

MASTEROPPGAVE

Emnekode: MP303P-1

Navn: Ørjan Hattrem

Veier å gå for kvalitet i felles skapende teaterproduksjoner.

Master i praktisk kunnskap.

Dato: 15.05.2020

Totalt antall sider: 101

Veier å gå for kvalitet i skapende teaterproduksjoner

Ørjan Hattrem

Emnekode: MP 303P

Master i praktisk kunnskap

2020

Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse	iv
Sammenfatning:	v
Summary:	v
1.0. To møter med publikum	1
1.1 Det første møte	1
1.2. Det andre møte	2
2.0. Formål, felt og problemstillinger	3
2.1 Innledning.....	3
2.2. Formål	6
2.3. Felt og utvalg.....	7
2.4. Problemstillinger	9
3.0. Forskningsoversikt.	10
3. 1. Språkvalg.....	11
3.2. Bakgrunner for undersøkelsen	11
3.3. Intervju.	12
4.0. Teori og metodevalg.....	14
4.1.Kilder fra annen teaterfaglig praksis.	16
4.2. Teoretiske spor.	16
4.4. Forskningsetiske spørsmål	18
5.0. Den skapende skuespiller; praksis og tradisjoner	19
5.1. Noen historiske trekk	20
6.0. Skuespillerens kvaliteter	23
6.1. Kvalitetskrav i offentlig forvaltning og ordskifte.	24
6.2. Hva skuespillere mener en god skuespiller er.	27
6.3. Et hermeneutisk syn på skuespillerens arbeidsmetode.	31
7.0. Ulike praksiser i skapende produksjoner	34
7.1. Noen refleksjoner over egen praksis.	36
8.0. Analyse av en skapende teaterproduksjon.	38
8.1. Noen erfaringer fra barneteaterproduksjonen.	38
8.2. Min rolle i arbeidsprosessen.....	39
8.3. Analysen.....	40
9.0.0.Tre teoretiske tilnærminger.	43
9.0. Spillbarhet, lekenhet og det kunstneriske løftet.	44
9.1. Skapende produksjoner og spillbarhet.	48
10.0. Utvikling i fellesskap gjennom Vygotskijs begreper.	52
10.1. Begrepsbruk og utviklingsforståelse i skapende produksjoner	55
10.2. Det sosiokulturelle læringssynet i skapende produksjoner.	67
11.0. Følelser og forståelsen for den andre hos Nussbaum.	72
11. 1. Innledning.....	72
11.2. Forutsetninger for arbeidsfellesskap.	74
11.3. Forutsetninger for å skape. Å se den andre.	82
11.4. Teaterkunsten og samtiden.....	87
12.0 Hva viser undersøkelsen.....	97
13.0. Kritisk refleksjon over valgt metode.....	100
14.0. Etertanker om en fortsettelse.....	100
Litteraturliste	I
NSD sin vurdering.....	V
Samtykkeskjema.....	VII
Interview guide: Ways to go for quality in creative theatre-productions.....	VIII

Sammenfatning: *Mange skuespillere, regissører og andre teaterkunstnere utvikler teaterstykker i kollektive prosesser på institusjonsteatre, i prosjekter eller i grupper. Flere produksjoner er initiert av skuespillere. Noen teaterkunstnernes erfaringer ligner på hverandre, andre har særegne opplevelser, derfor har jeg undersøkt egen og andres arbeidsutøvelse ved hjelp av følgende spørsmål: Hvilke erfaringer har noen teaterkunstnere med prosessene fra ideutvikling til ferdig produkt?*

Mitt fokus i denne oppgaven har vært; Hvordan kan større grad av bevisstgjøring i prosessene utvikle eller forsterke kvalitet for felles skapende teaterproduksjoner? Videre ville jeg finne ut hva som skjer med skuespillerne når de både utvikler forestillingen og spiller i den, for å se om det er arbeidsoppgaver som gir rom for nye funksjoner? Oppgaven danner en form for oversikt over om mengden av skapende produksjoner øker, hvordan noen produksjoner utvikles og hva motivasjonen er for å skape. Gjennom intervjuer og gjennomgang av noe teaterfaglig litteratur har det vært mulig å gå i dybden på enkelte erfaringer for å få større innsikt i andres praksis. Det er også foretatt en analyse som kan gi ny innsikt i det som skiller en skapende produksjon fra andre produksjoner.

Jeg funnet enkelte gjennomgående trekk som understrekes av mer spesifikke funn. De overordnede trekkene er at kvalitet utgjør en vesentlig faktor i bedømmelsen av skapende produksjoner, at bevisstgjørende prosesser kan ha stor påvirkning på prosessutviklingen, og at språklig bevissthet kan spille en sentral rolle for prosessene. Teaterkunst som mellommenneskelig arena kan ha lignende funksjon som antikkens teater og at det er mulig å sammenligne forskningens og teaterkunstnerens posisjon som undersøkende samtidig med en utfyllende posisjon.

Summary: *Many actors, directors and other artists in theatre develop plays in collective processes at institutional theaters, in projects or in groups. Several productions have been initiated by actors. Some artists' experiences are similar to each other, others have distinctive experiences, which is why I have examined my own and others' work using the following questions: What experiences do some artists in theatre have with the processes from idea development to finished product?*

My focus in this task has been; How can a greater degree of awareness in the processes develop or enhance the quality of joint creative theater productions? Furthermore, I wanted to find out what happens to the actors when they both develop the show and play in it, to see if there are tasks that allow for new features? The thesis provides a form of overview of whether the amount of creative productions is increasing, how some productions are being developed and what the motivation is for creating. Through interviews and review of some theatrical literature, it has been possible to delve into some experiences in order to gain greater insight into the practice of others. An analysis has also been carried out that can provide new insights into what sets a creative production apart from other productions.

I found some pervasive features that are emphasized by more specific findings. The overall features are that quality is an important factor in the assessment of creative productions, that conscious processes can have a major impact on process development, and that linguistic awareness can play a central role in the processes. Theater art today as an interpersonal arena can have a similar function to the theater from the old Greek Antique, and finally that it is possible to compare the position of research and theater artist as exploratory at the same time as a complementary position.

1.0. To møter med publikum

1.1 Det første møte

Åtte stoler står klar for et lite prøvepublikum. Foran stolene ligger det en lang blå gymmatte som normalt brukes til akrobatikk. Et sceneområde er merket opp med tape. Rommet er malt mørkt rødt, med svart tregulv. Jeg ser fem skuespillerstudenter som er ferdig oppvarmet. De har A4 permer med teatermanus i hånden, eller liggende på scenen. Vi blir oppmerksomme på at tilskuerne nærmer seg døra til teatersalen. Jeg går og åpner opp og lar ei gruppe med åtte barn på om lag tolv år komme inn. De har med kaldt høstvær til den varme prøvesalen. Jeg ber dem ta av ytterklærne, sko og skolesekkene, og spør om det kommer flere. Nei rister de ivrige på hodet og sender dråper av regn rundt seg, glade, men ufokuserte. Barna vet at de skal se på et teater som ikke er ferdig. Det er ingen voksne med, det overrasker meg. Avtalen var at det skulle komme om lag 15 barn sammen med en lærer. Jeg peker mot stolene og sier de kan sette seg. Et av barna løper inn og legger seg på matta. De andre følger stormende etter.

Ungene på madrassen har tatt seg til rette, ligger på magen tette som sild, med hendene under haka. Vi startet prøvene for to uker siden, og det er siste prøvedag for oss i denne byen, før vi skal flytte hele produksjonen til motsatt ende av landet. Vi har ingen scenografi, ingen ferdige kostymer, ingen lysteknikk. Det eneste vi har som hjelpemidler er seks masker, noen enkle prøvekostymer og litt musikk komponert av en av studentene og spilt inn på enklest mulig vis. På forhånd har vi fortalt skolen 12-åringene kommer fra, at vi ønsker å spille hele manus. De skal få se fortellingen, så langt vi har kommet til nå. Det er helheten vi vil å teste ut. Forrige gjennomgang varte i 50 minutt.

Skriveprosessen gjør at skuespillerstudentene ennå ikke har fått teksten inn i kroppen, og den er i stadig utvikling. Manuset har flere plan, geografiske forflytninger til en skog, over et vann og på et fjell. Flere historier fortelles parallelt. Det er langt flere roller enn skuespillere, og vi har ikke scenografi, musikk, kostymer og lyssetting, som er viktige elementer i denne forestillingen. Skuespillerstudentene informerer barna om manglene før vi starter. Jeg ser spenningen i skuespillerne. De vet at flere steder i visningen er de ytre visuelle elementene svært viktige. Alt vi kan gjøre nå er å be barna forestille seg det vi ikke har.

Visningen starte opp med ei lita gruppe barn foran fem unge voksne mennesker, som på beste vis kommer i gang med forestillingen. I løpet av kort tid er barna er inne i fortellingen. De frydes av karakterenes væremåte, og ler åpenlyst. Kroppene til 12-åringene spennes når de

ser møtet mellom fremmede i skogen, de suges inn i fluktscener, og de følger med på alle bevegelsene. Det lever mellom skuespillere og publikum. Fortellingene kommer over! Det er en fryd å se skuespillerne finne nyanser i spillet, gjøre fortellingene levende og holde samspillet i gang foran et publikum som er oppmerksom på alt som skjer.

Barna syr sammen logikken med stor selvfølgelighet, og dikter seg uanstrengt inn i fortellingen. Det virker ikke som de blir distraheret av egen fantasi. Jeg vil påstå at barna skaper helheten i fortellingen selv. De ser for seg mye vi ikke har funnet et språk for ennå. Barnas evne til å sanse gjør at de lever seg inn i karakterenes liv, de ser for seg hvor karakterene er, og hvordan og hvorfor karakterene gjør det de gjør. Gjennom sansene og forestillingsevnen klarer barna å være medskapende sammen med oss.

Om fire dager skal vi til et teater sør i Norge. Der venter scenografi, kostymer, lys- og lydteknikk. Teatrets tekniske stab er godt forberedt og gleder seg til å møte oss. Her sitter åtte høstkalde barn og fryder seg over en helt uferdig forestilling, uten annet enn det nakne scenegulvet samt fem skuespiller-studenter som brenner for å fortelle.

I dette tidlige møtet, ser jeg rikdommen i skuespillernes engasjement for innhold og form. Jeg opplever dem som medeiere, ja kanskje eiere av fortellingen. Skuespillerne er svært opptatt av å nå publikum. De er ikke sikre på om ungene forstår, men de arbeider iherdig for å bli forstått.

1.2. Det andre møte

Etter denne visningen reiser vi til det regionale teatret vi samarbeider med. Der møter vi teknikere og designere som med stort engasjement vil bidra til å gi publikum en fin teateropplevelse. Når scenografi, kostymer, lys og lyd kommer på plass har vi neste publikumsprøve. I motsetning til første visning har skuespillerstudentene ikke manus i hånda, og er forberedt på å formidle et mer utviklet materiale. Vi har øvd tre uker mer. Scener og situasjoner spilles med letthet av skuespillerne, og de tekniske valgene virker godt forankret i fortellingen. Men resultatet overrasker meg. Barna er på samme alder som på forrige publikumsprøve, men denne gangen minner de mer om et engasjert kinopublikum. De lar seg underholde og til dels rive med, men fokuset er ikke lenger på innholdet, men på at forestillingen er cool, tøff og heftig, som i film. Betydningen av levende skuespillere er av mindre viktighet for publikum.

Opplevelsen av fellesskap mellom skuespillerne og publikum har ikke samme kraften som ved den første publikumsgjennomgangen. For meg ser det ut som den mellommenneskelige

dialogen er svekket. Viktigheten av å kunne dele på tankeleken om at dette kunne ha hendt, er borte. Skjebnen til karakterene har ikke hovedfokus, slik jeg opplever det. Første gang opplevde publikum å være vitne til dramatikken rundt karakterene de raskt fikk et forhold til. Nå er det mer underholdning for publikum, noe som ikke var målet. Vi ønsket barnas engasjement slik at de kan finne mot, se styrken i samhold, stå for noe eget, være selvstendig.

Har utviklingen de siste ukene ført til at vi underholder publikum, og ikke lenger er tydelig på innholdet vi ønsker å gi dem? Har fokus i forestillingen gått fra bevissthet om innhold, til teknisk gjennomføring?

Støtter vi oss for mye på sceneteknikk, som lys/lyd og andre ytre effekter? Drukner skuespillerstudentenes intensjoner, ja kanskje hele prosjektets intensjon, i effekter? Det kan virke som skuespillerstudentenes innsats og eget engasjement ikke lenger har betydning for publikum, hvorfor?

Er det noe med spillestilen som fører til avstand mellom publikum og det sceniske uttrykket? Har dette å gjøre med det skuespillertekniske arbeidet, som har fått for liten oppmerksomhet? Er det en svakhet ved skapende produksjoner som gir lite fokus på skuespillerens tolkning av egen tekst? Kan min prosess med skuespillerstudentene ha gitt mer fokus på det skapende og mindre fokus på spillbarheten? Studentene oppleves fornøyde og har spennende dager med mange utfordringer. Jeg er den som reagerer på publikums, for meg, overraskende tilbakemeldinger.

2.0. Formål, felt og problemstillinger

2.1 Innledning

Hensikten med oppgaven er å forstå skapende teaterproduksjoner bedre, en prosess som startet i møte med masterstudiet i praktisk kunnskap ved Nord-universitet. Gjennom to essayoppgaver gikk jeg inn i refleksjonen over egne erfaringer fra yrkespraksis som skuespillerpedagog, ved to teaterutdanninger.

I første års essay tok jeg utgangspunkt i en erfaring ved «*Central Academy of China*»¹ i Beijing, der jeg arbeidet med masterstudenter. Undersøkelsen tok utgangspunkt i en hendelse jeg hadde ansvar for med en scenisk undersøkelse av narrens teater. Masterstudentene skulle spille barn i kollektiv lek. De utviklet rollene som barn med letthet, men den kollektive leken ble svært krevende. I oppgaven undersøker jeg mulige årsaker til dette. Jeg benyttet blant

¹ The Central Academy of Drama, "The Central Academy of Drama," sist oppdatert 28.april 2020. <http://web.zhongxi.cn/en/>.

andre pedagogen og psykologen John Deweys (1859-1952) teorier om å gjøre en erfaring, der «det aktivt sanselige element» ble et sentralt moment for mine refleksjoner.² Studentene og jeg engasjerte oss i å forstå hverandre bedre, noe filosofen Hans Skjervheim (1926-1999) sier ikke er et valg: «Engasjement er en grunnstruktur i tilværelsen.»³ Hendelsen med den kollektive leken ble for studentene en forløsende faktor og gav dem mot til videre utvikling av egne produksjoner.

Andre års oppgaven var todelt, med en fortelling eller beskrivelse av et feltarbeidet, og en kritisk refleksjon over forskningsprosessen. I essayet undersøkte jeg hvordan et ensemble, bestående av skuespillerstudenter, handler i oppstarten av en felles skapende teaterproduksjon. Den fant sted i form av en workshop som innledning til en teaterproduksjon basert på romanen *Fahrenheit 451* av Ray Bradbury.⁴ Jeg hadde ansvaret for oppstarten av produksjonen som var et samarbeid mellom Teaterhøgskolen «*Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch*»⁵ og «*Berliner Ensemble*»⁶ i Berlin. Undersøkelsen ble til ved hjelp av observasjonsnotater og videoanalyse av en presentasjon gjort av tre skuespillerstudenter. Jeg reflekterte over min rolle som forsker i eget felt i dialog med Cato Wadel⁷ og Steen Wackerhausen.⁸ Noen av problemstillingene fra undersøkelsen var; «Hvordan opptre som forsker, og samtidig utvikle skuespillerfaglige metoder for felles skapende produksjoner? Hvilke forutsetninger må være der, dersom det skal kunne føre til valid forskning. Hva er min forforståelse i møte med ensembles handlinger, og mine analyser av studentenes handlinger?»

I masteroppgaven undersøker jeg fenomenet skapende produksjoner. De aller fleste teaterproduksjoner har skapende element i seg, sett både fra skuespillerens og andre teaterkunstners synsvinkel.

² John Dewey, *Art as experience*, A Perigee book (New York: Berkley Publishing Group, 2005), 210f.

³ Hans Skjervheim, "Deltakar og tilskodar," *1940-2000* (2001): 81.

⁴ Ray Bradbury, Torstein Bugge Høverstad, og Per Malde, *Fahrenheit 451*, *Fahrenheit 451* (Oslo: Pax, 1980).

⁵ Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, "Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch," lastet ned 27. april 2020. <https://www.hfs-berlin.de/>.

⁶ Berliner Ensemble, "Das Theater Am Schiffbauerdamm Geschichte Einer Berliner Bühne," lastet ned 27. april 2020. <https://www.berliner-ensemble.de/en/das-theater-am-schiffbauerdamm>.

⁷ Cato Wadel, Carl Cato Wadel, og Otto Laurits Fuglestad, *Feltarbeid i egen kultur*, Rev. utg. av Carl Cato Wadel og Otto Laurits Fuglestad. ed. (Oslo: Cappelen Damm akademisk, 2014).

⁸ Steen Wackerhausen, "Forskningsspørsmål, epistemologi og metode - med fokus på praktisk kundskab," i *Humanistiske forskningstilnæringer til profesjonspraksis*, Red. Catrine Torbjørgsen Halås, Kari Steinsvik, og Ingjerd Gåre Kymre (Oslo: Gyldendal akademisk, 2017).

Definisjon av skapende teaterproduksjon.

Med skapende teaterproduksjoner mener jeg i denne oppgaven de prosessene som foregår når en eller flere personer skaper en dramatisk struktur ut fra idéer eller materialer, som ikke har noen dramatisk eller scenisk struktur i utgangspunktet.

For å forstå hva som kan være drivkraft for en skapende teaterproduksjon, har jeg laget en enkel oversikt her. Kilden eller utgangspunktet kan være en eller flere av følgende; tematiske undersøkelser, observasjoner, forskningsmateriale, tankeeksperimenter, personlige eller arbeidsmessige erfaringer, sosiale eller kulturelle observasjoner, eller andre kunstneriske kilder (romaner, noveller, poesi, musikk, billedkunst, andre mediale former). Andre utgangspunkt kan forekomme. Videre i oppgaven varierer jeg mellom to benevnelser, skapende teaterproduksjon, eller skapende produksjoner.

Oppgaven er skrevet ut fra behov om dypere forståelse for hva skapende produksjoner er. Her støtter jeg meg til Leseth og Tellmann når de skriver om forskningsspørsmålets utforming i kvalitativ forskning. «...forskeren vil være opptatt av hva slags mening dette fenomenet har som gjør at vi forstår det sånn eller slik.»⁹ Problemstillingen er utformet for å kunne trenge inn i erfaringene andre og meg selv har med skapende produksjoner for å utvikle ny forståelse og erkjennelser. Jeg møter kolleger og teaterkunstnere som har lang erfaring med å arbeide i skapende teaterproduksjoner, derfor ser jeg på dette som forskning i egen kultur.

I andre års essay benyttet jeg Kristine Fangens, «Deltagende observasjon»¹⁰ for refleksjon. Selv om denne oppgaven ikke er basert på en spesifikk, avgrenset deltagende observasjon, bruker jeg likevel Fangens forståelse av forskning. Hun trekker inn Hans Skjervheims klassiske essay, «Deltakar og tilskodar», der han benytter begrepet «tilstedeværende subjekt»¹¹. Fangen sier; «*Deltagelse kan også knyttes til en bestemt vitenskapsteoretisk posisjon, som i Skjervheims forstand vil si å delta som subjekt i samtale med en annen, ved å engasjere deg i det den andre sier, i stedet for å stille deg utenfor og gjøre deg fremmed for det som blir sagt.*»¹² I møte med litteraturen har jeg etter modell fra studiet i praktisk kunnskap, latt andres og mine erfaringer møte flere teoretiske tilnærminger. Dette gir meg anledning til å se erfaringene på nytt. Videre i oppgaven vil jeg benytte begrepet posisjon som

⁹ Anne Birgitte Leseth og Silje Maria Tellmann, *Hvordan lese kvalitativ forskning?*, 2 ed. (Oslo: Cappelen Damm akademisk, 2018), 37ff.

¹⁰ Katrine Fangen, *Deltagende observasjon*, 2 ed. (Bergen: Fagbokforlaget, 2010), 9.

¹¹ Skjervheim, 87.

¹² Fangen, 14.

også kan benevnes som ståsted, eller det punktet vi ser objektet fra. Det kan gjelde kunstnerisk- eller forsknings- undersøkende posisjon.

2.2. Formål

Formålet med undersøkelsen er å få en utvidet og grundigere kunnskap om fenomenet skapende produksjoner. Gjennom refleksjoner og analyser vil jeg gå grundigere inn i egne erfaringer. Jeg ønsker å se om denne bevisstgjøringen kan utvikle eller forsterke kvaliteten i min framtidige praksis, og om dette kan være overførbart til andre. Det gjelder andres kunstneriske praksis, eller andre fag som måtte se nytte i oppgaven. Mine ambisjoner er også å få oversikt over noen praksiser fra produksjoner som utvikler seg i vår samtid. Jeg ønsker å se om det kan finnes tiltak som kan forbedre framtidig kunstnerisk produksjon som; «Finnes det handlinger som kan forbedre kvaliteten i prosessen?»

Jeg velger å sette fokus på de kollektive prosessene hos skuespillere som skal spille materialet senere. Skapende produksjoner helt eller delvis initiert av skuespillere, er av særegen interesse. For meg har dette også demokratisk verdi i teaterkunstnerisk sammenheng, som jeg kommer tilbake til senere.

Jeg vil forstå arbeidet andre gjør etter Skjervheims tenkning; «å delta som subjekt i samtalen med en annen, ved å engasjere meg i hva den andre sier.»¹³ Derfor velger jeg å benytte samtaler i intervjuene med mine fire informanter.

