter, slik det kommer til uttrykk på scenen i denne forestillingen. Språk er bare måten vi bruker til å kommunisere. Språk er også mer enn det som sies med ord og tegn. Kroppen kommuniserer mening uten at vi selv er klar over det og kan i mange tilfeller lettere formidle hva vi egentlig vil si. Kroppen har ikke den muligheten til å lyve eller gjemme seg bak store ord og kan på den måten komme til kjernen av sterke følelser.

Teater betyr og se (på) fra det greske ordet *theastai* (Ordbokene.no, u.å.). Innledningsvis siterer jeg Henry Louis Mencken som sier at fordommer skapes i mangel på møte mellom mennesker og at mangel på kommunikasjon fylles med fordommer. Derfor vil jeg argumentere for at teater har en viktig funksjon som brobyggende arena. Forestillingen *Kunsten å se* er et eksempel på hvordan det å se hverandre og bygge felleskap på tvers av døve og hørende kan gjøres ved å arbeide med et visuelt og fysisk scenespråk. Gjennom slike satsninger innen scenekunst kan teater bidra til et mer inkluderende samfunn og synliggjøring av mindre grupper i samfunnet.

Mange nye teaterformer i dag eksperimenterer med ulike innganger til en forestilling som ikke tar utgangspunkt i sceneteksten som forteller av historien på scenen. I forestillingen *Kunsten å se* er det mange virkemidler (tegnsystemer) og ikke alt kan fortelles med ord. Kropp og bevegelse i rom skaper stemninger og formidler mening som fullt og helt ikke er avhengig av å bli satt ord på med tegn eller talespråk, men som vekker følelser. Det visuelle og fysiske scenespråket i

teateret kan være en plattform hvor hørende og ikke-hørende publikummere kan forstå hverandre til tross for språkforskjeller.

Det finnes svakheter ved alle metoder. Det som er viktig er å kunne adressere og anerkjenne disse svakhetene ved eget metodevalg. Svakheter ved metodene jeg har brukt for å analysere forestillingen jeg nå har diskutert er som følgende; Betydningsmodellen fokuserer på å analysere meningsbærende tegn for å undersøke hva de betyr og hvordan denne betydningen oppfattes av publikum. (Eigtved, 2007, s.109). Fordi betydningsmodellen tar utgangspunkt i semiotikk, altså tolkning ulike tegns betydning, vil en opplevelse av meningsbærende tegn være en individuell og dermed en subjektiv oppfatning jeg som analytiker gjør. Dette kan ses som en svakhet ved metoden fordi jeg blir en hørende analytiker i denne sammenhengen. Mitt perspektiv på scenespråkets fremtredende og meningsbærende tegn vil være antagelig preges av min hørende orientering. Et annet viktig aspekt som må tas i betraktning av denne forestillingsanalysen av «kunsten å se» er at jeg som analytiker ikke så forestillingen “live”. Forestillingsanalysen vil være preget av at jeg ikke var til stede i rommet forestillingen tok sted og kommunikasjon som utspiller seg i det intime møte mellom aktørene og publikum har antagelig gått tapt av å *kun se* videodokumentasjon av en slik auditiv, visuell og sensorisk forestilling. For eksempel har det antagelig påvirket hvilke tegn jeg har valgt å fokusere på i beskrivelsen av scenespråket.

Jeg vil likevel argumentere for at analysen kan betraktes som fullverdig av to grunner. Opptaket hadde særdeles god kvalitet både i oppløsning og lyd kvalitet og lyskvalitet. Jeg vil ikke få den samme erfaringen av felleskapet ved å se forestilling sammen med andre og være omsluttet av scenerommet. Men jeg opplevde å la meg leve inn i forestillingen, og sitter igjen med en opplevelse av å ha fått et så godt som fullt utbytte av forestillingens magi og brobyggende potensiale. Jeg har også gjort meg bevisst mitt hørende perspektiv og hvordan det kan farge analysen. Med en teoretisk bakgrunnsforståelse av hva som skiller døve og hørende har jeg blitt bevisst mitt hørende perspektiv for at jeg bedre forstå hvordan teater kan være en møteplass.