Min oppgave vil være undersøkelse av fenomenet felles skapende teaterproduksjon. Undersøkelsens formål er å gi forbedret forståelse og samtidig gi grunnlag for utvikling i eget fagfelt. Ved hjelp av problemstillingen kan jeg, ifølge Leseth og Tellmann, styre undersøkelsen mot begge formål.¹⁴ Det vil jeg gjøre gjennom å analysere de forskjellige fasene i arbeidsprosessen med skapende produksjoner. I tillegg vil jeg bringe inn teaterfaglig og teoretisk litteratur som kan føre til ny forståelse og endring.

«Skuespiller er ikke en beskyttet yrkestittel. Det betyr at det i stor grad blir opp til yrkesgruppen selv å ta hevd på sitt yrke, og ikke minst stille krav til kvalitet innenfor sin bransje», skrev daværende leder for skuespillerforbundet, Agnete Haaland på lederplass i Stikkordet i 2008.¹⁵ Ingen av yrkestitlene i teatret er beskyttet, alle kan gjøre teater.

¹³ Ibid., 9.

¹⁴ Leseth og Tellmann, 39.

¹⁵ Agnete Haaland, "Stikkordet," lastet ned 27. april 2020.

https://www.skuespillerforbund.no/images/stikkordet/Stikkordet_2008_2_web.pdf. - 4

Teatersjefer og regissører i film og teater kan peke på de personer de ønsker, å kalle dem skuespillere. Personer uten teaterfaglig bakgrunn kan være teatersjefer eller teaterregissører.

Svært mange ønsker å bli skuespiller. Når formelle krav ikke begrenser rekruttering til yrket, må andre kriterier benyttes. Derfor anser flere det som viktig å utvikle kriterier for kvalitet i teaterkunstnerisk sammenheng. Kvalitetsdiskusjonen har, etter mitt syn, også betydning for skapende produksjoner. Jeg har valgt å lete etter kvalitetskriterier i offentlige debatter og dokumenter, hentet informasjon fra dybdeintervjuer om hva en god skuespiller er, og benyttet boka «Skådespelarens praktiska kunskap», av professor Maria Johansson.¹⁶

Jeg er opptatt av dannelse av fellesskap som ut fra demokratiske prinsipper, benytter stemmene til de involverte. Denne formen for skapende arbeid gir samtidig rom for å utvikle teater til nye publikumsgrupper. Det er også viktig å kunne gi kunstnere som ønsker å gjøre slike prosesser, bedre verktøy for framtidige produksjoner. Dette ønsker min undersøkelse ønsker å bidra til.

2.3. Felt og utvalg

Mitt undersøkelsesfelt er den prosessen som foregår fra en idé blir artikulert i en gruppe, til det ferdige produktet er skapt. Jeg avgrenser feltet til erfaringer jeg har hatt i noen produksjoner, og erfaringer andre personer eller kilder har hatt. Jeg har valgt å gjøre kvalitative forskningsintervjuer med skuespillere og skuespillerpedagoger i Berlin, og benytter Kvale og Brinkmann sin beskrivelse av intervjuformen som utgangspunkt for mine forberedelser og utførelse. «*Intervjuet sikter mot nyanserte beskrivelser av den intervjuedes livsverden gjennom ord.*»¹⁷ Informantenes åpenhet og uredde deling av erfaringer og kunnskap, har vært til uvurderlig hjelp for å trenge dypere inn i forståelsen av skapende produksjoner.

Flere av observasjonene jeg har referert til, er fra Berlin. Dette har sammenheng med at jeg over år har fulgt undervisning og blitt kjent med teaterhøgskolen *Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch*. (heretter kaldt Ernst Busch) Jeg har sett visninger og teaterforestillinger med studenter i en lang rekke produksjoner, og kjenner deres struktur for hele utdanningsløpet. Jeg har sett, og til dels deltatt i, prosesser knyttet til skapende produksjoner ved skolen.¹⁸ Studenter og ansatte ser likevel på meg som en «fremmed», ikke

¹⁶ Maria Johansson, "Skådespelarens praktiska kunskap" (Universitetet i Nordland, 2012).

¹⁷ Steinar Kvale et al., *Det kvalitative forskningsintervju*, 2. utg. ed., InterView[s] learning the craft of qualitative research interviewing (Oslo: Gyldendal akademisk, 2009), 49.

¹⁸ Margarete Schuler og Stephanie Harrer, *Grundlagen der Schauspielkunst* (Leipzig: Henschel, 2011).

en del av skolens daglige liv. Men jeg er ikke fremmed for mange av prosessene som foregår mellom skuespillere, skuespillerstudenter eller skuespillerpedagoger.

I mitt andre års essay skrev jeg ut fra et feltarbeid i egen kultur, og benyttet meg av boka «Feltarbeid i egen kultur» av sosiologen Cato Wadel.¹⁹ Denne oppgaven har en annen innretning. Likevel er Cato Wadels refleksjoner om feltarbeid i egen kultur også relevant her. Jeg undersøker mitt eget felt, og er en del av det teaterfaglige språket. Mitt arbeidsfelt består av praksis som utøves i skapende teater, skuespilleres utvikling og andre former for produksjoner.²⁰

Gjennom mitt virke i skuespillerfaglig arbeid har jeg hatt flere pedagogiske eller kunstfaglige roller. Hver enkelt rolle har sitt ståsted, sitt blikk på feltet, sin posisjon. Når jeg kartlegger min forforståelse etter Hans-Georg Gadamer teorier²¹, er det en kompleks rekke av momenter å ta hensyn til. Jeg må være klar over at mitt blikk for alltid vil være preget av de foregående forståelser for skapende produksjoner, ut fra mine tidligere erfaringer. Som eksempel vil min tidligere erfaring som skuespiller prege min rolle som regissør og teaterpedagog. Slik er mitt forskerblikk inn i prosessen med skapende produksjoner preget av mine teatererfaringer.

Det er en fordel med flere roller når undersøkelser i et eget felt skal utføres, ifølge Wadel. Det å medvirke i arbeidet som foregår, kan gi en annen innlevelse i undersøkelsen. Et hverdagslig begrep er at vi kjenner erfaringene på kroppen. «*I kvalitative studier vil en prøve å bygge opp et så stort rollerepertoar som mulig...*»²² skriver Wadel, og fortsetter, «*kvalitativt orienterte forskere vil som oftest konsentrere sine studier der de får adgang til observasjon/ deltagende observasjon av samhandling.*»²³ De fleste av undersøkelsene jeg har hentet fra egen erfaring, er relatert til samhandling. For å kunne hente fram erfaringene må jeg tenke igjennom dem, huske dem. Jeg kan kalle det; «observasjon av situasjoner gjennom hukommelse.» Denne formen kan benevnes som retrospektivt perspektiv. Det betyr samtidig at jeg i liten grad har mulighet til å sammenligne erfaringene mine med andres oppfattelse. Jeg blir det Wadel kaller; «...å være sin egen informant.»²⁴

¹⁹ Wadel, Wadel, og Fuglestad.

²⁰ Ibid., 26.

²¹ Hans-Georg Gadamer, Arne Jørgensen, og Knud Darling Nielsen, *Sandhed og metode : grundtræk af en filosofisk hermeneutik*, 2. udg. ed., Wahrheit und Methode Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (København: Academica, 2007), 302.

²² Wadel, Wadel, og Fuglestad, 68.

²³ Ibid., 105.

²⁴ Ibid., 68.

Wadel skriver hvordan de han møter, både uformelt og i intervju, relaterer seg til hans rolle og funksjon både som forsker, og som medvirkende i samfunnet.²⁵ Jeg har gjort fire forskningsintervjuer og deltatt i, eller observert arbeidsprosesser i Berlin. Min rolle i disse arbeidsmiljøene er definert av skuespillerstudenter og teaterkunstnere til; «*han som har interesse for å undersøke hvordan skapende produksjoner kan utvikles bedre.*»

Siden jeg i snart førti år har hatt forskjellige roller i skapende produksjoner, benytter jeg dem som perspektivendringer i denne undersøkelsen. Det understreker Wadel er en fordel.²⁶ Dette mener jeg kan gi et bredere bilde i mine undersøkelser. Møte med litteratur, andre personers fortellinger, og nye refleksjoner ut fra egne erfaringer, har også ført til perspektivendringer. Ut fra disse perspektivene kommer jeg med eksempler på hendelser eller situasjoner. Jeg betegner de som et assosiativt utvalg. Utvalget er ikke tilfeldig, men eksempler på noe andre, og jeg, har funnet riktig å nevne. For å finne relevante svar på min problemstilling, har jeg så benyttet utvalget av fortellinger eller refleksjoner fra andre, eller meg selv.

Teaterproduksjonen jeg referer til i starten av min masteroppgave var en erfaring som satte i gang vesentlige refleksjoner i meg. Den vil heretter bli nevnt som *barneteaterproduksjonen*. Det er viktig for meg å understreke at all erfaring fra denne produksjonen er etter hukommelse. Når jeg ferdigstiller min masteroppgave er teaterproduksjonen syv år.

2.4. Problemstillinger

Min hovedproblemstilling for masteroppgaven er:

Hvordan kan større grad av bevisstgjøring i prosessene utvikle eller forsterke kvalitet for felles skapende teaterproduksjoner?

Det er tre kategorier av underspørsmål; *1. Hvilke erfaringer har noen skuespillere og skuespillerpedagoger med skapende teaterproduksjoner? 2. Hva er kvalitet i skuespillerarbeid? og 3. Hvilke mulige støttespillere eller funksjoner kan utvikles for skapende produksjoner?*

- 1. Hvilke erfaringer har noen skuespillere og skuespillerpedagoger med skapende teaterproduksjoner? Hvordan er gangen i de skapende produksjoner jeg har erfaring fra? Hvilke erfaringer har skuespillere og skuespillerpedagoger ved institusjoner som benytter skuespilleres skapende ressurser? Hvordan ser noen skuespillere på sin posisjon i skapende produksjonsprosesser?»*

²⁵ Ibid., 56.

²⁶Ibid., 68f.

2. *Hva er kvalitet i skuespillerarbeid? Hva er en god skuespiller? Hvem bedømmer skuespillere? Hvordan bedømmes skuespillere og skapende produksjoner?*
3. *Hvilke mulige støttespillere eller funksjoner kan utvikles for skapende produksjoner? Hvilke roller finnes i skapende produksjoner og hvilke kan utvikles?*

3.0. Forskningsoversikt.

Jeg skriver i den praktiske kunnskapens tradisjon og metoder. Gangen i prosessen er at jeg først går gjennom egne og andres erfaringer, reflekterer over disse, for så å bringe litteratur inn og reflektere med den. På den måten ønsker jeg å se om jeg kan finne svar på problemstillingen. Anders Lindseth skriver om forskeren som kommer fra sitt praksisfelt. «*En forskning der forskeren er situert i praksisfeltet, ikke i en etablert forskerposisjon utenfor praksis, er ikke lenger en forskning om (eller på) praksis for praksis, men en forskning i (eller innenfor) praksis for praksis.*»²⁷ Jeg kan ut fra Lindseths tenkning, skrive innenfra egen praksis for mitt eget praksisfelt. Fra min praksis kan også andre finne verdi i lesningen av undersøkelsen.

Min oppgave er skrevet ut fra egne erfaringer med skapende teaterproduksjoner, som blir mitt teaterfaglige empiriske materiale. For å utvide erfaringstilfanget har jeg gjort fire dybdeintervjuer med skuespillere og skuespillerpedagoger, relatert til temaet. I intervjuene undersøkte jeg også informantens syn på kvalitet hos skuespillere.

For å kunne forlate mitt nære forhold til egen praksis trenger jeg nye innfallsvinkler for å forstå egen praksis bedre. Dette får jeg i møte med teoretiske tilnærminger. Jeg lar erfaringen fra skapende teaterproduksjoner møte flere former for teoretiske landskap. De utvalgte teoretiske innfallsvinklene har felles interesse for samspill, eller sameksistens mellom mennesker. I tillegg ligger det til grunn en interesse for individuell og sosial utvikling i mange av teoriene. Jeg har valgt tre teoretikere uten teaterfaglig forankring for å reflektere erfaringene fra felles skapende produksjoner. Disse er kulturhistorikeren Johan Huizinga psykologen Lev Vygotskij og filosofen Martha Nussbaum. Disse danner hvert sitt teoretiske spor, men krysser også hverandre underveis i refleksjonen.

I tillegg til litteratur med akademisk ikke teaterfaglig innfallsvinkler, har jeg gjennom flere kilder latt meg bli kjent med andre teaterkunstnere som beskjeftiger seg med skapende teaterproduksjoner, slik jeg definerer disse i oppgaven. Her har professor Alison Oddey vært

²⁷ Catrine Torbjørnsen Halås, Kari Steinsvik, og Ingjerd Gåre Kymre, *Humanistiske forskningstilnærminger til profesjonspraksis* (Oslo: Gyldendal akademisk, 2017), 31.

en vesentlig kilde med boken «*Devising Theatre.*»²⁸ Jeg benytter analyser fra Oddeys materialer når jeg foretar analyse av en egenerfart skapende produksjon.

Oppgaven inneholder også en kort oversikt over teaterutvikling fra antikkens teater fram til i dag i europeisk teatertradisjon. Jeg fant det nødvendig for å kunne plassere egen erfaring i kontekst til teaterutvikling for skapende teaterproduksjoner, historisk og geografisk. Det har gjort meg bevisst på likheter og forskjeller mellom ulike tradisjoner eller praksiser.

3. 1. Språkvalg

Når det gjelder språkvalg har jeg benyttet meg av den østerisk-britiske filosofen Ludwig Wittgenstein, (1889 – 1951) og hans forståelse av begrepsdannelse hentet fra hans seneste verk «*Filosofiske Undersøkelser.*» (1953) Han skriver: «*Et ords betydning er dets anvendelse i språket. Og betydningen av et navn forklarer man undertiden ved å peke på dets bærer.*»²⁹ Slik jeg forstår Wittgenstein, blir språk utformet av de som benytter det. I teaterfaglige miljøer, kan begrepsbruk være svært forskjellig avhengig av behov og tradisjoner. Jeg søker mot et tilgjengelig språk for teaterpraksis. Det gjelder alle, fra skuespillerstudenter til erfarne skuespillere og andre scenekunstnere. Et akademisk, forskerbasert språk kan føre til at teaterpraktikere kan oppleve seg fremmed for sitt eget felt.

Samtidig kan undersøkelsen ha relevans for personer og miljøer utenfor teaterkunstneriske fagområder. Ved hjelp av språkformen vil jeg gi andre lesere innsikt i de skapende prosessene, slik at erfaringene og refleksjonene kan bli sammenlignet med andres erfaringer, eller annen arbeidspraksis. I kapittel 10 utdypes jeg begrepsbruk i skapende teaterproduksjoner.

3.2. Bakgrunner for undersøkelsen

Telemarksforskning gir et bredt bilde av teaterfeltet gjennom kvantitativ og kvalitativ forskning.³⁰ I oppgavens kapittel 6, går jeg grundigere inn i noen av deres undersøkelser. Jeg har til nå ikke funnet statistiske data på omfanget av skapende teaterproduksjoner, og vet ikke om denne formen for undersøkelser finnes. Slike produksjoner utvikles i noen grad ved de institusjonelle teatrene i Norge. Tradisjonelt har det foregått i utstrakt grad i teatergrupper og prosjekter utenfor de institusjonelle teatrene.

²⁸ Alison Oddey, *Devising theatre : a practical and theoretical handbook* (London: Routledge, 1994).

²⁹ Ludwig Wittgenstein og Mikkel B. Tin, *Filosofiske undersøkelser*, vol. 17, Philosophische Untersuchungen (Oslo: Pax, 1997), 53.

³⁰ Telemarksforskning, "Publikasjoner teater," sist oppdatert 28. april 2020.

<https://www.telemarksforskning.no/?s=teater>. - Telemarksforskning har over flere tiår publisert brede kvalitative og kvantitative forskningsrapporter for teater og scenekunst.

Jeg har valgt fagpersoner fra Berlin til intervjuene, og sett på noen av de institusjonelle teatrene der, og deres omfang av skapende teaterproduksjoner. I Berlin er *Maxim Gorki*³¹ et av de ledende teatrene for denne type arbeidsprosesser. Produksjonene er stort sett ledet av de samme regissørene, og initiert av teatret selv. Også ved andre teatre som *Schaubühne am Leniner Platz*³² i Berlin, har produksjoner med nye dramatiske strukturer blitt utviklet av skuespillere, regissører og andre teaterkunstnere.

3.3. Intervju.

Gjennom intervjuene hentet jeg kunnskap fra godt etablerte skuespillere og skuespillerpedagoger, som kunne fortelle om erfaringer fra skapende produksjoner. Jeg benyttet meg av rammen for et semistrukturert dybdeintervju med en fenomenologisk tilnærming.³³ Jeg velger å kalle dybdeintervjuene for samtaleintervju, fordi formen bar preg av å være en samtale mellom den intervjuede pedagogen, eller skuespilleren, og meg.

I boka «Det kvalitative forskningsintervju», skriver Kvale og Brinkmann om det asymmetriske maktforholdet i det kvalitative forskningsintervjuet; «*Noen intervjuere forsøker å redusere den asymmetriske maktrelasjonen i intervjusituasjonen ved at forsker og intervjupersonen samarbeider om intervju og nærmer seg en likestilling med hensyn til å spørre, fortolke og rapportere.*»³⁴ Det var naturlig for meg å betrakte mine intervjuer som del av en faglig dialog som foregikk mellom den intervjuede og meg, fordi intervjuene var en formalisering av allerede eksisterende faglige utvekslinger. Samspillet mellom oss er å regne som en intrerpersonell situasjon, og har ført til at materialet er preget av refleksjoner og erkjennelser som muligens ikke ville skjedd med andre intervjuere. Jeg er klar over at min rolle kan ha ført til at tankebanene til de intervjuede ble påvirket av vår dialogiske form.³⁵ Det som kan motvirke min påvirkning, er nivået av refleksjon og erfaringsgrunnet hos informantene. Jeg forsto at undersøkelsen ble styrket av perspektivet fra informantenes livsverden, og jeg benyttet meg av idealtenkningen til Kvale og Brinkmann om bevisst naivitet i intervjuet.³⁶ De skriver; «*Det kvalitative forskningsintervjuet søker å innhente så*

³¹ Maxim Gorki theater, "Maxim Gorki theater," sist oppdatert 29. april 2020. <https://www.gorki.de/>.

³² Schaubühne Berlin., "Schaubühne Berlin," sist oppdatert 29. april 2020. <https://www.schaubuehne.de/de/start/index.html>.

³³ Kvale et al., 51.

³⁴ Ibid., 53.

³⁵ Ibid., 51f.

³⁶ Ibid., 50.

omfattende og forutsetningsløse beskrivelser som mulig av viktige temaer i den intervjuedes livsverden.»³⁷ Det har jeg søkt å etterkomme.

Intervjuene varte i en til to timer og ble gjort utenfor arbeidstid på arbeidssted, hjemme hos informantene eller på café. Jeg har i større eller mindre grad samarbeidet med alle informantene over kortere eller lengre tid. De er en kvinne og tre menn. Skuespillerne er menn, og begge har arbeidet ved institusjonelle teatre det meste av karrieren. Begge er nå freelancere, og arbeider med teater og film. Den ene er fortsatt tett tilknyttet et institusjonelt teater der han tidligere var fast ansatt, og spiller og deltar fortsatt i skapende prosesser. Skuespillerpedagogene er en kvinne og en mann, og arbeider ved en internasjonalt anerkjent offentlig utdanning. De har begge vært skuespillere i starten av sin yrkeskarriere. Den ene med lang internasjonal erfaring som pedagog, den andre med bred skuespillererfaring også fra skapende produksjoner, før karrieren som professor for skuespillerfag startet. Jeg begrenset antallet til to av hver kategori for å kunne ha grundigere intervju.

Valget av analysemetoder er en blanding av meningsgenerering gjennom ad hoc-metoder etter Kvales beskrivelser.³⁸ Det betyr at jeg benytter forskjellige strategier i det samme intervjumaterialet. I oppgavens kapittelet 6, «skuespillerens kvaliteter», gjør jeg en meningskategorisering ved å se likheter og forskjeller i utsagnene til de forskjellige informantene. Bortsett fra dette kapittelet har jeg direkte sitert, eller fortettet utsagnene til informantene, som Kvale kaller meningsfortetning.³⁹ En gjennomgående kvalitet i intervjuene er at informantene er gode fortellere. Jeg kan ikke si at jeg har benyttet narrativ analyse, selv om materialet fra enkelte fortellinger er eksempler på hva flere informanter har fortalt.⁴⁰

Jeg har stor ydmykhet for den tilliten jeg har fått i dybdeintervjuene. Det var en fortrolig åpenhet, med mennesker som lever og ånder for sitt fag, og som gav meg tilgang til deres innerste tanker. Å få nærme seg essensen av deres drivkraft, deres engasjement, og på den måte få tilgang til tanker som utvikles i intervjuet, er et ærefult oppdrag. Samtalene åpnet opp for tanker som aldri har vært formulert før, og som kanskje ikke ville ha blitt artikulert uten denne prosessen.

³⁷ Ibid.

³⁸ Steinar Kvale, Tone Anderssen, og Johan Rygge, *Det kvalitative forskningsintervju*, Interviews an introduction to qualitative research interviewing (Oslo: Ad notam Gyldendal, 1997), 126.

³⁹ Ibid., 126f.

⁴⁰ Ibid., 131ff.

4.0. Teori og metodevalg.

Dette er en presentasjon av teori og metodevalg som benyttes for å besvare problemstillingen: «Hvordan kan større grad av bevisstgjøring i prosessene utvikle eller forsterke kvalitet for felles skapende teaterproduksjoner?»

For å skaffe en oversikt over egen og andres praksis har jeg undersøkt fenomenet skapende produksjon. Jeg har sett på historiske tradisjoner, hvordan forskjellige teaterkunstnere arbeider, og jeg har benyttet intervjuer med erfarne skuespillere og skuespillerpedagoger. For denne delen av undersøkelsen benytter jeg primært en fenomenologisk tilnærming. Jeg har arbeidet ut fra det Merleau-Ponty (1962) forklarer som fenomenologisk metode: «... å beskrive det gitte så presist og fullstendig som mulig – å beskrive snarere enn å analysere.»⁴¹ Ved beskrivelser av historiske linjer, noen ulike praksiser, andres og egne erfaringer får jeg en viss oversikt over det terrenget skapende produksjoner danner. Etter utviklingen av oversikten, går jeg videre inn i ulike fenomener som er viktige for prosessene i skapende produksjoner som; drivkraften for å skape, hvordan idéer utvikles, hva premissene for samarbeid er, og ulike innfallsvinkler for utvikling av innhold til forestillinger. I undersøkelsen har jeg beveget meg i et spenn mellom, innhenting og konstruksjon av kunnskap, som er oppfattet som ulike epistemologiske oppfatninger.⁴² Jeg har i løpet av undersøkelsen hentet inn kunnskap om fenomenene fra andres og egen erfaring, eller ut fra ny kunnskap sett sammenhenger eller andre aspekter ved fenomenene. Refleksjonen med den teaterfaglige og akademiske litteraturen er preget av en leting etter dypere forståelse, og nye erkjennelser overfor fenomener jeg har beskjeftiget meg med siden tenårene.

Jeg har prøvd å forstå de erfaringer, handlinger og refleksjoner jeg har gjennomlevd som teaterkunstner og skuespillerpedagog. Det er gjennom eget levd liv jeg også møter andres erfaringer i intervjusituasjonen og teaterfaglig litteratur. Min forforståelse preger hele min prosess i masteroppgaven.

Jeg har tidligere nevnt Gadamer's modell for de hermeneutiske erfaringer og det han kaller fordommenes problem.⁴³ Jeg velger å gå fra Gadamer's teksttolkende praksis til en handlingsanalytisk tilnærming i hermeneutikken, for å se på hvordan jeg kan forsvare mine undersøkelser som forskningsbaserte. Den svensk-norske filosofen Tore Nordenstam hevder de hermeneutiske vitenskapene har å gjøre med meningsbærende objekt, som det gjelder å

⁴¹ Kvale et al., 46.

⁴² Ibid., 67.

⁴³ Gadamer, Jørgensen, og Darling Nielsen, 302.

forstå eller å forklare.⁴⁴ Han deler videre disse vitenskapene inn i flere kategorier der *handlingstolkende* hermeneutiske disipliner blir eksemplifisert med sosialantropologisk forskning.⁴⁵ Han skriver videre at denne kategorien kommer praktisk kunnskap under.⁴⁶ Jeg opplever begrepet handlingstolkning som nær mine erfaringsundersøkelser i denne oppgaven. I oppgaven tolkes handlingene hos skuespillere, skuespillerpedagoger og andre teaterkunstnere for å forstå; kvalitet hos skuespillere, hva en prosess er i skapende produksjoner, og hvordan språk dannes mellom teaterkunstnere.

Et eksempel på det er min retrospektive analyse av handlingsforløpet i en skapende produksjon i kapittel 8. Som oppsummerende konklusjon i artikkelen skriver Nordenstam: Når det gjelder validering i arbeider som tolker hermeneutiske disipliner, kan man skille mellom avsender- og mottakertilfredsstillende tolkninger, som bekreftes og tilbakevises på forskjellige måter, som kan antydes med begrepene "aktualitet" og "fruktbarhet".⁴⁷

Valideringen av mine funn i masteroppgaven skjer, etter mitt syn, i møte med de innsamlinger av erfaringer, handlinger og refleksjoner jeg finner. De overføres også til mine møter med den akademiske litteraturen.

Nordenstam skiller mellom tre kriterier for gode tolkninger eller selektivitetskriterier.

*«Tolkningen skal være treffende, tolkningen forklarer hva de berørte parter gjør, og til sist, tolkningen fungerer som grunnlag for handling.»*⁴⁸ Dette er sentralt i forhold til intensjonen om å nå fram til teaterkunstnere med min oppgave. Skriver jeg treffende, slik at det berører partene som arbeider med skapende produksjoner, og dette kan gi grunnlag for endring, vil jeg si at min oppgave framstår som valid. Handling slik Nordenstam benytter begrepet her henviser til videreutvikling eller endring.⁴⁹ Her smelter min målsetting om å skaffe oversikt over fenomenet skapende produksjoner sammen med min interesse av videreutvikling og endring.

Formålet med undersøkelsen er å få en forbedret kunnskap om erfaringer med skapende produksjoner. Jeg ønsker å se om det kan finnes tiltak som kan forbedre framtidige prosesser

⁴⁴ Tore Nordenstam, "Ideologi och systemutveckling," i *Om validering i hermeneutisk forskning*, Red. Bo Göransson (Lund: Lund Universitet, 1978), 137.

⁴⁵ Ibid., 138.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., 141f.

⁴⁸ Ibid., 142.

⁴⁹ Ibid., 141.

som; «Finnes det kunnskap eller holdninger som kan forbedre handlingene i prosessen? Finnes det funksjoner som kan forbedre prosessen?»

4.1. Kilder fra annen teaterfaglig praksis.

Jeg er en del av skapende teaters tradisjon, og setter mine erfaringer i kontekst til andres praksis. I et eget kapittel som omhandler ulike praksiser nevner jeg flere retninger jeg selv har kjennskap til. I det frie feltet som jeg startet min profesjonelle karriere i, finnes det mange retninger for skapende produksjoner, men mine undersøkelser prøver ikke å danne en total oversikt over alle praksiser. Som tidligere nevnt har jeg reflektert ut fra Alison Oddeys bok. Hun skriver ut fra egen kunstfaglig teaterpraksis, og har i tillegg samlet inn data fra kolleger, Hennes kilder er teaterkompanier i den engelske tradisjonen av *devised teater*. Den legger særlig vekt på kompanier som var aktive på 90-tallets som blant andre *Forced Entertainment*.⁵⁰ Det som skiller Oddeys undersøkelser fra annet materiale jeg har lest, er at hun gjør analyser av forskjellige steg i skapende teaterproduksjoner.⁵¹ Jeg har benyttet hennes punkter for oppstart i devised teater, som inngang på analyser av egen prosess.

Jeg har også kommet nærmere inn på andre teaterpraktikere i mine undersøkelser, som regissør og teaterleder Ariane Mnouchkine fra Theatre du Soleil, regissør og teaterskaper Christoph Marthaler med hans arbeid på Volksbühne i Berlin og andre teatre, Professor Margarete Schuler ved teaterhøgskolen Ernst Busch, og teaterpioner for dokumentarisk teater og teatersjef i Gent Milo Rau, Alle gjør, eller har gjort, særskilt arbeid for eller med skapende teaterproduksjoner.

4.2. Teoretiske spor.

Jeg har tidligere nevnt tre hoveddeler av undersøkelser som kan gi nye perspektiver. Ut fra den praktiske kunnskaps forskningstilnærming har jeg gått i dialog med flere teoretikere. Hver av hoveddelene har sin egen teoretiske dialogpartner; Den nederlandske kulturhistorikeren Johan Huizinga (1872-1945), den russiske psykologen Lev Vygotskij (1896 – 1934) og den amerikanske filosofen Martha Nussbaum (1947-).

Skapende produksjoner er en kompleks form for samhandling der svært mange elementer spiller inn. I masteroppgaven veves erfaring om utvikling i produksjonene sammen med teorier, som ser på hvordan utvikling foregår mellom individer. Ved hjelp av litteraturen ønsker jeg å komme nærmere en forståelse av hvorfor det skapes teaterproduksjoner ut fra

⁵⁰ Corporation Pop, "Forced Entertainment," sist oppdatert 30. april 2020. <https://www.forcedentertainment.com/>.

⁵¹ Oddey, 27ff.

ideer eller tema, og hva som kan være med å påvirke formen i forstillingene. Jeg vil også undersøke hvordan ideer utvikles fra våre egne tanker til et artikulert språk. Hva ligger til grunn for å lykkes i skapende produksjoner og hvilke risikoer som kan true samarbeidet? Til slutt vil jeg undersøke hvordan fenomenet; «å se den andre», kan være utgangspunkt for å utvikle innhold. Dette er mine tre hovedfelt:

1. Spillbarhet, lekenhet og det kunstneriske løftet, 2. Tanke- og språkutvikling, og det sosiokulturelle læringssynet. 3. Følelser som hinder og hjelp i samarbeid, og å se den andre som grunnlag for innhold i skapende prosesser.

Spillbarhet/ lekenhet og det kunstneriske løftet.

Jeg har benyttet Johan Huizingas bok, *Den lekande människan: (homo ludens)* (1938) som hovedkilde for undersøkelsen av spillbarhet og lekenhet.⁵² Hvorfor presenterer vi fortellinger i et scenerom? Hva er betingelsene for å spille teater? Hva er teatrets og kunstens funksjon i samfunnsutvikling? Hvordan beskriver Huizinga den europeiske kulturhistoriens utvikling? Spørsmålene kommer som reaksjon på lesningen av Huizinga. Når jeg leter etter svarene skapes det ei bro mellom Huizingas teorier, og min egen og andres erfaringer og praksis. Kulturhistorikeren Huizinga setter i gang en refleksjon over hva som er drivkraften for å skape teater. Refleksjonen strekker seg også inn i forståelsen av teaterpraksis som del av samfunnsutviklingen så vel som kulturell utvikling. Her trekker jeg også inn filosofen Wittgenstein og hans benyttelse av begrepet språkspill.⁵³ For å trenge dypere inn i bevisstgjøringen av erfaring med spillbarhet for skuespillere har jeg videre benyttet meg av prof. Margarete Schuler fra teaterhøgskolen «Ernst Busch» sine analyser.⁵⁴

Tanke- og språkutvikling, og det sosiokulturelle læringssynet.

Gjennom Lev Vygotskijs hovedverk «Tenkning og tale»⁵⁵ har jeg undersøkt ideutvikling, prosessen fra tanker til språk, de sosiale og de individuelle aspektene ved læring og utvikling. Slik får jeg anledning til å reflektere over behovet teaterkunstnere kan ha i utvikling av felles språk for ideutveksling. Vygotskijs analyser av hvordan begrep dannes sendte meg videre til Wittgensteins forståelse av begrepsdannelse og anvendelse i hans verk, «Filosofiske undersøkelser».⁵⁶ Her blir refleksjon over forhold til terminologi blant teaterkunstnere prøvd ut. Videre har jeg fått anledning til å reflektere over hvordan det sosiokulturelle læringssynet

⁵² J. Huizinga, *Den lekande människan : (homo ludens)*, 2. utg. ed., Homo ludens, Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur (Stockholm: Natur och kultur, 2004).

⁵³ Wittgenstein og Tin, 17, 71.

⁵⁴ Schuler og Harrer.

⁵⁵ Lev Semenovič Vygotskij et al., *Tenkning og tale*, Myslenie i reč' (Oslo: Gyldendal akademisk, 2001).

⁵⁶ Wittgenstein og Tin, 17.

til Vygotskij kan overføres til fellesskapets skapende teaterproduksjoner. Hans undersøkelser av hvordan tanke, fantasi og språk kan fungere sammen har jeg også viet plass.

Følelser, og forståelsen for den andre hos Nussbaum

Martha Nussbaum sier vårt fellesskap er bygget på sosiale konstruksjoner.⁵⁷ I hennes filosofiske tilnærming til følelsenes betydning for våre liv, fokuserer hun på hvordan vi er avhengige av felles etisk forståelse for at våre mellommenneskelige relasjoner skal kunne lykkes. Hun skriver blant annet ut fra skildringene til historikeren Thukydides (460-400 f.kr) om borgerkrigen i Korkyra i samtid med de greske tragedier.⁵⁸ Nussbaum gir meg anledning til å reflektere over de risikoer teaterfellesskapet løper dersom det ikke er enighet om etiske grunnverdier. Hun benytter benevnelsen «*den edle*», om noen som kan være ekstra utsatt når mellommenneskelige verdier blir satt i spill. Avslutningsvis lar jeg Nussbaums forskning om å se andre mennesker, bli gjenstand for min refleksjon om de skapende prosesser. Nussbaum bygger videre på samfunnsøkonomen og moralfilosofen Adam Smith sine beskrivelser av den hypotetiske skikkelsen «*den skjønnsomme tilskuer*».⁵⁹ Han utdyper forskjellige sider ved posisjonen av å kunne bevitne noe uten å være personlig involvert, som leseren av en roman eller publikummeren til ei teaterforestilling. Teaterkunstnernes intensjoner med deres skapende teaterproduksjoner vil være en viktig del av uttrykket som når tilskueren. Hvordan materialet blir kunstnerisk behandlet er vesentlig for tilskuerens interesse for å motta forestillingen.

4.4. Forskningsetiske spørsmål

Jeg bygger oppgaven på egne erfaringer fra faglige miljøer. Hensikten med fortellingene er å se det hele fra mitt eget ståsted. Jeg ser både mine egne og andres handlinger uten å utlede noen dom, eller bevis for de andres handlinger som feil eller riktig. Det er ikke tenkt at jeg gjennom undersøkelsen skal finne ut «sannheten» for alle parter, og det vil selvfølgelig være slik at andre vil ha sine versjoner. Jeg skriver ikke om enkeltpersoners handlinger, karaktertrekk eller enkeltpersoners væremåte.

Intervjuobjektene er anonymisert. Deres fortellinger kan imidlertid spores opp, og noen lesere kan klare å finne ut hvem som er intervjuet, og kanskje også andre personer som har blitt omhandlet i fortellinger i intervjuet. Dette må jeg ta høyde for, både i forhold til min

⁵⁷ Martha C. Nussbaum, Irene Engelstad, og Agnete Øye, *Litteraturens etikk : følelser og forestillingsevne* (Oslo: Pax, 2016), 68f.

⁵⁸ *Ibid.*, 71f.

⁵⁹ *Ibid.*, 189.

utskrivning og framleggelse av de fakta, og innholdet som informantenes fortellinger kan avdekke.

Jeg nevner noen teatre og utdanningsinstitusjoner som flere av hendelsene har foregått i. Dette mener jeg høyner forståelsen for ulike hendelser, og refleksjonene som følger av dem.

5.0. Den skapende skuespiller; praksis og tradisjoner

Siden midten av 2000-tallet har antallet skapende produksjoner økt. Det kan spores i sammenstilling av kvalitativ og kvantitativ forskning av norsk teater fra telemarksforskning.⁶⁰ Kaster vi et kort blikk på de skapende teaterproduksjoners plass på skuespillerutdanningene i Norge, kan vi se hvordan de tre offentlige utdanningene er beskrevet i Telemarksforsknings presentasjon i 2011, «Teater som fag, kall og yrke. En utredning om teaterfaglige utdanningstilbud og kompetansebehov.»⁶¹

I rapporten sto det: «*HiNT (Høgskolen i Nord-Trøndelag, nå fusjonert inn i Nord-Universitet) legger større vekt på å kvalifisere for selvstendig kunstnerisk virksomhet enn Teaterhøgskolen tradisjonelt har gjort. Akademi for scenekunst (HiØ) retter seg i høyere grad inn mot det frie scenekunstheltet og mot tverrkunstneriske prosjekter. Behovet for styrket kompetanse innenfor selvstendig kunstnerisk virksomhet motiverte også etableringen av et fjerde studieår ved Teaterhøgskolen: «Målet med studiet er å utdanne skuespillere som kan bidra til kunstnerisk utvikling av teaterfeltet i Norge. Arbeidet i studiet er et skritt på veien mot å heve skuespillerfaget fra å være en utøvende kunstart, til å bli en i større grad skapende og medskapende kunstart,» heter det i studiepresentasjonen på Kunsthøgskolens nettsider. Med etableringen av det fjerde studieåret retter Teaterhøgskolen seg ikke lenger bare mot institusjonsteatrene, men også i noen grad mot de frie scenekunstheltet.»⁶² Her kan vi tydelig se at alle tre offentlige teaterhøgskoler fra 2011 utviklet skuespillerkompetanse for skapende eller medskapende arbeid i produksjonen.*

Telemarkforskning har kommet fram til at antallet frie teatergrupper er 150 i 2016.⁶³ Antall forestillinger var samme år 5.441 som ble spilt for i alt 711.912 publikummere. Samme år ble det spilt 10.168 forestillinger ved norske institusjonsteater for et publikum på 1.798.153. Det foreligger ingen statistikk på hvor mange forestillinger som er skapende produksjoner. Det vi

⁶⁰ Ole Marius Hylland og Per Mangset, Teater som fag, kall og yrke : en utredning om teaterfaglige utdanningstilbud og kompetansebehov, (Bø i Telemark: Telemarksforskning, 2011). 69; Ole Marius Hylland, Red., *Scenens kunst, Gjennomgang av scenekunstheltet*, vol. 2019 (2019).

⁶¹ Hylland og Mangset.

⁶² Ibid., 69.

⁶³ Hylland, 46.

vet er at utdanningsinstitusjonene utdanner skuespillere som har kompetanse for skapende produksjoner, og at det foregår produksjoner både ved institusjoner og i frie grupper som er skapende, etter definisjonen for denne oppgaven. Vi snakker sannsynligvis om et betydelig antall teaterproduksjoner som blir utviklet og spilt for et stort publikum. Disse produksjonene kan virke som nyskapninger som kommer i tillegg til teater utviklet fra dramatiske tekster. Teaterhistorisk er denne formen for forestillinger like lang som det jeg her benevner som tradisjonelt skrevne drama.

5.1. Noen historiske trekk

Skuespilleren i skapende prosesser har vært en del av teaterhistorien siden teater som kunstform så dagens lys. Fra internettutgaven av Store Norske Leksikon kan vi lese: «*En folkelig mimetradisjon utviklet seg også i antikken, først i det opprinnelige greske område og senere i de greske koloniene i Sør-Italia og på Sicilia. Den utviklet seg fra atellaner- og flyakerfarse til romersk mime, og det finnes forskere som hevder at den overlevde i noen grad i det greskdominerte Bysants. Middelalderens gjøglertradisjon og den italienske commedia dell'arte regnes som fjernt i slekt med antikkens mimer med sine faste figurer.*»⁶⁴

Vi vet at disse tradisjonene i skuespillerkunsten har vært vesentlig for utviklingen av det vi i dag ser på som moderne skuespillere. Disse tradisjonene har vært drevet av skuespillerne selv, som i møtet med publikum utviklet erfaringer, som igjen utvikler form og kvalitet. Dette er en lite artikulert kunnskap. I mine dybdeintervjuer referer alle informantene til forholdet mellom skuespillere og publikum når de skal beskrive en god skuespillers tilstedeværelse eller handlinger.

Når jeg presenterer en liten teaterhistorisk oversikt over skapende teaterproduksjoner, er det for å forstå hvor forskjellige praksiser kan komme fra. Jeg velger å holde meg innenfor rammen av europeisk teater, selv om jeg har erfaringer fra teatermiljøer og tradisjoner fra andre steder som Latin-Amerika, India og Kina.

Europeisk teater har hatt mange teaterpionerer som har arbeidet tett på skuespillere, eller har hatt skuespillere som hoved-drivkraft for utviklingen av forestillinger. Noen av disse er Jerzy Grotowski som utviklet det fattige teater sammen med en rekke ensembler, Bertolt Brecht med Berliner Ensemblet, Ariane Mnouchkine med Theater du Soleil, Jacques Copeau med Théâtre du Vieux-Colombier, Joan Littlewood med Theatre Workshop, og Peter Brook i sitt

⁶⁴ Knut Ove Arntzen, "Teater," sist oppdatert 1. juni 2018. <https://snl.no/teater>.

International Centre for Theatre Research i Paris.⁶⁵ Noen grupper uten markante ledere er: The Living Theater, Footsbarn Theater, Mumenschanz, SheShePop og Forced Entertainment.⁶⁶ Dette er noen av mange banebrytende grupper som gjennom sitt arbeid har skapt nye landskap for teaterkunsten. Listen kunne vært mye lengere. Alle gjør, eller har gjort, fremragende forestillinger med skuespillere som har vært sterkt involverte i utviklingen av forestillinger.

Et annet fellestrekk ved flere av disse teaterpionèrene er at de har dannet skoler, eller drevet skoleringer av sitt ensemble internt. Det kan se ut som skuespillerutdanninger ikke har dekket behovet for en slik særskilt kompetanse. Ved flere anledninger har jeg arbeidet med skuespillere fra Theatre Du Soleil og fra Peter Brooks Center for Theater Research,⁶⁷ som har tatt sine arbeidserfaringer til nye miljø. En slik delingspraksis går forbi rene skuespillertekniske kurs. De relaterer seg ofte til skuespilleren i skapende prosesser. Denne delingskulturen er kanskje mer vanlig utenfor de offisielle utdanningsinstitusjonene, men utgjør en vesentlig heving av, og også deling av, kompetanse som utvikler den skapende skuespiller.

I norsk teater har det vært arbeidet med skapende former for teaterpraksis i en rekke gruppeteatre innenfor det frie feltet. I Telemarkforsknings gjennomgang av scenekunstmrådet fra 2019 står det: «*I Norden var Eugenio Barba og Odin Teatret pionérer innenfor det frie teaterfeltet. Barba etablerte Odin Teatret i Oslo alt i 1964... (Langdalen 2005). Andre frie teatergrupper som ble etablert og gjorde seg gjeldende på 1970-tallet, var Perleporten, Saltkompaniet, Tramteatret og Grenland Friteater.*»⁶⁸ De første gruppene som ble dannet hadde ofte en flat struktur, noe som var vesentlig for organisasjonen for fri danse og teatergrupper, «Danse og Teatersentrum». Gruppene måtte ha en felles kunstnerisk målsetting for å være berettiget støtte. Skapende prosesser var fra 70-tallet også gjeldende ved institusjoner som Hålogaland Teater i Tromsø, Torshovteatret i Oslo og også mindre prosjekter ved Nationalteatret i Oslo, for å nevne noen.⁶⁹

⁶⁵ Oddey; James Roose-Evans, *Experimental theatre : from Stanislavsky to Peter Brook*, 4th ed. ed. (London: Routledge, 1989). - Oversikten er en sammenstilling av opplysninger hentet fra Alison Oddey og James Roose-Evans hentet fra flere kapitler i begge bøker.