6 Konklusjon

Ved å se videodokumentasjon av forestillingen *Kunsten å se* har jeg observert hvordan ulike visuelle, likestilte og simultane dramaturgier og fysiske teaterstrategier får virke i denne forestillingen. I diskusjonsdelen drøfter jeg problemstillingen, hvordan teater kan være en brobyggende arena mellom døve og hørende der språkbarrieren ikke er et hinder for felles forståelse og opplevelse, i lys av funnene jeg fant i analysen. Jeg vil konkludere med å trekke frem tre sentrale poenger jeg argumenterer for i drøftingen.

Teater, nærmere bestemt forestillingen *Kunsten å se* har en brobyggende effekt mellom døve og hørende gjennom sin visuelle måte å kommunisere med sitt publikum på. Scenespråket i denne forestillingen er et språk døve og hørende har like forutsetninger for å forstå fordi handlingen formidles ved vekt på de visuelle tegnsystemene. Handlingen på scenen formidles av et scenespråk der videoprojeksjon, scenetekst og scenografi er sentrale meningsbærende tegn. Forestillingen forteller historien om synssansens evolusjon med vekt på bruk av visuelle uttrykksformer der aktørens kroppsspråk og fysiske uttrykk driver handlingen. En slik likestilling av visuelle virkemidler på scenen legger grunnlag for en brobygger mellom døve og hørende da scenespråket i denne forestillingen er et språk døve og hørende kan forstå. Da dette scenespråket danner en dramaturgi der balansen mellom det det finnes ord for (scenetekst formidlet på begge språk) og visuelle uttrykksformer.

I dag eksperimenteres det i større grad med sceneuttrykk som ikke tar utgangspunkt i den dramatiske scenetekstens som fortelles, men som i likhet med *Kunsten å se* bruker visuelle tegnsystemer for å inkludere ulike døve og hørende i samme teateropplevelse. På den måten er teater en viktig aktør i samtiden og sier noe om hva som er viktig og hva det burde rettes mer oppmerksomhet mot. Om vi tenker at teater har en viktig samfunnsnyttig funksjon og ikke bare er underholdning, der vi trekkes inn i en mørk sal og isolerer oss fra virkeligheten, er teater da en måte vi kan forstå tiden vi lever i? Er det som blir representert på scenen en tolkning av verden utenfor teateret og sier det noe om hva det burde rettes mer fokus på? Gjennom slike satsninger innen scenekunst kan teater i så fall bidra til et mer inkluderende samfunn ved å sette fokus på mindre grupper i samfunnet.

Tilgang på kulturlivet i seg selv handler om mer enn å konsumere et bestemt kunstobjekt som teater i seg selv. Det handler i like stor grad om å oppsøke en sosial arena og være en del av noe større. Teater er derfor en viktig arena der brobygging mellom døve og hørende kan finne sted. Fordommer skapes i mangel på møte mellom mennesker og at mangel på kommunikasjon fylles med fordommer. Derfor vil teater har en viktig funksjon som møteplass mellom døve og hørende som er to grupper som omgås lite på bakgrunn og språklig og kulturelle forskjeller. Ved å arbeide med et visuelt og fysisk scenespråk blir forestillingen *Kunsten å se* en arena for å se hverandre og bygge felleskap på tvers av døve og hørende der språkbarrieren ikke er et hinder for felles forståelse og opplevelse.

Litteraturliste

Anjum, R. L., & Jørgensen, S. R. (2006). Tegn som språk : en antologi om tegnspråk (p. 240). Gyldendal akademisk.

Armstrong, D., & Karchmer, M. (2009). William C. Stokoe and the study of signed languages. *Sign Language Studies*, 9(4), 389-397.