⁶⁶ Oddey; Roose-Evans.

⁶⁷ Kurs avholdt i Trondheim Guy Freixe fra Theatre du Soleil 1985, Notodden Mamadou Dioume fra Peter Brook 1993, samarbeid med scenograf for Peter Brook, Jean-Guy Lecat (2003-2009)

⁶⁸ Hylland, 24.

⁶⁹ <http://www.scenekunst.no/sak/devising-theatre-keiserens-nye-klaer/> Anna Watson, sist oppdatert 15 november 2011. <http://www.scenekunst.no/sak/devising-theatre-keiserens-nye-klaer/>.

Begrepet *devised teater* har etter hvert blitt brukt for skapende prosesser i noen norske teatermiljøer. Begrepet kommer fra England, der mange kompanier utviklet egne prosesser med skuespillere som drivere fram til ferdig produkt allerede på 50-tallet. *Devised* betyr direkte oversatt, utarbeidet eller utviklet. Begrepet *devised teater*⁷⁰ henviser til en prosess der noen utvikler eller utarbeider teater fra et tema eller lignende, til et ferdig produkt. Det er med andre ord ikke snakk om noen egen metode, form eller språklig utforming, men en måte å beskrive fenomenet av å utvikle eller utarbeide, ofte i et fellesskap. Hvilke strukturer som finnes i forhold til arbeidsdeling, hierarki, framdrift og målsettinger, er noe fellesskapet er fri til å definere. *Devised teater* er lite brukt som begrep ut over de engelskspråklige land. Innenfor fagmiljø utdannet fra Jacques Lecoq⁷¹ brukes begrepet sjeldent, selv om pedagogikken til Lecoq er tuftet på å utvikle eller utarbeide i fellesskap.

Min egen inngang til teaterkunsten var gjennom et opprør i ungdomsteatret i min hjemby. Dette var på slutten av 70-tallet. Vi ville lage teaterforestillinger på egne premisser. Det var mye vi ville si noe om, og selv om vi ikke hadde mange referanser til forskjellige teaterformer, eksperimenterte vi gjerne. Vår vilje til å fortelle var stor, men evnen til å skape hadde sine klare begrensninger. Gnisten var likevel tent, og den har ført meg videre inn i profesjonen og ut i stadig nye møter med mennesker og miljøer.

Gjennom mine undersøkelser gjort de siste årene, ser jeg at vår drivkraft til å skape egne forestillinger er del av det europeiske teaterfellesskapet, men også kunstfellesskapet generelt. Sent 70-tall var punkens tid. Det var tiåret da det ble mulig å finne sitt eget språk, uten skoling. 68-generasjonen hadde vært våre lærere og inspiratorer, og vi ønsket å ta deres impulser videre. Flere av oss ønsket ikke å være partipolitisk, men var gjerne politisk, og ønsket ikke å bli satt i bås. Min hjemby, Tromsø var Hålogaland Teaters vertsby. Dette var det første regionteatret i Norge, grunnlagt i 1971, med flat struktur, inspirert av en europeisk radikal teaterutvikling med gruppebaserte produksjoner. Gjennom de siste seks årene (2014-2020) har mine møter med skuespillere, pedagoger og andre teaterfagpersoner fra Berlin, Stockholm, Paris og andre deler av Europa, gitt meg innsikt i hvordan Hålogaland Teater fikk inspirasjon og kunnskap. Dette fra grupper som Theatre Du Soleil og Berlinerensemblet, og ikke minst teaterpedaogen Rudolph Penka (fra Øst-Berlin) som hadde stor betydning for hele det skandinaviske teatermiljøet på 70 og starten av 80-tallet. Noe som også bekreftes i

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Jacques Lecoq et al., *The moving body : teaching creative theatre*, Rev. ed. ed., Le corps poétique un enseignement de la création théâtrale (London: Methuen, 2009).

skuespiller og professor i skuespillerfag, Maria Johanssons bok, «skodespelarens praktiska kunnskap». ⁷²

Jacques Lecoqs betydning for å utvikle den skapende skuespiller har vært stor, og føyer seg inn i rekken av teaterpionerer. ⁷³ Hans bidrag har inspirert mange i og utenfor Europa, og skjøt på et tidspunkt fart der flere skoleringsformer ble etablert. Teaterregissører, grupper, teaterbevegelser, utviklingsarenaer og andre pedagogiske retninger brøt med vedtatte hierarkiske modeller og utviklet andre former for prosesser i skapende arbeid med teater.

6.0. Skuespillerens kvaliteter

Hva er skuespillerens kvalitet? Hva skiller en god skuespiller fra en mindre god? Hva er spillbarhet og hvordan kan vi utvikle bevissthet på spillbarhet i skolering som er nyttig for yrkesutøvelsen?

«Antall skuespillere har økt kraftig, andel frilansere har økt dramatisk, og skuespillere har generelt hatt en viss realinntektsnedgang ...», ⁷⁴ sto det i Telemarkforsknings rapport «Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold», fra 2008. Det hadde vært en betydelig oppblomstring av teaterskoler, private og offentlige, fra slutten av 90-tallet, som førte til mange utdannede skuespillere. I samme rapport fra Telemarkforskning sto det: «Konklusjonen om at det utdannes for mange norske skuespillere, er etter vårt syn gyldig, også om vi går ut ifra at det trengs en viss reserve av sysselsettingsklare rekrutter ved inngangsporten til arbeidsmarkedet.» ⁷⁵ I tillegg hadde stadig flere unge reist til teaterskoler i andre land, i hovedsak England og de øvrige Skandinaviske land. ⁷⁶ Det ble tre offentlige teaterutdanninger fra 2005. Når det kvantitative bildet endret seg dramatisk måtte det dannes nye parameter for å sikre skuespilleryrket posisjon. Politisk var det ingen som ønsket skjerpene reguleringer av utdanninger. Derfor ble kvalitet svaret på å holde skuespillerfagets posisjon på plass, av daværende leder for Norsk Skuespillerforbund, Agnete Haaland i 2008: «Yrkesgruppen må selv ta hevd på sitt yrke ... og ikke minst stille krav til kvalitet innenfor sin bransje!» ⁷⁷

⁷² Johansson, 33ff.

⁷³ Jennifer Dunning, "Jaques Lecoq, Director, 77; A Master Mime," *The New York Times* (1999). Det finnes mange artikler som bekrefter Lecoqs innflytelse på teater i Europa og resten av verden.

⁷⁴ Hylland og Mangset. 10ff.

⁷⁵ Ibid., 93.

⁷⁶ Ibid., 132.

⁷⁷ Haaland, 4.

Krav om kvalitet hos skuespillere finner jeg i flere kilder; nettstedene for Norsk skuespillerforbund og Norsk Kulturråd, på scenkunst.no (nettavisen for de institusjonelle norske scenene), og forskningsrapportene fra Telemarksforskning, benytter flere begrep om kunstnerisk kvalitet om skuespillere og scenekunst.

Jeg vil nå gjengi noen funn om krav til kvalitet for skuespilleryrket. Jeg benytter også dybdeintervjuene med mine informanter. Ved hjelp av Maria Johanssons refleksjon over skuespillerfagets forhold til den hermeneutiske sirkel⁷⁸ vil jeg finne hennes refleksjoner over arbeidsmetoder skuespillere peker på, som kvalitetsutviklende.

6.1. Kvalitetskrav i offentlig forvaltning og ordskifte.

Norsk Kulturråd deler ut midler til skuespillere gjennom ordninger for enkeltstående produksjoner, til frie grupper eller som arbeidsstipend til skuespillere. På skuespillerforbundets nettsted står det om stipendordningene: «...Søknadene blir i siste instans behandlet av kunstnerkomiteer, blant annet av Stipendkomiteen for skuespillere og dukkespillere, som oppnevnes av Norsk Skuespillerforbunds generalforsamling, etter strenge habilitetsregler. Du kan altså være trygg på at søknaden din blir lest av noen som skjønner hva du holder på med.»⁷⁹ Ingen kvalitetskriterier, eller styringsverktøy for kvalitet, blir nevnt, mens strenge habilitetsregler blir godt ivaretatt.

Går jeg så videre til Norsk kulturråd sitt nettsted finner jeg flere henvisninger til komitéer for vurderinger av skuespillerfaglig arbeid: «Vurderinga blir gjort av en stipendkomité som innstiller søkere på grunnlag av en skjønnsmessig vurdering av kunstnerisk kvalitet og aktivitet og i samsvar med gjeldende retningslinjer.»⁸⁰ I de gjeldene retningslinjene fant jeg ikke kvalitative retningslinjer, men sammensetting av andre begrep; skjønnsmessig vurdering av kunstneriske kvalitet og aktivitet. Når jeg søker meg videre til de enkelte komitéer finner jeg en generell kommentar for saksbehandling: «Stipendkomiteene vurderer og innstiller søkere på grunnlag av en skjønnsmessig vurdering av kunstnerisk kvalitet og aktivitet.»⁸¹ Heller ikke her ligger det ute noen form for beskrivelse eller kriterier for hva den skjønnsmessige vurderingen av kunstnerisk kvalitet går ut på. Til slutt finner jeg en

⁷⁸ Johansson, 183ff.

⁷⁹ Marit Thune Husvik, "Statens kunstnerstipend," Norsk skuespillerforbund, sist oppdatert 27. april 2020. <https://www.skuespillerforbund.no/veiledning/stipender/sk-statens-kunstnerstipend/>.

⁸⁰ Mette Rønning, "Kunstnerstipend Arbeids-stipend," lastet ned 27. april 2020. <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arbeidsstipend>.

⁸¹ Ibid.

formulering som ligner Skuespillerforbundets nettsted sin formulering: «*Søknaden vurderes av en stipendkomité med høy faglig kompetanse innenfor det aktuelle feltet.*»⁸²

Slik jeg forstår funnen går jeg i dialog med Norsk Kulturråd eller Norsk Skuespillerforbund, for å bli kjent med om det foreligger retningslinjer for den skjønsmessige vurderinger av kunstnerisk kvalitet. Jeg har ikke tatt kontakt med noen av organisasjonene.

Når det gjelder skuespillerutdanningene er kravet til kvalitet i undervisningen regulert av studieplaner og annet planverktøy, som skal sørge for at studenter får kvalitativ god kompetanse. I 2011 leverte Telemarksforskning sin undersøkelse, «Teater som fag, kall og yrke. En utredning om teaterfaglige utdanningstilbud og kompetansebehov.»⁸³ I innledningskapittelet står det: «*Utredningen er basert på en kombinasjon av kvalitative og kvantitative data. Den sentrale delen av arbeidet er gjennomført ved kvalitativ analyse, samtidig som vi har inkludert enkelte enkle kvantitative oversikter og beregninger basert på tilgjengelig tallmateriale.*»⁸⁴ Informantene i denne undersøkelsen var teatersjefer, representanter for Norsk Teater og Orkesterforening og representanter fra Norsk Skuespillerforbund for å nevne noen. En del av undersøkelsen er en oversikt over de daværende statlige skuespillerutdanningers status. «*Hvordan vurderes de forskjellige utdanningene på arbeidsmarkedet i forhold til hverandre? Vårt intervjumateriale forteller om et visst kvalitetshierarki av skuespillerutdanninger, der Teaterhøgskolen (Kunsthøgskolen i Oslo) fortsatt troner ubestridt på toppen. Men teaterutdanningene ved Høgskolen i Nord-Trøndelag og Høgskolen i Østfold, har nå rykket opp i samme divisjon. De tre høgskoleutdanningene nevnes ofte i samme åndedrag, selv om de fleste informantene er enige om at Teaterhøgskolen ligger et hestehode foran.*»⁸⁵ Selv om undersøkelsen er omfattende, og i noen grad berører kvalitetsindikatorer for skuespillerfag, gir den ikke eksplisitte svar på hva skuespillere eller andre deler av bransjen mener en god skuespiller er.

Hvordan utdannes en skuespiller av høy kvalitet? Kan vi gradere kvalitet hos skuespillere? Norsk Kulturråd, må kanskje det når de skal foreta kvalitetsvurderinger? Komitéene er i posisjon til å si hva som er god, mindre god eller dårlig kvalitet. Deres bedømmelser er viktige for den enkelte kunstner, men også for skuespillerkunstens renommé. Hvilke yrkesgrupper eller andre, arbeider med kunstneriske vurderinger av skuespillere?

⁸² Husvik.

⁸³ Hylland og Mangset.

⁸⁴ Ibid., 14f.

⁸⁵ Ibid., 85.

Noen av svarene ligger i de to følgende innleggene. Telemarkforskning ferdigstilte rapporten *Scenens kunst* i 2019. Der sto det: «*En del av scenekunstens mottakerapparat finner vi i den profesjonelle kritikken av denne kunstformen. Kritikken fyller flere funksjoner. I tillegg til å representere en løpende kvalitetsvurdering av produsert scenekunst, fungerer den også som dokumentasjon av konkrete scenekunstprosjekter (jf. Hylland 2018).*»⁸⁶ Her fortelles det at kvalitetsvurderingen av scenekunsten utføres av kritikerne. Er kvalitetsbedømming av skuespillerne er en del av det?

På nettstedet Scenekunst.no hadde leder av Norsk Skuespillerforbund, Knut Alfsen, et innlegg som del av en debatt om mangfold på norske teaterscener. Her ble kvalitet og kvalitetsvurderinger nevnt flere ganger: «*Ifølge ... hevdet teatersjef ... at kvalitetsargumentet ofte blir brukt mot inkludering og mangfold. Jeg deler denne erfaringen, og derfor trenger vi en grundig debatt om hva som skal regnes som «kvalitet». Er det ikke også en kvalitet om en historie blir fortalt fra et minoritetsperspektiv? De som sitter i posisjoner hvor de har makt til å definere kvalitet – som kritikere, medlemmer av ulike utvalg for tildeling av tilskudd og stipend, castere, teatersjefer og de som programmerer festivaler og bransjetreff – må stadig møtes med kritiske spørsmål om hvilke kunstneriske valg de treffer, og hvilke kvalitetskriterier de vektlegger. Det er viktig å arbeide for at de som sitter i disse maktposisjonene også skal representere et bredt utvalg av befolkningen... Kampen for å øke mangfoldet vil aldri være vunnet én gang for alle. Selv om det endelige målet skal være at en god skuespiller skal vurderes som «god» verken på grunn av eller på tross av irrelevante faktorer.*»⁸⁷ Her får vi en liste over hvem som har makt, eller er i posisjon, til å definere kvalitet. Senere i artikkelen skriver Alfsen om irrelevante faktorer. Hvilke faktorer er det? Hva er de relevante faktorene?

Sett fra et utdanningsperspektiv er det essensielle spørsmålet, hva trenger en skuespiller for å bli dyktig? Utdanningene skal levere for senere høy kvalitet i yrkespraksis. Det er et kompleks samspill bestående av tekniske ferdigheter, kunnskap om fagets utøvelse og holdninger til eget fag. Å bli en dyktig skuespiller har ingen mal, eller garantert suksessfull oppskrift. Da ville vi hatt den utdelt for lengst.

Så hva er en kvalitativt god skuespiller? Jeg har gitt spørsmålet til mine fire informanter. De utfører sine virker i Berlin, og yter alle respekt for sin yrkespraksis og høye kompetanse. Det har de fått ut fra formelle kriterier, som utdanning, kommisjonsvurderinger, priser,

⁸⁶ Hylland, 31.

⁸⁷ Knut Alfsen, "Hvordan skal vi få alle med?," Scenekunst.no, sist oppdatert 4. oktober 2018. <http://www.scenekunst.no/sak/hvordan-skal-vi-fa-alle-med/>.

utnevnelser, strålende kritikker, publikumstilstrømning og ansettelse. De arbeider på høyt ansette teaterinstitusjoner, med høye publikumstall eller søkertall. De er mellom trettifem og femtifire år. Jeg har valgt å gi dem identitet gjennom arbeidstitler. Jeg kaller dem: « *den erfarne skuespillerpedagogen, skuespillerpedagogen, den yngre skuespilleren og den eldre skuespilleren.*»

6.2. Hva skuespillere mener en god skuespiller er.

Den yngre skuespilleren: *“It is a lot of actors that are good, they do things that makes you think that, shit, this is what people actually do. They know more than you know. They show you something that you never saw in your entire life, and yet look super familiar. They take choices that are creative, but not forced. That you don't see as artificial.”*

Denne formuleringen viser en balansegang mellom originalitet og gjenkjennelse. Hvordan løfter skuespillere seg fra det gode til det ekstraordinære? Som jeg tidligere nevnt har alle informantene skuespillerbakgrunn selv om to av dem nå har stillinger som professorer i skuespillerfag.

Gjennom de fire intervjuene kom det fram at skuespillere som står fram som gode, eller svært gode, gir publikum ekstraordinære opplevelser som er gjenkjennbare. En svært god skuespiller kan være uanstrengt original og samtidig sannferdig i sitt uttrykk. Et annet gjennomgående trekk er at skuespillere kan gå langt, ta store sjanser, kanskje opp til grensen for egen yteevne.

Skuespillerpedagogen: *“You work to the limit of yourself, not on somebody else limit. I like the sentence of Stanislavski; “You are a thousand time as interesting as the actor you want to be!” ... The limit on yourself, and not the limit on the system, or the director, or the intendant (teatersjef).”* Vi ser her en holdning til arbeidet som kan ligne ekstrem sport, eller andre handlinger med høy grad av risiko. Skuespillerfaget forlanger på dette nivået en dedikert yrkesutøvelse. Det handler om å være på grensen til hva du selv kan tåle fordi karakteren, situasjonen eller andre faktorer forlanger, eller gir deg muligheter til, å formidle fra sider av deg selv som kan være krevende å åpne opp til andres skue. Det gjelder, ifølge informantene, de skuespillerne som skiller seg ut som ekstraordinære. Informantene hevder at publikum reagerer på det, og dette gjør en svært god skuespiller synlig.

Et annet utsagn i denne kategorien kommer fra den eldre skuespilleren: *“... Risky, cruel, criminal energy, something that is not at all the ordinary stuff you are dealing with. Because the other person is also a talented, gifted person. So she is also doing a terribly good job, so*

tell me: "Why You!?" But still in a friendly, polite atmosphere, where it is professionally safe on stage. But at the same time it is the cruel that is going on in this performance in this moment." Det er her interessant å se hvordan informanten understreker en profesjonell faglig trygghet på scenen samtidig med ekstrem utøvelse. Skal en skuespiller risikere, må det være god trygghet rundt situasjonen.

Arbeidsholdningen for høy kvalitet er ifølge mine informanter, å gå dypt, og risikere. Det er her det originale kan fødes. Slik formulerer den yngre skuespilleren seg: *"Good actors always goes for the thing that is not the usual one. Always goes for the thing that is the creative one. Always goes for the thing where they really have to dig deep to find something out."* Når en skuespiller opplever fortellingen som viktig kan publikum merke det. Dersom den er fortalt med høy grad av risiko, kan kontakten med publikum bli intens.

Et annet gjennomgående trekk for en god skuespiller er å skape interesse og å holde på den, ifølge mine informanter. Den erfarne skuespillerpedagogen sier: *"A good actor is when I get interested in a character, and I want to follow a character and stand it. I think it has a lot to do with the space, and the possibility for the audience to participate in the story. Even if it is not participatory theatre, but the interest of the actor should be to make this understood, and take the audience with."* Alle informanter snakker om forholdet til publikum når en god skuespiller skal defineres, som den yngre skuespilleren uttrykker: *"A good actor is somebody I don't feel bored to watch, that has this power that I don't feel time. Somebody that has the ability to take you through a story, to have the ability to take you into the story, into the problems, to let you feel things."* Skuespillerne er opptatt av hva deres spillbarhet utretter. Møte mellom sal og scene er hovedtema for svarene, ikke deres tekniske utførelse eller deres beskrivelse av arbeidssituasjon.

Likevel blir også partnerkontakt mellom skuespillere nevnt, men også her som del av uttrykket for publikum, formulert av den erfarne skuespillerpedagogen: *"And a good actor is also a one that place with a partner, because otherwise I don't understand that these things are developed in the moment. Which is one of the key-things which makes the audience curious or to keep their attention. That is good acting. That they develop the story fresh, and new every time for the partner, together with the partner. That is good acting, I think."*

Gjennom partnerkontakt og tilstedeværelse er skuespillerne levende til stede for publikum. Slik kan situasjoner og karakter være nærværende, og uttrykket er levende. Det som står på spill for karakterene kan publikum få medfølelse for. Dette utsagnet kjenner jeg også igjen

som del av teaterhøgskolen «Ernst Buschs» strenge krav til skuespillerens spillbare evne. De trener på denne kvaliteten, og de som utvikler denne evnen har en særegen styrke som skuespillere.

Tre av informantene snakket også om forundersøkelser som den gode skuespiller må foreta seg for å kunne oppnå høy kvalitet. Jeg gir noen eksempler på hva forundersøkelser kan være; observasjoner som fører til kroppslig eller vokal utprøving, tilegnelse av kunnskap, intervjuer, samtaler eller kroppslige erfaringer som å arbeide slik karakteren gjør, trene spesifikt for spesielle ferdigheter. Skuespillerpedagogen sier: *“But if you are a person that never is being lazy, always in a research and interested. Then, if you achieve this, then you can be a good actor.”* Og den yngre skuespilleren sier: *“I do think that these people have a profound way of digging deep, and not being satisfied with the obvious. Digging, deeper and deeper and constantly enlarging our field of the human experience, of what it is to be a human being in this world.”* Her kommer skuespilleren over på innhold, som jeg skriver om i kapittel 11.

To informanter er også opptatt av de tekniske aspekter ved å være skuespiller. Den erfarne skuespillerpedagogen; *“And usually, at least in German state theatres that are very often very big, there you need some technique...”* En skuespiller må trenes for den ekstraordinære situasjonen, å nå ut med uttrykket til bakerste rad på større teatre, eller nå over til publikum på spillesteder som er lite egnet for teater. Noe mange skuespillere erfarer ved turnerende teatre. De tekniske kriteriene mener den erfarne skuespillerpedagogen er objektive kriterier for skuespilleres kvalitet. *“So that has nothing to do with one taste or another, but has to do with how can I make the story accessible, interesting. Interesting for the audience, and how can I have the audience touched by it. It is some technicalities, that I think is very general that you have to know.”*

Den eldre skuespilleren dvelte også ved skuespillerens sanselighet for omgivelsene, og dialog med seg selv. Punktene i dette avsnittet oppfatter den eldre skuespilleren som objektive kriterier: *“It is a person that is in the moment, and this is a person that is able to take in everything that is in the surroundings, and inside in him/her, and he brings all these particular things being brought in this particular moment.”* Han snakket også om skuespillerens plassering i sosial sammenheng: *“Of course an actor is the center of attention in a room, otherwise it would be like something else. And it can be shy persons. And half my life, I am, or I was, a shy person. So it is totally good. It is not about being, when you are not on the stage, being the center of attention. This is not what I mean.”* Det er svært bra for

teaterfaget at skuespillere er forskjellige og oppfatter seg selv forskjellige. De er uansett eksponert i sitt kunstneriske virke, nettopp fordi deres oppgave er å være senter av begivenheten. Dette er et poeng i dialogen om mangfold der skuespillerforbundets leder, Knut Alfsen, argumenterte for kvalitetsdiskusjoner.

Den eldre skuespilleren var opptatt av hvordan publikum kunne føle seg trygg i møte med skuespilleren: *“I like to see that no matter how difficult it is, it’s going to be all right whatever happens. Then I am safe. When I am in the audience, and I feel safe. And I feel well and entertained...”* Senere drar skuespilleren fram hvordan innholdet kommer over til publikum når trygghet og forståelse mellom utøverne er på plass: *“I am also interested in scientists or whatever, and they do a presentation of stuff, and it is interesting what they are talking about. I even don’t have to fully understand what is going on there. But if it make sense for them on stage, then I am good. Then I could possibly watch everything.”* Når uttrykket fra en skuespiller møter publikums sanseapparat kan mange reaksjoner oppstå. Vi kan fornemme et uttrykk uten fullt ut å forstå det, eller vi kan motta det som et abstrakt uttrykk, som like godt kan oppleves emosjonelt eller sanselig som rasjonelt forståelig. Kanskje dette kan ligne måten vi møter musikk, abstrakt billedkunst, eller arkitektur på?

Finnes det sikre teatermetodiske veier til et resultat som garanterer en god skuespiller? Dersom vi setter opp noen objektive tekniske kriterier for hva en god skuespiller må kunne, er det en start som en av informantene sa. Andre kriterier kan karakteriseres som holdning til egen faglighet, som å være grundig i forundersøkelsene, ikke ta første vei for å løse en oppgave, men grave dypere, og kanskje velge å gå til grensen av egen yteevne. Men hvordan trener vi opp skuespillere til å holde oppe interessen for karakteren, eller at de ikke kjeder publikum? Skuespillere er svært forskjellige mennesketyper som gjør teaterforestillinger mindre forutsigbare i seg selv, noe som er svært viktig. I teaterpraksis, også i arbeid med skapende prosesser, kan skuespillere komme fram til svært gode resultater ved helt andre framgangsmåter. Den yngre skuespilleren forklarer det slik:

“I don’t know what they have been doing, but apparently they did the right thing. Sometimes people like Jeff Bridges for example say that don’t put any effort to the work. They love to sit around with people and make music and develop another relationship with others. If the method is to listen to a lot of music and recall songs, if this enables you, cool. If you are at your best after being drunk, and have a gut-feeling for that, go for your gut-feeling. So again we come back to my conclusion that most actors are very stupid people but that’s ok, because

this is not what we are here for. We are here to feel, and somehow convey this feeling. And if somebody is sensitive enough without doing any research, cool.”

6.3. Et hermeneutisk syn på skuespillerens arbeidsmetode.

Maria Johanson er professor i skuespillerfag ved Stockholms Dramatiska Högskola, har en lang skuespillerkarriere bak seg fra TV, film og teater. I 2012 disputerte hun på Universitet i Nordland, og hennes undersøkelser er tilgjengelig gjennom boka «Skuespillernes praktiske Kunnskap.»⁸⁸ Avhandlingen hennes består av fire hovedområder: «*Intuisjon, mot, anekdoter og det skapende.*»⁸⁹ Det er bokas siste hovedområde jeg benyttet for refleksjon om skuespillerens kvalitet. Kapitlets fulle tittel er «*Det skapende – viten om at det alltid kan bli bedre.*»⁹⁰ Johanson har benyttet seg av en referansegruppe på seks svenske skuespillere med bred erfaring fra institusjon-, privat, og frigruppe -teater, film, tv, radio, turnéteater for å nevne noen. Gruppen har i samtalene med Johansson, dels blitt presentert for en tekst hun har gitt de på forhånd, og dels utviklet samtalene som videreføring av innhold fra tidligere samtaler.⁹¹

I Johansons kapittel om Hermeneutikken⁹² overfører hun blant annet grunnprinsippene fra den hermeneutiske sirkelen over til skuespillerens arbeid med rollen: «*Det hermeneutiske arbeidet begynner allerede ved lesningen av teaterstykket. Skuespilleren leser med viten om at hun skal handle i det som skal gestaltes gjennom teksten. Teksten skal bli «kropp» og i den kroppen skal skuespilleren som person handle med sin kropp.*»⁹³ Skuespillerens forberedelse til å handle med sin kropp for å gestalte karakteren vil jeg kalle en grunnleggende holdning til yrket, og svarer til det den erfarne skuespillerpedagogen beskrev på følgende måte: «*It is some technicalities that I think is very general that you have to know.*» Skuespillerens grunnleggende holdning til eget arbeid opplever jeg som sentralt for å videreutvikle kunstnerisk faglighet. Jeg velger å se videre på Johanssons refleksjoner av kroppslig bevissthet.

I samme kapittel skriver hun om en utprøving hun gjorde etter å ha sett en hodestilling hos en TV-programleder. «*...Hva hender i min kropp? Hvordan føles det for meg å holde hodet på denne måten, hvilke tanker og følelser gir det meg? Kan jeg benytte den hodestillingen til den*

⁸⁸ Johansson. Opplysninger fra bokens bakside

⁸⁹ Ibid., 13. Jeg har valgt å oversette teksten fra svensk til norsk.

⁹⁰ Ibid., 175.

⁹¹ Ibid., 234f.

⁹² Ibid., 181ff.

⁹³ Ibid., 183.

*rollefiguren jeg arbeider med, og hva gir det meg når jeg skaper denne rollefigurens kropp? Det her, mener jeg, er grunnleggende i det skapende arbeidet.»*⁹⁴ Det er et dedikert forhold til sine faglige utprøvinger Johansson legger for dagen. Hennes undersøkelser er et møte med rollekarakteren som en del av mange utprøvelser. Hun henter opp bevegelser fra et annet menneskes livsverden, og gestalter det utprøvende for sin egen del. Det foregår på impuls, foran TV, der arbeidet ikke er forventet å blir gjort.

Hun skriver videre om en annen observasjon hun gjorde som førte til kroppslig utprøvning: *«Jeg måtte prøve det ut i min kropp. Hva som lå bakom, mellom, under den gesten? Hvilke følelser og tanker kan ha forårsaket bevegelsen? Og hvilke tanker og følelser i meg appellerer til denne bevegelsen? Det er det som undersøkes. Det er slik skuespilleren står i beredskap som person, hele tiden, som en måte å være i verden på.»*⁹⁵ Johansson benytter begrepet beredskap. Det er en sammenheng mellom hennes beredskap og utsagnet fra den yngre skuespilleren: *“...good actors always goes for the thing that is not the usual one...”* og *“...goes for the thing where they really have to dig deep to find something out...”* Skuespillerens søken etter å finne ut hvordan vi mennesker virker i våre kropper, i vår tilstedeværelse, gjør at skuespillere kan treffe sitt publikum dypt med sin gestaltning av karakterer. Slik jeg leser Johanssons fortelling, går hun ikke for det første og beste, men er på stadig leting etter noe som kan være mer treffende, og gi henne dypere resonans i henne selv, for karakterens liv. Skuespilleren gjør sine utprøvinger uten latskap, men stiller seg åpen for de mennesker hun møter som mulige inspirasjonskilder.

I samtalen om det å skape, henter jeg en dialog fra Johanssons bok. Skuespillerne har fått fiktive navn:

«Neimi: Det er viten om at det alltid kan bli bedre. Man kan øve, man kan file, man kan tittle på teksten en gang til. Hver gang man titter på teksten så kan man finne mer bakom ordene når det gjelder uttrykket, det er jo uttrykket man filer på hele tiden.

Lisen: Akkurat det, det er altså ikke ordene som står her, men det mellom dem, hele tiden mellom ordene...

Neimi: ... mellom, eller bakom...

⁹⁴ Ibid., 186.

⁹⁵ Ibid., 187.

Lisen: Ja, som man nå vill si det. Mellom, det er det som er skapende.»⁹⁶

Johansson skriver om denne samtalen: «*Neimi snakker her om forholdet til teaterteksten og anvender uttrykket «file» og «titte på teksten.» Dette er skuespillerspråk... Det hun mener med å «titte på teksten» er at hun, når hun leser teksten om og om igjen ser nye, andre ting, som hun ikke tenkte på tidligere. Nå får hun gjennom de andres spill og resonnement under øvelsene nye innsikter om det hun før leste på sin måte.»⁹⁷ Skuespilleren kan ha stort utbytte av å være i et fellesskap, samtidig tar skuespilleren et selvstendig ansvar for å skaffe seg ny innsikt med å «titte på teksten» med stadig ny forståelse av den. Det hermeneutiske arbeidet som Johansson kaller det, gjør at skuespilleren, og hele teaterproduksjonen, kan grave dypere, kan komme til nye funn eller erkjennelser, og på den måten utvikle kvalitet. Det er en veksling mellom erkjennelser i fellesskap og en videre utvikling for den enkelte skuespiller i ettertanke og refleksjon. Jeg ser det hermeneutiske i prosessen, og kan også se Lev Vygotskijs teorier om den sosiokulturelle læringssynet jeg skriver om i denne oppgavens kapittel 10. Jeg skriver om ord og begreper i teaterfellesskapet som Johansson kaller «skuespillerspråk», også i kapittelet 10.*

Johansson reflekterer videre: «*Lisen... beskriver den prosess som også skjer selv når man ikke «titter på teksten», men i det man møter en hverdag som gir assosiasjoner. Det som ligger «mellom, under, bakom» både teaterteksten og all menneskelig handling.»⁹⁸ Johansson gir et bilde av skuespilleren jeg opplever svært nær forskerens aktiviteter. Skuespilleren er en «deltagende observatør» i sitt daglige virke slik blant andre, sosiologene Fangen og Wadel⁹⁹ skriver om. Forskerens oppgave er å «vise mennesket i verden», gjennom egen «kropp og tilstedeværelse», som filosofene Skjervheim og Meløe har skrevet om i essayene «Deltakar og Tilskuar» og «Aktøren og hans verden»¹⁰⁰ Skuespillerens materiale til stadig utvikling, er å se mennesker i handling i sin livsverden, slik vi finner det i fenomenologien hos blant andre Edmund Husserl.¹⁰¹*

Johansson skriver videre: «*Neimi sier også at det å skape er viten om at alt kan bli bedre. Det uttrykker på en god måte framdriften i skuespillerens arbeid, at det ikke går å låse fast noen ting, at det alltid er en bevegelse som er avhengig av de mennesker som utfører akkurat det*

⁹⁶ Ibid., 188.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid., 189.

⁹⁹ Wadel, Wadel, og Fuglestad; Fangen.

¹⁰⁰ Skjervheim.

¹⁰¹ Jan Bengtsson, *Sammanflätningar : Husserls och Merleau-Pontys fenomenologi*, 3. rev. uppl. ed. (Göteborg: Daidalos, 2001).

*spesielle arbeidet for den stunden.»*¹⁰² Johanssons refleksjon over Neimis innstilling til arbeidet ligger nær mine informanters beskrivelse av en god skuespiller. Skuespillerfagets kvalitet er avhengig av en stadig undersøkelse med åpenhet for å forstå mennesket i handling og kropp. Denne forståelsen kommer til uttrykk fra skuespilleren i teaterspråket med ny erkjennelse av det å være menneske i verden.

Jeg er opptatt av skuespilleren som ansvarlig forteller. Skuespilleren er den som gir kropp, tanke og handling til det sceniske uttrykket. Hvor fokus i prosessene er, og hvilke arbeidsforhold teaterkunstnere har, mener jeg kan være avgjørende for kvaliteten på produksjonen.

7.0. Ulike praksiser i skapende produksjoner

I dette kapitlet henter jeg fram noen resultater fra Alison Oddeys bok, «Devising theatre», før jeg avslutter med noen kritiske bemerkninger fra egen praksis.

«*Devising Theater*» (1996) av den engelske professoren Alison Oddey (1954-) er ei praktisk, teoretisk håndbok skrevet på grunnlag av en engelsk teaterpraksis som hadde utviklet seg fra sin spede begynnelse på 50-tallet, og fikk betydelig utvikling fra 70-tallet. Den har dannet forskjellige praksisformer, og har fått sitt publikum på forskjellige arenaer.¹⁰³ I boka undersøkes svært forskjellige former for teater som; teater i undervisningen og forestillinger utviklet på forskjellige geografiske steder. Hun presenterer eksperimentelle grupper med særegne formspråk utviklet over tid, som for eksempel «*Forced Entertainment*». Alison Oddey skriver ut fra egen erfaring fra gruppeteater og som pedagog. Gjennom undersøkelser av andre grupper og intervjuer med gruppe-medlemmer, analyser hun deres praksis i *devised teater*.

Oddey har arbeidet med denne formen for teater siden 1976 og mener at Devised teater er en krevende arbeidsform som forlanger at gruppa må ha felles motivasjon og drivkraft for å kunne lykkes. I følge Oddey er det fire forutsetninger som bør være på plass for at gruppeteater kan fungere; «*Gruppa bør vite hva de ønsker å undersøke og hvorfor? De bør vite hva de ønsker å si med tema, eller det vi kan kalle intensjonen med å behandle materialet. Gruppa bør vite hvem de ønsker å spille for. De bør vite noe om hvilken form for teater de*

¹⁰² Johansson, 190f.

¹⁰³ Oddey.

ønsker, hvilken form forestillingen skal ha, og hvorfor formen velges relatert til ønsket påvirkning på publikum.»¹⁰⁴

Skuespillerutdanningene har egne fag som gjør at studentene gjennomfører felles skapende produksjoner. Dermed er deres behov for å finne ut av hvorfor de gjør gruppeteater ikke automatisk til stede. De skaper sammen fordi studiene ber dem om å gjøre det. Etter endt studie blir det opp til dem om de vil fortsette med denne formen for skapende arbeid.

Med større grad av refleksjon og analyse tror jeg studentene kunne fått hevet utbyttet og forståelsen av samarbeid i grupper. En dypere verbalisert refleksjon vil forsterke studentenes bevissthet på metode og framdrift.

Oddey benytter fem spørsmål som kan komme til nytte ved oppstarten av samarbeid i felles skapende produksjoner: «*Hva ønsker du å utarbeide, utforske og hvorfor, eller hvilket teater ønsker du å lage? Hvem utforsker eller utarbeider du for? Hva er dine innledende mål og intensjoner for gruppa i dette prosjektet? Er det innhold eller tema som er startpunktet, og hva er materialet du jobber med? Er form eller struktur en viktig betingelse for utforskningen?*»¹⁰⁵ Dette viser at Oddey legger vekt på at den kunstneriske prosessen er dynamisk. Gjennom undersøkelsene i prosessen vil svarene endre seg. Målsettingene for produksjonen, og kanskje også hele undersøkelsen, vil få nytt fokus. Nye erkjennelser eller nye funn kan skape ny drivkraft og bli essensiell for det endelige resultatet.

Dersom endringsvalg skjer bør gruppa være bevisst det, og bli enig om ny retning. Gruppa som helhet, og gruppas enkeltindivider, blir lyttet til. Denne bevisstgjøringen opplever jeg som viktig for å holde demokratiske verdier i hevd, samt å få dialog i gruppa slik at den enkelte vet hva den foretar seg, og kan bidra i fellesskapet. Oversikten fungerer også som hjelp til framdrift. Å analysere hva som er utgangspunktet for undersøkelsen, gjør at handlingene gruppa foretar seg får en felles forståelse. Da blir de neste fasene, som ideutvikling, og den skapende prosessen, enklere å gå inn i. Den enkelte deltaker kan da delta målrettet og konstruktivt.

I innledningskapittelet av boka «*Devised Theatre*» som handler om oppstart, hvor og hvordan skape i fellesskap, henter Oddey fra egen og andres erfaringer. Hun snakker om enigheten som må være til stede for å få gruppa til å fungere. «*Devising er et håndverk som udiskutabelt læres i arbeidet i seg selv*», sier hun. «*Dette er kollektiv læring gjennom erfaring, og med*

¹⁰⁴ Ibid, 27ff.

¹⁰⁵ Ibid., 41.

behov for bevissthet om hva som foregår i prosessen»¹⁰⁶. Samtidig understreker Oddey; “Disagreement is a healthy way to select, clarify and simplify choice of materials and methods of procedure. The danger comes in everyone compromising to the lowest common denominator, which means starting from a mediocre position.”¹⁰⁷

Ulikheter og uenigheter er nødvendig i skapende produksjoner fordi meningsbrytninger skaper grunnlag for ulik utprøving, utarbeidelse eller utforskning. Å ha det komfortabelt i prosessen, gjøre prosessen konfliktfri, kan føre til at prosjektet fratras sitt potensiale. Det er vesentlig at den enkelte ønsker å bidra ut fra egne verdier, kunstneriske ambisjoner og kompetanse.

Min erfaring som skuespiller i frie teaterensembler og prosjekter er at denne formen for tilbakeholdt engasjement, kan være svært hemmende for produksjonen. Prosjektet må settes ut i spill, risikere, kanskje feile. I de produksjonene der deltagerne har tydelige ambisjoner og engasjementet er stort, kan arbeidssituasjonen være krevende, men svært produktivt.

I brytningen mellom meninger kan materialet få flere lag som publikum kan lese som dybde, som motsigelser, som assosiasjoner, uten en opplevelse av at finnes en riktig fortolkning. Det er en motsigelse i å finne retning for ensemblet og å tåle uenighet. Dette krever høy grad av mot, og en trygghet på at spillereglene for samarbeidet blir overholdt. På den andre siden kan uærlighet, og det å skape frykt, være totalt ødeleggende for ensemblet. Dersom slik adferd får rom i fellesskapet er uenighet ikke nødvendigvis produktivt, noe jeg utdyper i kapittel 11.¹⁰⁸

7.1. Noen refleksjoner over egen praksis.

Psykologen og pedagogen John Deweys utsagn om «*learning by doing*» å lære gjennom å handle, må presiseres med hans «*undergoing, doing and reflecting*». «Å lære gjennom å handle», understeker Dewey; «*er være bevisst når vi gjør våre erfaringer, og reflektere over dem*». Jeg har tidligere skrevet om Deweys definisjon av erfaring, der aktiv sanselighet og bevissthet i erfaringen også etterfølges av refleksjon over erfaringen. Den aktive holdningen er et sentralt element for å kunne reflektere over erfaringen i etterkant.¹⁰⁹

Skuespillere og teaterkunstnere må være aktivt sansende og reflektere over egne og andres handlinger i skapende produksjoner. Dersom målsettingen er kollektive kunstneriske

¹⁰⁶ Ibid., 26.

¹⁰⁷ Ibid., 27.

¹⁰⁸ Nussbaum, Engelstad, og Øye, 72ff.

¹⁰⁹ Jonna Hjertström Lappalainen, *Innan erfarenheten: estetiska lärprocesser i ljuset av John Deweys estetik* (Stockholm2014), 32.

prosesser, er det vesentlig å skape god dynamisk utvikling som utnytter den enkeltes stemme på en optimal måte. Tydelige meninger, mot og klarhet i forhold til de valg som forlanges i produksjonen, er grunnlaget for å få et kollektivt kvalitativt godt resultat. Det er i dette lyset jeg ønsker å se mine erfaringer fra egen utdanning, for så å gå inn i mine arbeidserfaringer.

Min utdanning som skuespiller er fra *Ecole Jacques Lecoq* i Paris fra 1988 til 1990. Jeg vil nå gå igjennom noen punkter fra min egen erfaring med skolen og min senere praksis som skuespillerpedagog. «*The Moving Body*» (2009), er Jacques Lecoqs (1921- 1999) bok om egen arbeidsmetode.¹¹⁰ Her skriver han at elevene utvikler produkter som en del av den daglige timeplanen på *Ecole Jacques Lecoq*. Han beskriver videre at disse presenteres som ukentlige visninger, og at de utgjør en vesentlig del av pedagogikken. Dette er en arena der studentene arbeider selvstendig.¹¹¹ Gjennom hele det toårige løpet hadde vi en og en halv time daglig til det kreative arbeidet. Den øvrige undervisningstiden var på i alt to og en halv time. Timene blir kalt auto-cours, som kan oversettes med egenundervisning, eller eget kurs. Elevene overlates til seg selv, og erfaringen forblir for det meste i den enkelte elev eller i dialogen mellom elevene. Avhengig av gruppens indre liv, kunne arbeidet foregå i en flat struktur, men med bevisste eller ubevisste forhold til makt og medbestemmelse i den enkelte gruppe.