Aston, E., & Savona, G. (1991). *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315002576>

Bergwitz, Øyvind, & Universitetet i Oslo Institutt for spesialpedagogikk. (2014). Døves medborgerskap : en undersøkelse av døves samfunnsforankringer - opplevde rettigheter, deltagelsesformer og identiteter som medlemmer av det norske samfunnet: Vol. nr. 207 (p. 403). Institutt for spesialpedagogikk, Det utdanningsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Oslo.

Breivik, J.-K. (2007). Døv identitet i endring : lokale liv - globale bevegelser (p. 251). Universitetsforl.

Bø, I., & Helle, L. (2008). *Pedagogisk ordbok : praktisk oppslagsverk i pedagogikk, psykologi og sosiologi* (2. utg., p. 343). Universitetsforl.

DAM redaksjon. (Sist oppdatert: 21. mars 2023). *kunsten å se*. Stiftelsen DAM.

<https://dam.no/prosjekter/kunsten-a-se/>

Norges Døveforbund. (u.å). *Om tegnspråk*. Norges Døveforbund:

<https://www.doveforbundet.no/tegnsprak/hva>

Doveforbundet. (u.å.). *Tegnspråk - Koda*. Hentet 29. mai 2023 fra

<https://www.doveforbundet.no/tegnsprak/koda>

Edvardsen, N. K. (2015). *Killing Oliver* (Master's thesis, Høgskolen i Oslo og Akershus).

<https://oda.oslomet.no/oda-xmloi/bitstream/handle/10642/2780/Edvardsen.pdf?sequence=2>

Galåen, S. (2008). "Hvem er det som eier en sannhet?": rådgiveres vektlegging i arbeid med foreldre til barn med cochleaimplantat (Masteroppgave). UiO.

Gürgens, R. (2004). "En usedvanling estetikk" - en studie av betydningen av egenproduserte teatererfaringer for det usedvanlige mennesket. Trondheim, Norge: Norges tekniske-naturvitenskapelige universitet

Gladsø, S., Gjervan, E. K., Hovik, L., & Skagen, A. (2015). Dramaturgi : forestillinger om teater (2. utg., p. 266). Universitetsforl.

Hjelmervik, E., Garm, N., Hansen, A. L., & Møller kompetansesenter. (2009). Hørsel - språk og kommunikasjon : en artikkelsamling: Vol. nr. 70 (p. 318). Møller kompetansesenter.

Invisible Ropes. (u.å.). Physical Theatre. Hentet fra <https://invisibleropes.com/physical-theatre/>

Kise, S.S & Skallevoid, T.E (kunstnerisk ansvarlig). (2021). Kunsten å se (teaterforestilling). Cornerteateret, Bergen

Mager, W. (29. november 2021). 130 Years of Deaf People and the Moving Image: Coming Full Circle. Watershed: <https://www.watershed.co.uk/articles/130-years-deaf-people-and-moving-image-coming-full-circle>

Mencken, H. L. (2020, 2 2). Ordtak.no. Hentet fra Kommunikasjon: <https://www.ordtak.no/sitat.php?id=10522>

Nervik, E. (2009). To språk for barn med hørselstap. Hørsel-språk og kommunikasjon, 55.

Ordbokene.no. (u.å.). Teater. Hentet fra <https://ordbokene.no/bm,nn/search?q=teater&scope=ei>

Rekk. I. (April, 2000). Døves rettigheter og diskriminering. Andata.