Min erfaring var at gruppens indre liv var uforutsigbar. Noen ganger ble det en lyttende og utprøvende gruppe, andre ganger var det lite rom for den enkelte. Ved presentasjon av visningene var tilbakemeldingene på produktet skolens dialog med elevene. Det var i svært liten grad dialog om elevenes erfaringer fra arbeidet i seg selv, og refleksjon om den skapende prosessen, var ingen formell del av utdanningen. Kunnskapen forble udelt og i liten grad artikulert. Idealet var at det kunstneriske produktet skulle være elevenes språk. De skal gjøre seg forstått gjennom kunsten, og prosessen er deres eget ansvar.

Det hersker ingen tvil om at den skapende delen av utdanningen har hovedfokus ved skolen i Paris. I skuespillerfaget er om lag alle timer innrettet som improvisasjonstimer. En av Lecoqs grunnpilarer er improvisasjonsarbeidet. Elevene svarer på tydelige improvisasjonsoppgaver i spill foran resten av klassen. Prosessen for å forstå hvordan vårt eget spill fungerte, var gjennom tilbakemelding fra det pedagogen så. Av og til kom det også kommentarer fra medelever. Vi skapte gjennom improvisasjonen, men videreutviklet i liten grad det vi hadde

¹¹⁰ Lecoq et al.

¹¹¹ Ibid., 27f.

skapt i undervisningen. Improvisasjonene var øvelser som skulle gi oss innsikt i mulighetene relatert til den spillestilen vi til enhver tid undersøkte. Når vi øvde som forberedelse til visninger, gjorde vi det uten å ha pedagoger til stede. Vi fikk tilbakemeldinger på disse visningene, men det var lite fokus på å utvikle forståelse for gjentatte møter med publikum, det måtte vi finne ut av på egen hånd.

Mange problemstillinger relatert til spillbarhet og skuespillerkvalitet blir, etter mitt syn, ikke dekket ved denne utdanningsformen. Når en offentlig teaterhøgskole velger å benytte Lecoqs metode for sitt utdanningsløp hviler et ansvar på institusjonen med å påse at studentenes kompetanse blir helhetlig. Det er vesentlig for nyutdannede skuespillere både å kunne utvikle gode sceniske ferdigheter i spill, og å utvikle sin skapende evne.

8.0. Analyse av en skapende teaterproduksjon.

Dette kapittelet er analyse av gangen i *barneteaterproduksjonen*. Først deles prosessen inn i ulike faser, definert ut fra fasens aktivitet. Skuespillernes og mine handlinger beskrives i de ulike fasene, samt målsettingene underveis i prosessen. Undersøkelsen utføres med utgangspunkt i Tore Nordenstams tilnærming til analyse. Nordenstam benytter begrepet, *det meningsbærende objekt*, for det som skal forstås og forklares.¹¹² Her er, *prosessen i den skapende produksjonen* det meningsbærende objekt. Jeg kaller min analyse av produksjonen for handlingstolkende etter Nordenstams teorier. Og jeg benytter meg av hans tre kriterier: «Analysen skal beskrives treffende, tolkningen skal forklare hva vi gjorde i prosessen og tolkningen fungerer som grunnlag for mulig videreutvikling eller endring.»¹¹³

Det er viktig å understreke at analysen av utviklingen i produksjonen kun er gjort ut fra egen hukommelse uten andre støttepunkter som dialog med utøverne, tidligere notater, video eller lignende. Min rolle er i større grad gjenstand for kritisk analyse enn andres funksjoner i produksjonen, da dette er min retrospektive gjennomgang av erfaringene.

8.1. Noen erfaringer fra barneteaterproduksjonen.

I løpet av utdanningens to første studieår, utviklet studentene mange korte visninger, gjerne med stramme rammer som utgangspunkt. Tredje års produksjon skal ifølge studieplanen være en helaftens forestilling, der skuespillerstudentene møter regissør. Produksjonen vil være deres eneste erfaringen med regissør i utdanningsløpet. Skuespillerstudentene i denne produksjonen ville likevel ha vesentlig deltagelse i den skapende prosessen.

¹¹² Nordenstam, 137.

¹¹³ Ibid., 141f.

Bakgrunnen for prosjektet var et årskull som sammen med tre dramatikere skulle utvikle tre forestillinger. Temaet for prosjektene var demokrati som skulle ende i en enakter. Regissør, og andre funksjoner ville bli koblet på når tre selvstendige grunnideer var utviklet. Vi gjorde avtaler med tre teaterinstitusjoner for samarbeid om en spilleperiode.

Etter mitt syn fikk teksten i barneteaterproduksjonen kvaliteter fordi skuespillerstudentene var med å utforme den, de medvirket i valgene og utviklet deler av karakterene og situasjonene. Den utøvende delen, skuespilleren i møte med publikum, var en vesentlig del av deres oppgave. Hvordan skuespillerne spilte karakterene og situasjonene, ville bli viktig for forestillingens tilgjengelighet hos publikum.

Målsettingen for produksjonen var å belyse relasjoner mellom mennesker, om vennskap, forhold til fremmede og det å ta ansvar. Målgruppa var barn fra 10 til 15 år.

Jeg vil berømme skuespillerstudentenes innsats i barneteaterproduksjonen. De gjennomførte periodene fra idéutvikling til ferdig spilleperiode målrettet som ensemble, og som enkeltskuespillere. Spilleperioden på rundt 15 forestillinger fungerte bra som studentproduksjon. De spilte for 1.500 barn og forestillingen ble betraktet som en god opplevelse for målgruppa.

8.2. Min rolle i arbeidsprosessen

Det var av grunnleggende interesse for utdanningens videre utvikling å se demokratiprojektets prosess finne sted. For første gang lot utdanningen skuespillerstudenter få anledning til å utvikle manus sammen med dramatikere for en avgangsforestilling. Derfor ble det viktig å danne en balansegang mellom observasjon, involvering og kritiske refleksjoner fra meg som kunstnerisk leder. Observasjonene i idéutviklingsfasen var med hele årskullet og alle dramatikerne, og fokuserte i hovedsak på hvordan studentene forholdt seg til den skapende prosessen og hvordan samarbeidet utviklet seg. Dermed hadde jeg en viss innsikt i hvordan idéen for denne produksjonen ble dannet før regioppgaven ble gitt. Grunnidéen ble presentert av skuespillerne og dramatiker når oppgaven som regissør tilfalt meg.

I regiarbeidet starter jeg normalt ikke med leseprøver, men med planlagt utforskning av manus som danner felles mål for produksjonen mellom ensemblet, andre involverte og meg. Et ferdig manus kan analyseres og forberedes til kunstnerisk utforskning. Ensemblet og jeg kan også kartlegge behov for forundersøkelser som bedrer forståelse for tema manus berører.

Denne produksjonen hadde både pedagogiske og kunstneriske målsettinger. Derfor kunne jeg ha ulike roller som pedagog, veileder eller regissør. For å oppnå størst mulig læringsutbytte for studentene ble det viktig for meg å gi dem et sterkt eierforhold til prosessen, noe som talte for større grad av veiledning enn regi. Det viste seg å være krevende fordi studentenes behov for regissør var stort.

Mitt grep om regirollen ble i første omgang som «iscenesetter» som på fransk kalles «*Mise-en-Scene*». Slik blir begrepet forklart i Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre*: “*The expression mise-en-scene when used in English tends to be confined to spatial organization and blocking.*”¹¹⁴ For meg er det et skille mellom regi og iscenesettelse, der iscenesetteren arbeider med å skape bilder på scenen som skuespillerne fyller med liv. Her tas mye av regissørens arbeid vekk, som for eksempel prosesser med skuespillere om grundigere forståelse av materialet. I denne produksjonen gjorde jeg arbeidet som iscenesetter fram til første publikumsprøve. Senere utførte jeg i større grad personregi.

8.3. Analysen

I analysen beskrives målsettingen, handlingene vi (skuespillerstudentene og jeg) utførte, og min rolle. Navn på de ulike fasene i produksjonen er begreper med likhetstrekk fra Alison Oddeys beskrivelser. De fire fasene er: **1. Ideutvikling, 2. Den skapende prosessen, 3. Forberedelse til prøver, 4. Dialogen i prøvene.** Jeg avslutter dette kapitlet med en oppsummering.

1. Ideutvikling.

Begrepet idéutvikling i denne analysen er; «utvekslingen som foregår mellom flere parter for å komme fram til et utgangspunkt, som leder til et ferdig produkt.»

Målsettingen var å utvikle en idé til temaet demokrati.

Handlingene: Skuespillerne undersøkte tematikken gjennom samtaler og sceniske forslag. De var i denne fasen primært skapende. I starten av prosessen var jeg ikke til stede, men observerte arbeidet i avslutningen.

Min rolle var observerende gjennom å lytte til samtaler, se sceniske utprøvinger og forstå hva dramatiker og skuespillerstudentene ville med produksjonen. Jeg stilte i noen grad åpne eller spesifikke spørsmål i etterkant av møtene.

¹¹⁴Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre - Terms, Concepts, and Analysis* (Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1999).

2. Den skapende prosessen.

Begrepet den skapende prosessen i denne analysen er; «den prosessen som foregikk fra idéen var definert til ferdigstilt manus.»

Målsettingen var å utvikle et manus ut fra grunnidéen.

Handlingene: I starten av den skapende prosessen ble karakterer, situasjoner, og fortellinger utviklet i dialog mellom dramatiker og skuespillere. Skuespillerne arbeidet via skriftlige oppgaver, utprøvelser av kropp og stemme på gulvet, i spillsituasjoner og som utveksling av tanker om form og innhold. Manus var ikke ferdigstilt når prøvene startet. På lik linje med idéutviklingsfasen var jeg lite til stede i starten av prosessen. Studentene presenterte forslag og idéer overfor meg som vi siden diskuterte. Inn i prøveperioden tok jeg avgjørelser ut fra studentenes forslag.

Min rolle gikk fra observatør til veileder før prøvestart. I prøvene fungerte jeg som regissør og medskaper.

3. Forberedelser til prøvestart.

Forberedelser til prøvestart defineres her som; «de handlinger skuespillerne og jeg utførte for å komme forberedt til oppstarten av prøvene.»

Målsettingen var å forberede prøvestart gjennom forståelse av manus og eventuelt andre forundersøkelser.

Handlinger: Skuespillerstudentene foretok personlig gjennomlesning av foreløpig manus, og innlæring av tekst var også en del av forberedelsene. Studentenes tidlige involvering forsto jeg som tilfredsstillende forberedelse til prøvene. Det ble ikke gjort andre forundersøkelser. Min forberedelse besto i å organiserte prøvene, og gjennomlesning av manus. Jeg valgte å benytte kunstneriske valg fra tidligere faser, og utviklet ikke nye forslag til analyse av manus.

Min rolle var som veileder for skuespillerne. Personlige forberedelser var som regissør, og bar lite preg av kritisk posisjonering.

4. Dialogen i prøvene.

Med dialogen i prøvene mener jeg; «de prosessene som foregikk mellom skuespillerne og meg for å utvikle forestillingen til ferdig produkt.»

Målsettingen var å ha felles forståelse i videreutviklingen av forestillingen.

Handlingene: I prøveperioden samarbeidet skuespillerstudentene og jeg tett. Vi utviklet scenene og situasjonene som en videreføring fra den skapende prosessen. Noen scener var mindre

utprøvd i tidligere faser, og ble da prøvd ut som tolkning styrt av valgene fra den skapende fasen. Noen scener var ikke ferdigstilt og måtte utvikles, noe som dramatikerens, ensemblet og jeg fortsatte å gjøre flere uker inn i prøveperioden. Vi benyttet masker for mindre karakterer. Sammen utviklet vi disse karakterene i prøveperioden.

Min rolle var i hovedsak som regissør, og i noen grad medskapende. Jeg benyttet i første gang en regitilnærming som «*Mise- en- Scene*», men i noen grad gikk jeg nærmere inn i dialog med studentene for å utdype skuespillernes hovedkarakterer.

Oppsummering.

For meg er det tre trekk jeg vil fokusere på fra analysen: 1. Skuespillerne hadde en dobbel funksjon, skapende og utøvende. De fortsatte å ta del i den skapende prosessen langt inn i prøvetiden. Dermed ble fokus på deres utøvende arbeid kraftig underprioritert. 2. I løpet av prosessen fra idéutviklingsfasen til premiere ble grunnidéen fulgt. Den ble aldri satt på prøve og i liten grad videreførdet. 3. Min rolle i produksjonen var flytende og uklar, jeg benyttet ikke regiposisjonen til kritisk utvikling av idéen, og var også preget av et splittet fokus mellom pedagogikk og kunstneriske målsettinger.

Skuespillerne doble funksjon.

Skuespillerstudentenes endring av funksjon fra skapende til utøvende ble ikke belyst eller problematisert. Deres bidrag i idéutviklingsfasen og den skapende fasen gled inn i forberedelser til prøvene og prøveperioden uten bevisst fokusendring. Analysen gjør meg oppmerksom på at skuespillernes handlinger i forberedelser til prøvene kunne vært dreiepunktet for skuespillernes fokus. Selv om manus ikke var ferdigstilt kunne dialogen i prøveperioden skille mellom funksjonen av å skape og utvikling av spill.

Bevisstheten om skuespilleres doble funksjon vil være et bidrag til bedre produksjonsutvikling. Skuespillerne som tar initiativ til skapende produksjoner bør ikke gjennomføre prøver der skapende og utøvende funksjon blir blandet ukritisk sammen. Skuespillere bør kunne reflektere med en kritisk holdning til egne idéer og skapende prosesser. De kan overprøve og videreførdle i forberedelsene til prøvene, og innta en kritisk holdning også til eget materiale i prøveperioden. Dette kan skapende produksjoner tjene mye på. Det sentrale for teatret vil alltid være møte med publikum. Her vil skuespillerne være avhengig av å kunne spille materialet med optimal kvalitet gjennom hele spilleperioden. Gjennom kritisk holdning til eget materiale vil eierforholdet til produksjonen bli sterkere. Bevisstgjøringen vil være krevende i produksjoner uten regissør og dramatiker, fordi den kritiske posisjonen krever en distanse skuespillerne må være i stand til å innta.

Det vil være avgjørende at skuespillerstudenten og det skapende kollektivet i utdanningsløpet forstår krav som stilles i utvikling av teaterkunstneriske språk. Skuespillerstudenter som ønsker å benytte egen stemme i nye fortellinger, behøver denne bevisstgjøringen for å starte egen formutvikling.

Utprøving av idéen gjennom prosessen.

Gjennom analysen kommer det fram at ingen av fasene ble benyttet til kritisk gjennomgang av idéen eller materialet fra den skapende fasen. Analysen viser at det naturlige punktet for ny utprøving ville være i forberedelsene til prøver. Her kunne både skuespillere og regissør skaffe seg en avstand til eget produkt. Det er naturlig at prosessen fra idéutviklingsfasen danner premiss for forestillingens utforming. Likevel er det viktig å understreke at utgangspunktet bedre tjenes med kritisk utprøving og videreføring fra den skapende fasen.

Min rolle i produksjonen.

Analysen viser at min rolle endret seg vesentlig fra oppstart til ferdigstilling av produksjonen. Intensjon om veiledning som arbeidsposisjon viste seg lite hensiktsmessig. Et kritisk forhold til produksjonens grunnidé ble viet for liten plass i overgangen til regioppgaven. Det var utilfredsstillende og benytte posisjonene som regissør, pedagog eller veileder. Hver av disse rollene har sine forventninger, sine rammer. Regissøren har ansvar for helhet og gjennomføring av prosjektet. Pedagogen skal legge til rette for størst mulig læringsverdi av prosessen for studentene. I veiledning er det et distansert forhold til produksjonen, der vurderinger underveis blir hovedarenaen for måling av resultat gjennom visninger. Det er krevende å overvære prøver i denne rollen uten å ta del i prosessene.

Ut fra disse erfaringene, tror jeg en annen rolle kan defineres. Den kan innta en tettere posisjon til prosessene uten å overta eierforholdet ensemblet utvikler. Denne rollen ønsker jeg å definere og utvikle.

9.0.0. Tre teoretiske tilnærminger.

I de tre følgende hovedkapittelene, (9, 10 og 11), vil erfaringer og refleksjoner fra andres og egne skapende teaterproduksjoner, møte tre forskjellige teoretiske tilnærminger. Med utgangspunkt i den praktiske kunnskaps forskningstilnærming vil en introduksjon av et teoretisk grunnlag først bli presentert, før jeg reflekterer over andres og egne erfaringer med teoriene. Etter hvert vil også andre teoretiske eller teaterpraktiske tilnærminger bli presentert som del av videre refleksjon.

9.0. Spillbarhet, lekenhet og det kunstneriske løftet.

I første års essayet master i praktisk kunnskap, benyttes Johan Huizingas (1872- 1945) bok «Den Lekande Människan» (1938). Han ser på skapende prosesser som en vesentlig faktor for samfunnsutvikling. Å skape er for Huizinga en naturlig og organisk handling vi kan kjenne igjen fra lek. For å få overblikk over lekens rammer, lister Huizinga opp kjennetegn for lek. Lista viser tydelig sammenhengen mellom det kunstnerisk skapende og lek: «- Den skal være drevet av lysten på å leke. - Den er ikke det «egentlige» eller det «vanlige» livet. - Den begrenser seg i tid, har en start og en slutt. - Den har egne rom, en innvidd plass.- Den har en form for spenning. - Den har egne regler som man enes om.»¹¹⁵

Huizinga forklarer hvordan leken er hovedelementet og grunnlaget for bygging av alle former for kultur. Selv om vi deler lek med dyrene er leken vesentlig for vår åndelige utvikling hevder han.¹¹⁶ All lek har en funksjon. Den strekker seg over det biologiske og psykologiske og har vesentlig funksjon for kulturens verdisetting og identitetsforståelse. Huizinga påpeker sammenhengen mellom kunst og lek, eller kunsten som en estetisk avansert lek. Mytene er skapt av leken med ord og forestillingsevne fra diktere og andre kunstnere. Mytefortellingene dannet grunnlaget for vår sivilisasjon.¹¹⁷

Leken er utgangspunktet for teaterfagets eksistens, drevet av lysten på å leke skapes karakterer utenfor det vanlige livet. Teaterscenen er den innvidde plassen der regler for hvem som er hvem bestemmes av scenerommets aktører. Vi sier at vi «spiller» teater, og publikum beskuer spillet. Skuespilleren utvikler liv i sine karakterer. Karakterene møter hverandre og situasjoner oppstår. Når karakterene angår hverandre, kan publikum se hvordan karakterene berøres av de hendelsene de erfarer. Leken gir skuespillerne anledning til å utvikle fortellingen som om det var virkelige liv. Teaterkunstnere kan utvikle egne fortellinger gjennom nye idéer. Men aktiviteten med utvikling av fortellinger er ikke i nok for å skape kvalitet i fortellingen eller i skuespillernes spill.

Når et nytt materiale blir utviklet av skuespillere er fortellingene ferskvare. De er ikke foredlet gjennom andre sceniske undersøkelser eller utprøvd på andre måter. Nye fortellinger må løftes videre i en prosess som forsterker dem. Tre av informantene har ved flere anledninger arbeidet med skapende produksjoner. Den yngre skuespilleren forteller hvordan en videreforedling av fersk tekst kan foregå, og hvordan svært foredlede tekster kan komme nær

¹¹⁵ J. Huizinga, *Den lekande människan : (Homo ludens)*, Homo ludens (Stockholm: Natur och kultur, 1945), 16ff.

¹¹⁶ *Den lekande människan : (homo ludens)*, 9.

¹¹⁷ *Ibid.*, 14.

vår egen tid: *“Treat your text as if it is somebody else text. This makes the tension. Try to take Shakespeare as personal as possible, and try to see your own thoughts as archaic, as big as possible. If you are not able to fold this information into art, then it is, you know, personal stuff you come out with.”* Å løfte fakta over i teatrets rammer er å løfte fakta ut av det «egentlige livet». Å la klassiske tekster komme nær deg, og din egen tekst bli arkaisk, har klare lekende element i seg. Den yngre skuespilleren ser behovet for å få distanse til egen tekst.

Rammene for lek kjennetegnet også prosessen i utviklingen av barneteaterforestillingen. Vi var drevet av lysten på å leke fram ei fortelling. Det vi skapte var ikke en del av det «egentlige» eller «vanlige» livet. Vårt arbeid var begrenset i tid med en start og en slutt i prøveperioden. Vi gjorde arbeidet på en avgrenset plass. Det var knyttet spenning til produksjonen om hvordan publikum ville ta imot forestillingen. Ensembles og andre medvirkende i produksjonen, bestemte reglene for «leken». Vi skapte likevel ikke distanse til teksten, noe jeg vil komme tilbake til.