<http://www.andata.no/Innlegg/56.htm>

SCHUCHMAN, J. S. (2004). Stumfilmtiden: Stumfilmer, NAD-filmer og døvesamfunnets respons. *Tegnspråkstudier*, 4(3), 231–238. <http://www.jstor.org/stable/26190747>

Teater Manu . (u.å.). Om Teater Manu: <https://teatermanu.no/om-teater-manu/#>

Schröder, O.-I. (2008). Tegnspråkets fremtid - Vårt felles ansvar. (H. Herland, Red.) Bergen: Norges Døveforbund

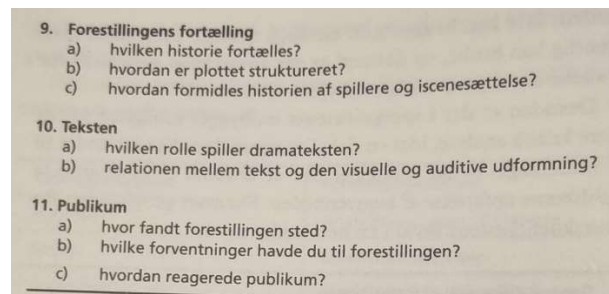
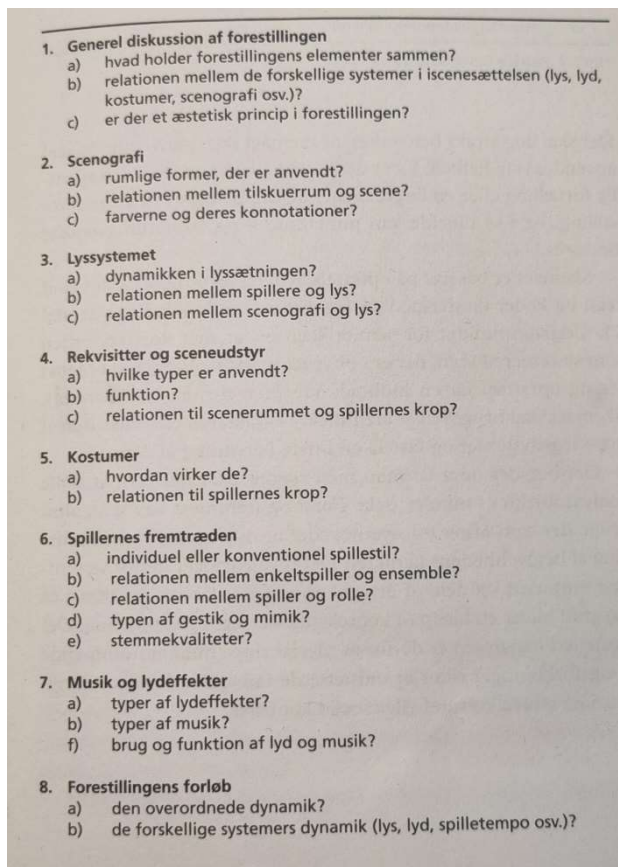
Stiftelsen Dam. (2020). *Kunsten å se* (Rapport til HLF_Stiftelsen Dam for Kunsten å se - 2020/HE1-309781). <https://dam.no/prosjekter/kunsten-a-se/> Stiftelsen Dam.

Figurliste

Figur 1 Samfunnsorientering (Bergwitz, 2014, s 298)	3
Figur 2 Foto (Thor Brødreskift): Scene i forestillingen.....	13

Vedlegg

1. Patrice Pavis spørreskjema



2. Fremgangsmåte i tre deler (Eigtved, 2007, s.140-141)

F o r a r b e j d e	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Omstændigheder</i>: information, sted, rum, tilskuertendens 2. <i>Indkredsning af elementer</i>: aktører, sceneri, forløb, tema osv. 3. <i>Første helhedsopfattelse</i>
--	---

A n a l y s e	<ol style="list-style-type: none"> 4. <i>Formulering af analytisk grundspørgsmål</i> 5. <i>Gennemførelse af analyse</i>: anvendelse af modeller, kategorier osv.
---------------------------------	--



K o n t e k s t	<ol style="list-style-type: none"> 6. <i>Anden helhedsopfattelse</i>: Kontekstualisering og fortolkning, erfaringspotentiale 7. <i>Konklusioner</i>
--------------------------------------	---