Huizinga undersøker også utviklingen av samfunnets forskjellige institusjoner og arenaer. Han peker på lekens forhold til rettsvesen, krig, vitenskap, filosofi så vel som diktning, sport og kunst.¹¹⁸ Huizinga foretar en historisk undersøkelse av lekens betydning, fra det greske samfunnets utvikling, fram til vår tid. Her ser han på epoker som strekker seg over flere hundre år. Hans funn er svært interessante for vår egen tid, som han definerer til å være Europas utvikling fra 1850-tallet og fram til bokas utgivelse i 1938.¹¹⁹

Konkurranseslementet er en del av lekens arena, men må ikke miste sin letthet og sin spontanitet. Heller ikke bli ødelagt av for rigide målsettinger eller miste respekt for lekens regler. Han mener blant annet at sporten har gått fra å være lek til ikke-lek i betydningen av at penger, nasjonalistiske bevis på suverenitet, og disrespekt til motstanderen. Dette har ødelagt mye for sportens lek-kvaliteter.¹²⁰

Teatret som kunstform gjør etter min oppfatning, den samme reisen inn og ut av lekens rammer. Scenerommet er i seg selv gjenstand for lekens aktivitet. Samtidig trenger teatret sitt publikum, sin oppmerksomhet. Dette kan gripe inn i lekens element for de skapende prosessene. Frykten for å ikke lykkes på en teaterinstitusjon eller i et teaterensemble kan føre

¹¹⁸ Huizinga, *Den lekande människan : (Homo ludens)*. - Dette er en del av bokens oppbygging.

¹¹⁹ *Ibid.*, 191ff.

¹²⁰ *Ibid.*, 216f.

til minimalisering av utprøving og risikotakning. Men dersom publikum verdsetter dristighet og uforutsigbarhet, og teaterkunstnere klarer å levere forestillinger med høy kvalitet, kan konkurranseelementet fungere som stimulans for scenekunstnerisk utvikling.

En ikke-lekende holdning ble også skapt med alvor som preget hverdagen forårsaket av arbeidsforholdene, spesielt i industrien på 1850-tallet. «Å så tok Europa på seg arbeidsklærne»,¹²¹ skriver Huizinga. Idealet om å være seriøst arbeidende og oppofrende for sitt fag og sin posisjon, tok bort mye av lekens element. Dette ble også et faktum med den tilspissete konflikten mellom klasser og politiske- og nasjonalistiske bevegelser. Jeg kan kjenne igjen mangelen på respekt for andre parter, i deler av det politiske teatret på tidlig 70-tall. Fiendebilder og politiske analyser gav lite rom for den motsatte part.

I motsetning til konfliktfokuseringen i det politiske landskapet, så Huizinga universitetene ha lek-elementet inn i virksomheten, der flere handlinger ble iscenesatt. Deler av rettsvesenet gjorde det samme. Motstanderne blir behandlet med respekt, selv om konfliktene kan være harde.¹²² Iscenesettelse fra rettssalen, med klart definerte roller og handlingsrom, gir aktørene og publikum en trygghetsfølelse. Kapper og parykker benyttes for å synliggjøre funksjonen til den enkelte. Det samme kunne vi se på universiteter der hodeplagg og kapper tidligere ble brukt, også for å markere hierarkiske forskjeller. Det pålegges også et ansvar å ikle seg rollene, og det er klare forventinger til hvordan rollene skal opptre.

Det er også forventinger til teatret som arena. Forventningene har over tid dannet konvensjoner, som igjen har blitt overprøvd. Teaterrommet og kunstformen har langt større frihet enn eksempelvis en rettssal har. Teaterkunstnere benytter i høy grad friheten til å leke med konvensjonene. Noen ganger kan brudd med konvensjonene være en sentral grunnidé for skapende produksjon. Dristigheten i dette kan virke forførerisk i teaterkunstnernes prosesser, men er ikke i seg selv kvalitetsdannende. Igjen kommer vi tilbake til behovet for å foredle eller videreutvikle det kunstneriske uttrykket for å oppnå gode resultater.

Etter Huizingas oppfatning er den beste historiske perioden for samspillet mellom lek og ikke-lek i barokkens og spesielt rokokkoens tid. Han påpeker at skjæringspunktet mellom lek og alvor slår spesielt sterkt ut hos kunstnere som Bach og Mozart som begge har kontrasterende form i sitt kunstneriske uttrykk.¹²³ Jeg kjenner igjen denne beskrivelsen fra

¹²¹ Ibid., 210.

¹²² Ibid., 92.

¹²³ Ibid., 207f.

teaterkunstnere som Moliere og ikke minst Shakespeare der tragedien inneholder komedie, og der komedien kan være sterkt tragisk. Dette gjelder også for essayets far, den franske forfatteren Michel de Montaigne. I kapittelet «Den poetiske formgivningens funksjon», skriver Huizinga om det Greske dramaets opphav. «*I den andlig sfær, där det greskiska dramat uppkom, finns det ingen skillnad mellan allvar och icke-allvar. Hos Aiskylos uppleves det mäktigaste allvar i en leks former och kvalitet. Hos Euripides svänger tonen mellan djupt allvar och lekande frivolitet. Platon låter Sokrates säga, att den sanne diktaren måste på samma gång vara tragisk och komisk; hela människolivet måste på samma gång förnimmas som tragedi och som komedi.*»¹²⁴

I intervjuet med den yngre skuespilleren snakket han om å finne letthet når svært alvorlige tema skulle arbeides fram. Han snakker om sine strategier når han leder skapende produksjoner: “*So there, you can also go very emotional and very deep with questions. But it might be less interesting. Maybe they go for the fun part, or absurd part. So you always have to decide for yourself; “what do I want to go in to, to get out of them.” And for some people there are just fun, there are just fun characters. So maybe they have some fun stories to tell.*” Hos skuespilleren ser vi en stadig strategisk vurdering av arbeidets videre gang, avhengig av responsen på tematikken i skuespillerne. Det betyr at ensembles medlemmer setter preg på hvordan forestillingens form utvikler seg. Dermed blir forestillingen også utviklet ut fra ensembles oppfatning av tematikken, fortellingene eller fakta. Den yngre skuespilleren undersøker muligheter for motsetninger mellom tematikken og skuespillernes behandling av den.

I barneteaterproduksjonen var vi ikke bevisst leken. Teatret ble alvor og skuespillerne «arbeidet» hardt for å bevise det universet vi hadde skapt. Jeg drev dem aktivt i den retningen. Dette alvorret mener jeg kan ha tatt bort mye av lekelementet, og kan ha fått betydning for forestillingens uttrykk. Ved første møte med publikum var kanskje holdningen mindre manifesterende, med manus i handa, og søkende innstilling mot publikum. Også selve utformingen av forestillingens estetikk bar preg av dette på første møte. I sluttproduktet skapte vi et helhetlig uttrykk i form av at scenografi, lys, lyd, kostymer og masker for å virke «overbevisende» på barna. Alle virkemidler trakk i samme retning. Vi ville være gode, vise nivå. Dette tror jeg hemmet vår imøtekommenhet overfor publikum.

¹²⁴ Ibid., 161.

Den yngre skuespilleren snakker videre om sine strategier: “*And some people, have a very elaborated opinion on their emotions. So you really need to adjust your game. This is the complicated part to the players you have in front of you. And to see what works best for whom. So this is an individualized work. So you really, really have to take care of the people you dealing with.*” Her kommer informanten inn på relasjonen mellom partene som arbeider i skapende produksjon, både for å ta hensyn til den enkelte, og for å benytte de individuelle ressursene i ensemblet. I skapende produksjoner er responsen, eller mottaket av tematikk, et sentralt element for hvor prosessen skal gå videre. Jeg utdyper denne problematikken i kapittel 11.

9.1. Skapende produksjoner og spillbarhet.

Det er mange forskjellige tilnærminger for å utvikle spillbarhet hos skuespillere. Jeg trekker fram to regissører med forskjellige tilnærminger. De representerer strukturerte prosesser, og benytter lekens rammer for scenisk utvikling svært forskjellig.¹²⁵ Jeg har tidligere nevnt Ariane Mnouchkine som en del av et *devised* teaterlandskap. På begynnelsen av sin karriere var hun inspirert av Jacques Lecoq.¹²⁶ Jeg har aldri overvært henne i arbeid utover en rekke videoopptak fra prøver, men har derimot arbeidet med flere av hennes skuespillere som har vært ensemblemedlemmer i «*Theatre du Soleil*»¹²⁷ i flere tiår. Hun holder en tydelig lederposisjon samtidig som hun forlanger skuespillerens skapende medvirkning. Hennes regirolle, så vel som pedagog, utøves med tydelig arbeidsdeling mellom henne og utøverne.¹²⁸

Et annet eksempel på en regissør som i stor grad benytter skapende dialog med skuespillere, er den sveitsiske regissøren Christoph Marthaler. Han arbeider mye i Berlin, og har bakgrunn som klassisk musiker og komponist. Han har en kort periode vært elev ved Ecole Jacques Lecoq på slutten av sekstitallet.¹²⁹ I første del av prøveperioden arbeider Marthaler sammen med skuespillerne i langsomme prosesser med felles leting mot materialet som danner formen på forestillingen. Han bruker lang tid med skuespillerne for å finne en tilstedeværelse som framstår som personlig, naken og ofte sårbar. De spiser, drikker, synger, diskuterer, relaterer seg til tema og arbeider i lengre perioder uten direkte sceniske undersøkelser. Dette er en beskrivelse av forestillinger hentet fra juryens begrunnelse for prisutdeling av Ibsen

¹²⁵ Ibid., 16ff.

¹²⁶ Jacques Lecoq, *Le Théâtre du geste : mimes et acteurs* (Paris: Bordas, 1987), 72f.

¹²⁷ Theatre du Soleil, "Theatre du Soleil," Theatre du Soleil, sist oppdatert 30. april 2020. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/>.

¹²⁸ Nationaltheatret, "Ariane Mnouchkine," sist oppdatert 27.april.2020.

<https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/previous-winners/ariane-mnouchkine/>.

¹²⁹ "The jury`s decision Christoph Marthaler " sist oppdatert 27.04.2020.

<https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/previous-winners/christoph-marthaler2/jury-decision/>.

International awards; “*Marthaler’s productions have developed an unmistakable look and sound through their rhythmical way of speaking and singing. The characters seem to have fallen out of time, whereby one senses all the more how time has left its mark on them.*”¹³⁰

Det som forener disse to regissørene, utover at de begge har møtt Jacques Lecoqs visjoner og metodiske tenkning, er at begge personlig har fått den internasjonale Ibsenprisen som deles ut hvert andre år av en internasjonal jury.¹³¹ (Ariane Mnouchkine 2009, Christoph Marthaler 2018) For å kunne motta denne prisen må juryen kunne begrunne at personen, eller gruppa har bidratt vesentlig til internasjonal utvikling av teater som kunstform. Den personlige prisen står i kontrast til Ibsen-prisen delt ut til teaterkompaniet *Forced Entertainment* i 2016.¹³² Den kunstneriske identiteten til dette teaterkompaniet er kollektivt, både for den kreative prosessen og den sceniske utøvelsen. Gruppa er behørig omtalt i boka «*Devised Theatre*»¹³³

En annen kilde til forståelse av spill som begrep kommer fra den filosofen Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951) i boka *Filosofiske Undersøkelser* (1953)¹³⁴ Her introduserer Wittgenstein begrepet språkspill, som for ham var en måte å forstå dannelsen av begreper på, som en nødvendig utviklingen av språket. Han sier; «*Vi kan også tenke oss at hele prosessen med anvendelse av ordene, er en av de lekene barn lærer sitt morsmål gjennom. Disse lekene vil jeg kalle «språkspill», og undertiden omtale et primitivt språk som språkspill.*»¹³⁵ Her understreker Wittgenstein et forhold til spill som barnets arena, men etter det gir han spillet en langt videre betydning. Han sier videre: «*Også helheten av språk og de handlingene som språket er vevd sammen med, kommer jeg til å kalle «språkspill».*»¹³⁶

Jeg kjenner meg igjen i forhold til å forstå språk som spill i dagligtalen, men ser også en mulig overføring til spill i teaterfaglig sammenheng. Når teksten blir skapt i nært samarbeid mellom dramatiker og skuespillere kan utformingen av ord få en særskilt verdi. Sanselighet og språkbevissthet hos begge parter kan gjøre språkdrakten presis, nettopp fordi, det er skuespillernes og dramatikerens arbeidsredskap. Dramatikerer lytter til skuespillerne og benytter deres måte å snakke på til å utforme rollekarakterens tekst. Dramatikerer kan også velge å skape en tekst som blir krevende for skuespilleren, slik blir dramatikerer en del av

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Nationaltheatret, "Previous Winners," sist oppdatert 27. april 2020.

<https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/previous-winners/>.

¹³² Ibid.

¹³³ Oddey, 35f.

¹³⁴ Wittgenstein og Tin, 17.

¹³⁵ Ibid., 38.

¹³⁶ Ibid.

rolleutviklingen. Alt dette handler om valg av språklig utforming. Også denne lekenheten er lett å glemme når ordene ble mer en vane for tunga, enn en bevissthet for språket.

Et enkelt ord kan gjøre stor forskjell i et scenisk arbeid. Denne konsentrerte jakten på detaljer gjelder både i det skapende arbeidet, og i arbeidet med fortolkning av tekst. Dette kommer til uttrykk gjennom fortellingen fra den yngre skuespillerens forberedelser til Hamlet-rollen:

“So, when I read Hamlet, I knew the director, and he trusted me pretty much. I started to read nine different translations which there are, I started to work out different kind of combined translation. Because you see, I had the English original, and tried to see what is the interesting part of my Hamlet. So, do I want to go there for the pond, or do I want to go there for the actual bad things that he says. And so I started to search, and then in the end when Hamlet is dying and talking to Horatio and he says; “I am dying”, I don’t know how the English original is, but he says: “I am dying”. And in one translation I found that Hamlet says: “I am dying, ... finally!” And just this word opened so much in me. I read it and I felt it, because I remembered the moment of reading it and say; “fuck, so this is actually a story about a terribly disturbed guy, he is not so smart, not at all! Ordet finally, snur skuespillerens forståelse for hele karakteren. Fra å se Hamlet som drives av sitt rene intellekt for å finne ut hva som skjedde med hans far, endres karakteren for den yngre skuespilleren til en dypt sørgende ung mann.

He is somebody who is in a deep state of rage and a nervous brake-down, and he wants to kill himself from the very beginning.” Everything started to make sense for me. And then ask himself to be or not be. Why don’t I have the courage to do something? And that he concisely, murders Polonius. That is not unconsciously, but he sees him, and murders this guy. And he does everything, he insults Ofelia. He want Laertes to kill him, because he is not capable to do it himself. And then, when everything is a bloodbath he stands there and he says: “I am dying, finally!” This is how to use the skill to develop it with already existing plays.” Fordi skuespilleren lar setningen, «*I am dying, finally*», styre sin tolkning, finner han en personlig nerve i karakteren. Ut fra tolkningen kan skuespilleren utvikle sitt spill. I siste setning snakker skuespilleren om utvikling av evnen til eierskap, og at evnen her blir benyttet til eierskap for en eksisterende tekst. Jeg kommer tilbake til *ownership skills* i kapittel 10.

Evnen til å leke på alvor og være lekende i alvoret gir også rom for andre former for bevisstgjøring av spill. Ved den tyske teaterhøgskolen «Ernst Busch» er det utformet en modell for forståelse av skuespillerens kompetansebevissthet. I boka «*Grundlagen der*

Schauspielkunst»¹³⁷ skriver Professor Margarete Schuler om reisen i bevisstgjøringsprosessen hos unge skuespillere under utdanning og videre i karrieren. Utviklingen skjer i følge Schuler i fire stadier; *den ubevisste inkompetanse, den bevisste inkompetansen, den beviste kompetansen og til slutt den ubevisste kompetansen.*

Schuler skriver: «*På starten av studiet befinner studentene seg i et stadium som kalles for ubevisst inkompetanse. Det betyr at studenten er begavet og gjør mye instinktiv rett og som til nå fungerer bra. Men det som gjøres kan hverken gjentas med sikkerhet eller kan gjentas metodisk. De vet altså ingenting om håndverk, situasjon, holdning, undertekst og fremgangsmåte.*»¹³⁸ Dette er svært gjenkjennbart fra min egen praksis som skuespillerpedagog. Studentene opplever at de gjør det samme som skuespillere de har sett ved teatre, på TV eller i film. Deres profesjonelle idealer er ofte skuespillere som tilhører den siste gruppa, *den ubevisste kompetansen*. Denne kategorien skuespillere spiller med letthet, og mye av det de gjør ser så enkelt ut at amatører tenker de kunne gjøre det samme uten problemer.

Amatøren, eller i dette tilfellet den unge uerfarne skuespilleren, tar feil i å tenke at skuespilleren på scenen spiller noe som kanskje kan ligne på henne selv. Mange års erfaring, kanskje dype forberedelser med undersøkelser av en spesifikk spillestil, eller andre forberedelser, gjør at skuespilleren har integrert kropp, stemme, tekstforståelse, møte med kolleger og møter med publikum i sitt spill. Det kan til og med være vanskelig for skuespilleren selv å fortelle om forberedelsene, fordi de er så integrert i det å være skuespiller.

Schuler skriver videre: «*I grunnlagsseminaret (som er starten på studiet og varer om lag tre måneder ved «Ernst Busch»)* blir studentene konfrontert med *den ubevisste inkompetanse*. *De erfarer gjennom øvelser at de ikke vet hvordan de skal kunne holde på et uttrykk og kunne videreutvikle det. Senere blir de presentert for det som etter hvert vil bli deres neste kategorier. Gjennom øvelser av forskjellige slag og en systematisk trening, får studentene prøvd ut sin spillbarhet i sceniske oppgaver. «Hobbyen blir til et håndverk.»*¹³⁹ De erfarer at det er mye de ikke vet å løse. Dette leder dem inn i det neste stadiet, *den bevisste inkompetanse*. «*Studentene blir oppmerksom på sine mangler, men har ikke kommet langt nok teknisk for å utbedre feilene sine. Dette kan føre til frustrasjoner og blokader, men er svært nødvendig for å kunne tre inn i det profesjonelle stadiet. I starten av studiet kan man altså*

¹³⁷ Schuler og Harrer.

¹³⁸ Ibid., 57f.

¹³⁹ Ibid.

*ofte observere at studenten får dårligere resultater enn før.»¹⁴⁰ Jeg har gjennom mine observasjoner sett prosessen ved flere grunnlagsseminarer. Når studentene utfører disse oppgavene, pågår det underveis en stadig dialog mellom student og pedagog om deres erfaringer. Dette er en svært aktiv bevisstgjøringsprosess der studentene lærer å sette ord på egne og kollegers spill. Undervisningspraksisen går gjennom spillet over i en bevisstgjøring, et skoleeksempel på Deweys, *undergoing, doing and reflecting*, som jeg tidligere har beskrevet.¹⁴¹*

«Når studenten begynner å utvikle og forbedre ferdighetene sine gjennom studiet, begynner hun å kunne bruke både kropp å stemme på den måten hun vil. Da trer de inn i det stadiet som kalles bevisst kompetanse.»¹⁴² På dette stadiet snakker pedagogene ved «Ernst Busch» om å kunne beherske et håndverk. Ferdigheter og evner utvikles og studentene bygger videre steg for steg med stadig større evne til å kunne improvisere, skape fortellinger gjennom dannelse av roller, kunne gjenta uttrykk, og arbeide med tekster fra vår egen tid eller klassikere. Dette med en stadig utvikling av bevisst intensjon i sitt spill.

Den ubevisste kompetansen kommer som regel mye senere i prosessen. På studiet er den som regel uopnåelig, men kan komme i løpet av skuespillerens karriere. Det er viktig for studentene å vite at de ikke er bevisst alt de utfører som skuespillere. Det finnes et stort rom med taus kunnskap. De vil i større grad oppleve at de spiller med intuitive handlinger. Det blir en del av deres spillbarhet med stadig mindre anstrengelse. Jeg skal ikke gå nøye inn på øvelsene ved «Ernst Busch» her, utover å si at grunnlagsseminaret er en pedagogisk struktur som over flere tiår har utviklet et forhold mellom lek, spill og håndverk med stadig bevisstgjøring i studentene. Den er etter hvert overført til en rekke skuespillerutdanninger over hele det tysktalende området.

Vi snakker her om bevisstheten av egen utvikling. For Lev S Vygotskijs var interessen for bevissthet en viktig drivkraft i forskningen. Hans undersøkelser av mennesker i utvikling har brakt oss mye kunnskap om forhold til fellesskapet og oss selv.

10.0. Utvikling i fellesskap gjennom Vygotskijs begreper.

Lev Vygotskij (1896 – 1934) engasjerte seg på en lang rekke områder: teaterkunst, litteratur, medisin, jus, historie, filosofi og psykologi. Han blir i mange sammenhenger kalt psykolog,

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Dewey, 54f.

¹⁴² Schuler og Harrer, 57f.

men hadde ingen formell psykologiutdanning.¹⁴³ Likevel ledet han flere systematiske undersøkelser og vitenskapsprogram med utgangspunkt i utviklingspsykologi. Hans interesse seg for psykologi var som verktøy for å undersøke mennesker i utvikling enkeltvis og som art. Vygotskij var en av de første psykologene som vektla mennesket som kulturvesen. Han var opptatt av den nærmeste utviklingssonen, den proksimale utviklingssone, og la grunnlaget for et sosiokulturelt læringssyn. Det er en balansegang mellom hva barnet lærer selv, og hva det lærer med assistanse.¹⁴⁴ Mye har gått tapt rundt historien om Vygotskijs liv, fordi han falt i unåde under Stalins Sovjetiske regime. Flere av i alt 274 arbeider ble forbudt mot slutten av hans liv og holdt utenfor offentlighet flere år etter Stalins død. Likevel vet vi om stor interesse for teater som kunstform, som arbeidsprosess, at han så mye teater, og leste mye dramatikk. Allerede som attenåring i 1915 undersøkte han Hamlet som karakter i et psykologisk perspektiv gjennom et essay, og fullførte den som doktorgradsavhandling i 1925 med tittelen, kunstens filosofi. Han skrev også en lang rekke teaterkritikker og hadde kontakt med teaterpersonen Konstantin Stanislavskij og hans «Kunstnereteater» i Moskva.¹⁴⁵ Vygotskijs verk «Tenkning og tale» kom ut ved hans død i 1934, men ble øyeblikkelig forbudt.

Etter at han 6. januar 1924 gjennom et foredrag slo igjennom på en psykonevrologisk kongress i Leningrad, etablerte han en krets forskere rundt seg. Noen av de fortsatte på arbeidet etter hans død i 1934. I 1956 ble flere verk, blant annet «Tenkning og tale» igjen tillat i Sovjetunionen. Hans bidrag til pedagogiske og utviklingspsykologiske felt ved russiske universiteter er i stadig utvikling. Introduksjon i vestlige land fikk hans arbeid gjennom oversettelsen av «Tenkning og tale» til engelsk i 1962. Gjennom Jerome S. Bruner som introduserte begrepet stillasbygging som del av læringsprosessen, har Vygotskijs tanker fått rotfeste i USA.¹⁴⁶ Innenfor teater og dramafaglige kretser er han også gjenstand for inspirasjon av videre faglig utvikling. Som eksempel kan jeg nevne boka, *Dramatic inspiration in Education*, som kom ut i 2015.¹⁴⁷

Arne Skodvin skriver i innledningen i den norske utgaven av *Tenkning og tale*: «Vygotskijs banebrytende idé er at tenkning og språkbruk utgjør en helhet, og at denne helheten er et

¹⁴³ Vygotskij et al., 7. Fra forordet skrevet av Arne Skodvin

¹⁴⁴ Katarina Rodina, "Lev Vygotskij," i *Store norske leksikon* (Oslo 2019).

¹⁴⁵ Svend Erik Løken Larsen, "Moskva kunstnereteater," i *Store Norske Leksikon* (2018).

¹⁴⁶ Jerome S. Bruner, *Toward a theory of instruction* (Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1966).

¹⁴⁷ E. Wall, "Dramatic interactions in education: Vygotskian and sociocultural approaches to drama, education and research, edited by Susan Davis, Beth Ferholt, Hannah Grainger Clemson, Satu-Mari Jansson, and Ana Marjanovic-Shane: London, UK, Bloomsbury, 2015, 290 pp., \$39.95 (paperback)," *Mind, Culture, and Activity* 24, nr. 3 (2017).

*resultat av menneskelig utvikling. Språkbruk uttrykker tenkning, og tenkning foregår ved hjelp av språkbruk, derfor kan språkbruk og tenkning bare studeres samtidig med språklig tenking. Dette enhetsperspektivet var overordnet for Vygotskij.*¹⁴⁸ Dette er ifølge Skodvin Vygotskij's reaksjon på at psykologien hadde akseptert dualismen etter filosofen Descartes, der den indre tenkningen er adskilt fra ytre språkbruk. Skodvin skriver videre: «*Når sjel og legeme ble antatt å tilhøre to forskjellige verdener, kunne man også opprettholde et skille mellom indre tenkning og ytre språkbruk*»¹⁴⁹ Overgangen fra tenkning til verbalt språk er en stadig øvelse for teaterfaglige prosesser. Våre indre bilder fra vår tankeverden må ofte gå via samtaler slik at de utvikles til sceniske bilder. Dette mener jeg bekrefter Vygotskij's forståelse av tenkning og språkbruk som enhet. Mellom ensemblets medlemmer er det en stadig vekselvirkning mellom språkbruk og tenkning. Språkbruken gir ny forståelse for andres tanker, som igjen gir andre tanker som kommer til uttrykk i ny språkbruk. Utvikling av evnen til å finne språklig uttrykk i teaterfaglig sammenheng er vesentlig, spesielt når idéer skal artikuleres. Vygotskij understeker at den ytre språkbruken kun utgjør en liten del av tenkingens kompleksitet, noe jeg kommer tilbake til senere i dette kapittelet.

Vygotskij skiller mellom enkeltpersoners utvikling, og utviklingen av mennesket som sosialt vesen. Han mener at utviklingen starter i et sosialt fellesskap og blir forankret hos den enkelte gjennom en form for modning. Vi utvikler språket spontant i samtalen med andre, der vi danner det Vygotskij kaller spontane begreper. Men det skjer også en begrepsdannelse gjennom undervisning som han kaller intellektuelle begreper.

Han skiller mellom ordets betydning og ordets mening. Ordets betydning er den overordnede forklaringen av ordet som finnes i oppslagsverk og når vi analyserer ordet i seg selv, gjerne tatt ut av sammenheng i språklig bruk. Ordets mening bestemmes derimot av personen som benytter det, som sier ordet ut fra sine tanker drevet av personens indre motivasjon og den sosiale omstendigheten. Meningen vi ønsker å få fram ved bruken av ordet har uendelig mange muligheter. Her er Vygotskij nær vår egen tids forståelse ved bruk av språk i teatret. Vår indre motivasjon og våre intensjoner kan bruke ordene for å uttrykke det motsatte av ordets innhold, gjennom f.eks. ironi og sarkasmer. Vygotskij påpekte at teatret tok opp tenkningen og intensjonen bak ordene før psykologien.¹⁵⁰ Ludwig Wittgenstein var av en annen oppfatning om ordenes betydning. Det skal jeg komme tilbake til.

¹⁴⁸ Vygotskij et al., 9.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid., 215.

I «Tenkning og tale» skriver Vygotskij: «*De fleste psykologiske undersøkelser som gjelder skoleundervisning, har målt barnets intellektuelle utviklingsnivå ved å få det til å løse visse standardiserte problemer.*»¹⁵¹ Undersøkelsene gav ikke det hele bildet, og målte kun barnets fullførte del av utviklingen. Derfor valgte Vygotskij en annen fremgangsmåte: «*Etter å ha funnet at to barns intelligensalder var for eksempel åtte år, gav vi hvert av dem vanskeligere problemer enn de kunne løse på egen hånd, og gav dem litt hjelp; det første skrittet til en løsning, et ledende spørsmål eller en annen form for hjelp. Vi oppdaget at ett barn klarte å løse problemer mer beregnet på tolvåringer når det fikk slik hjelp, mens det andre barnet ikke klarte vanskeligere problemer enn de som var beregnet på niåringer.*»¹⁵² Forskjellen mellom barnets startpunkt og sluttresultatet kaller Vygotskij den nærmeste utviklingssone. Det ene barnet hadde en utviklingssone på ett år. den andre på fire år. Videre sier Vygotskij: «*Erfaringer har vist at barnet med en større nærmere utviklingssone vil klare seg mye bedre på skolen. Denne målemetoden gir oss en nyttigere nøkkel til å forstå den intellektuelle utviklingens dynamikk enn intelligensalder gjør.*»¹⁵³

Fra dette funnet ble læringssynet om det sosiale samspillet mellom mennesker forsterket. De kunne tydelig se at det sosiale miljøet spilte en vesentlig rolle for den enkelte. De så også hvordan enkeltmennesket kan støtte hverandre i læringsprosesser. Deres mulighet for å se og forstå sine omgivelser forsterkes mye i samspillet mellom dem. Dette ble etter hvert kalt det sosiokulturelle læringssynet.

10.1. Begrepsbruk og utviklingsforståelse i skapende produksjoner

Før vi går inn i Vygotskij's den nærmeste utviklingssone, vil jeg belyse hans teorier om tenkning og språk på flere områder. Deretter vil jeg bringe fram noen av Wittgenstein og Gadamer's tenkninger om språk, språkforståelse og menneskelig utvikling. Jeg mener dette angår spørsmål jeg beskjeftiger meg med om kunstneriske prosesser, utvikling i spill og utviklingen i skapende produksjoner.

Forutsetningen for at prosessen med å skape teater skal komme i gang, er at medvirkende i en gruppe har delt tanker eller ideer som andre opplever interessante. Ideer er utviklet fra tenkning, og artikuleres gjennom språket jeg har for hånden, slik at andre kan forstå idéene jeg formidler. I følge Vygotskij utgjør tenkning og språk en helhet og som resultat av menneskelig utvikling. Jeg vil nå fokusere på deling av idéer som en del av menneskers

¹⁵¹ Ibid., 166.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid.

kulturelle samspill. Den yngre skuespilleren har for tiden et oppdrag ved et teater i en annen del av Tyskland, og forteller om igangsettelsen av en skapende teaterproduksjon der. Han referer i løpet av intervjuet til teatret der han har arbeidet fast over tid. Her forklarer han begrepet “ownership skills”, som etter hans oppfatning, er et viktig element for utvikling av denne formen for teaterproduksjoner.

“Ownership skills is... I try to explain it because, right now, I work at a theatre that did not develop those skills. So if you sit in a room and there is for example a novel or you try to develop a play from a topic, then what you need, and what we are used to with those actors here in our theatre, is that people have an opinion. They have something to say. And ownership means that no matter whether you do a classical play, or you do a play development, you own the “shit” you talk about.” Skuespillerens kolleger ved hans teater har meninger, og tar stilling til det de utvikler. Dette blir kjernen i ensemblets eller den enkelte skuespillers forhold til materiale. Utviklingen av en ny dramatisk tekst bygger på eierforholdet til ensemblet.

Utvikling er om ikke fullstendig, men i vesentlig grad kulturelt betinget ifølge Vygotskij. Den er dannet av et samspill mellom mennesker i gitte rammer som kan være et geografisk område, språk, utdanning, sosial tilhørighet eller andre kontaktflater. Her møter vi på forutsetninger som viser hvorfor utveksling av ideer kan være krevende. Den yngre skuespilleren definerer forskjellige former for egenskaper skuespillere kan utvikle.

“I thought this theatre had the best kind of the concept for how to tell stories in modern times. This is why I decided to come here. Because, you know, it is also a further development of other things. It has nothing to do with classical acting skills, and performative skills, but ownership skills.» Den yngre skuespilleren benytter begreper jeg oversetter til skuespillerevner, performative evner og eierskapsevner. Fokuset på teatret han arbeider på har vært eierskapsevner. Med benyttelse av eierskapsevner er det mulig å få fram den enkeltes forhold til materialet som er under utvikling. Kanskje kan eierskapsevner skape en produktiv dynamikk mellom ensemblets medlemmer.

Teatret den yngre skuespilleren har vært tilknyttet til i flere år, har tverrkulturell profil og har over tid utviklet mange forestillingen fra tema eller andre ikke-dramatiske utgangspunkt. Min erfaring er at det kan være krevende når medvirkende med forskjellig utdanning- kulturell- eller sosial bakgrunn, kommer sammen for å starte skapende teaterproduksjoner.

Vanskelighetene kan starte allerede med forståelsen av formidling av idéer. Tenkningen som

foregår i den enkelte kan ha svært forskjellig utgangspunkt, ikke bare kulturelt eller faglig, men også personlig. Jeg har erfart at når vi i teaterproduksjoner deler tanker, kan vi tenke visuelt eller abstrakt, gjennom ord, bilder, som i en film eller med symboler. Vår tenkning kan bestå av mange former, der det verbalt språklige kun utgjør en del av formidlingen.

På den andre siden av prosessen har vi teaterrommet og forestillingen, som har sine klare rammer. Rommet, utøverne, det tekniske utstyret, forutsetningene til publikum, er alle faktorer som vil tilføre eller fjerne muligheter for å skape. Samtidig er det som foregår i ensembles medlemmer i forhold til innhold og form på et stadium der den enkelte må finne sitt språk for å forklare sine ideer. Dette er en stor utfordring dersom de medvirkende har svært forskjellige referanser og ikke forstår hverandres uttryksmåter. Som vi så i Alison Oddeys bok om *Devised teater*, er en av forutsetningene for å starte prosjekt felles forståelse. Den felles forståelsen må basere seg på klare, enkle, utsagn drevet av klare spørsmål.

Et tankeeksperiment: Vi kan ta et av Oddeys fem spørsmål for oppstart: «*Hva ønsker du å utarbeide, utforske og hvorfor?*» Vi undersøker et begrep gjennom et spørsmål: Hva er folkevandring? Her er det svært mange muligheter for å forstå begrepene; *undersøke eller utarbeide*. Jeg kan ut fra et visuelt teaterspråk tenke at å utarbeide kan bety å utvikle bilder for å forstå folkevandring bedre. Jeg kan ut fra en observasjonstenkning si at jeg vil observere folkevandring i det virkelige liv. Jeg kan for eksempel lese artikler, studere bilder, møte folk som er på vandring og lese forskning om folkevandring. Når jeg kommer med mine kunstneriske ideer knyttet til folkevandring finner jeg min vei inn i språklig formidling. Definisjon av språk som samtaler med ord, kan bli en for snever handling for å se potensialet hos den enkelte medvirkende. Det betyr at forutsetningene for å dele ideer, handler om å legge til rette for den enkelte slik at deres tanker kan finne sitt språklige uttrykk. Utveksling av forståelsen av objektet folkevandring kan vises, synges, teoretiseres eller fortelles ut fra språkligheten til den medvirkende. Nå har vi sett på et av spørsmålene til Oddey satt opp mot at tenkning og tale utgjør en helhet. Vi har sett at ordet språk får en langt fyldigere forståelse enn ord, setninger eller andre typer symboler.

En annen måte å svare på samme spørsmål kommer fra den yngre skuespilleren. Å utvikle ditt eget standpunkt til det du spiller kan gjøres på svært forskjellige måter. Her kommer tre forskjellige tilnæringer: *“Playing a character might be very strange to you. How to play*

them? How to deal with them? For example in old Volksbühne¹⁵⁴ with Castorf¹⁵⁵, what I think has been their ownership, was ether ironic, or hate felt distance. So, I see that there is an actor like Martin Wuttke¹⁵⁶ performing, he is not playing a character. It is Martin Wuttke owning the words of a character and presenting them, and spitting them out. Without following any instructions, whether it make sense, the way he plays it, he just owns the words.

Other possibilities are some kind of detachment. For example if you have a monolog, quite a strange one, let´s say a racist one. “Merchant of Venice”(av William Shakespeare) and to say how to do it, how to present a character like the Jewish Charlock character. You have to change your faith, to be a social piraya . One possibility of ownership skills is that you just present the text on stage as if you are reading it. Just to make it clear that I have a distance.

Or, another possibility is to go fully into the text and to play it, and then to break it, get out of it, turn to the audience and reflect on what just happened, therefore taking ownership. Or, there are other possibilities of taking ownership. But still I see that an actor, an actress or a director has his own grip on that.

It´s not only that they present those texts, but at the same time we present our point of view on those things, our connection or disconnection to those texts. To see that this is a text that I can do, but it will always be a try. I should be honest with that, and that I own this moment.” Den yngre skuespilleren forholder seg til hvordan eierskapsevner fungerer som skuespillerens formidling til publikum. Eierskaps gir skuespilleren materiale å spille fra, idéene går over til å bli handlinger publikum kan oppleve.

Likevel kommer vi oss ikke videre uten å undersøke ordene vi benytter, for å trenge inn i egen og andres tankegang. Hvilke språklige verbale begreper benytter vi, og hva ønsker vi å oppnå ved å bruke disse begrepene? Når vi kommuniserer kommer vi til uttrykk ved hjelp av mange former for virkemidler. Jeg ønsker en bedre forståelse av hvilke begreper vi bruker, hvordan de dannes, og hvordan vi benytter dem. Går jeg til Ludwig Wittgenstein brukte han også ord som symbol, navn (om substantiver), benevnelse av gjenstander, og andre begrep som kan gi oss innsikt i hans tenkning om ords betydning.

¹⁵⁴ Volksbühne, "Volksbühne Berlin," Volksbühne, sist oppdatert 02. mai 2020. <https://www.volksbuehne.berlin/en/>.

¹⁵⁵ "Frank Castorf," sist oppdatert 02. mai 2020.

<https://volksbuehne.adk.de/english/volksbuehne/ensemble/index8165.html?person=12&kategorie=regisseure&alpha=C>.

¹⁵⁶ Berliner Ensemble, "Martin Wuttke," sist oppdatert 02. mai 2020. <https://www.berliner-ensemble.de/martin-wuttke>.

For Wittgenstein var ordets betydning kun definert ut fra bruken av ordet. I §43 sier han: «*Et ords betydning er dets anvendelse i språket. Og betydningen av et navn forklarer man undertiden ved å peke på dets bærer.*»¹⁵⁷ Slik jeg forstår Wittgenstein gir han språkets bruker rett til selv å bestemme hvordan ordet skal forstås. Innenfor rammen av en språkforståelse mellom A og B, kan det bli enighet om ordets betydning. Wittgenstein oppfatter det som en misforståelse, at vi leter andre steder etter ordets betydning, ifølge forfatteren av forordet i den norske utgaven, Øyvind Rabbås.¹⁵⁸ Jeg ser dette poenget og kjenner meg igjen i beskrivelsen av Wittgenstein som viser til bruken av ord i vår dagligtale. Hverdagslige ord kan også brukes til å bygge opp fagspråk. Dette er svært vanlig i teatermiljøer. Jeg har mange ganger erfart å komme til et nytt teatermiljø der ord og begreper har en annen betydning i arbeidssammenheng enn der jeg har vært før.

Et eksempel på dette er ordet *overgang*, brukt i dagligtalen i mange forskjellige sammenhenger. I et av teatermiljøene jeg arbeidet i, var overganger ensbetydende med sceniske skifter fra en scenografi til en annen. Disse overgangene var uvesentlige for skuespillerne ved dette teatret fordi det var noe som angikk lys og lyd-designere og evt. sceneteknikere, når de skulle flytte på scenografiske elementer. Ved neste scenemiljø betydde overgang, at skuespillere skiftet fra for eksempel tale til sang eller dans. I et neste betydde overgang, at skuespillerne sto for en endring i stemningsleie, som for eksempel fra en spenningsscene til en komisk scene. Ordet kunne ha flere betydninger i det samme miljøet, der det ble brukt på flere forskjellige måter med en forklaring i tillegg.

I alle tilfeller ble overganger snakket om som et innforstått begrep, der nyansatte måtte føle seg fram for å forstå begrepet. Her kan jeg si som Wittgenstein at eier av begrepet *overganger* var de teatermiljøene jeg møtte, og vi som kom utenfra så at teatermiljøet pekte på bæreren, altså objektet *overganger*. Vi måtte innrette oss etter bruken av ordet, og være bevisst den gjeldene forståelsen av begrepet.

Wittgenstein sier at dagligspråket for filosofien kan være uklar. «*Jo nøyere vi undersøker det faktiske språket, desto sterkere blir motsetningsforholdet mellom det og det vi krever.*»¹⁵⁹ I teaterfaglig sammenheng er det av vesentlig betydning å kunne forstå hverandre gjennom språk, fordi uklarheter kan gjøre samspillet mellom flere involverte krevende. Vi så dette ved

¹⁵⁷ Wittgenstein og Tin, 17, 53.

¹⁵⁸ Ibid., 13.

¹⁵⁹ Ibid., 78.

oppstarten av undersøkelsen av ideutveksling. Den kollektive kunstarten er sårbar når de medvirkende ikke klarer å nå hverandre.

Jeg er likevel usikker på om det mulig å utvikle en terminologi uavhengig av faglige miljøer, et felles teaterfaglig språk som praktiseres av alle som arbeider med skapende produksjoner. Med våre 5 millioner innbyggere og noen få tusen scenekunstneriske yrkesutøvere, skulle dette være mulig. Egne erfaringer tilsier at dette kan være en umulig, til og med en meningsløs, oppgave å gå løs på. Den enkelte yrkesutøver må være klar over at språket kan ha forskjellig innhold avhengig av miljø.

Viktigere er det at det dannes en forståelse av begrep som er nyansert når det er behov for presis ordbruk. Ord, og sammenstilling av ord, kan gi oss anledning til presise analyser eller synteser av det arbeidet vi er i gang med. I skapende produksjoner vil det være vesentlig at utøvere klarer å finne sin formidling også verbalt. Skal vi klare å skape et bevisst verbalt språk som hjelper oss i analyser og synteser, også i mer abstrakte eller idemessige sammenhenger, vil det være viktig å kunne forklare våre tanker på en presis måte. Samtidig må vi kunne se mangfoldet av mulige betydninger som en berikelse. Å trenge inn i begreper kan bety å kunne utvikle ny tenkning, eller se noe nytt.

Erfaringen om mangfold og berikelse gjennom språkbruk har jeg også funnet i andre fagfelt. I Ingela Josefsons undersøkelser om utveksling av erfaring og kunnskap i dialog ved sykehus og helseinstitusjoner i Sverige, har hun funnet motsetninger i språkforståelse mellom en lege og en arbeidsterapeut. Legen etterlyser et mer ensartet språk, og understreker språklig forvirring blant de ansatte: «Hadde de hatt samme språk ville de kunne handle mer omforent.» Arbeidsterapeuten ser ut fra sin yrkeserfaring dette i et annet perspektiv. Det er en berikelse å ha forskjellige språk innenfor samme arbeidsenhet, og det gir også muligheter til ettertanke.¹⁶⁰

Jeg kommer tilbake til den yngre skuespillerens refleksjoner over erfaringer fra prosessen der skuespillerne ikke var trygg på å utvikle tekster, men var del av en slik prosess. Det eksemplifiserer noe flere av informantene var opptatt av, at ikke alle skuespillere ønsker å ta del i denne type produksjoner. *“The actor maybe say; “I am not really into this. I don’t have the power, or I feel incapable. Or, today I want to be a part of the rehearsals. I will be here and listening, but I will not participate in any discussions in any way. I hope it is cool with you.” And then I can say, I feel uncomfortable if you are here just listening, and I don’t feel*

¹⁶⁰ Ingela Josefson, *Kunskapens former : det reflekterade yrkeskunnandet* (Stockholm: Carlssons, 1991), 51.

for me opening up, and you share nothing, so you can try it out, and if nothing comes out, nothing comes, but I feel not well that it is just a one way street.

Again, you need a form of communication with people to be honest with them, and then, them being honest with you. A common courtesy you should have, with other colleges. You might just say, it is confusing for me to work like that, or I feel scared to work like that. So I just think it is no problem at all, or people are saying that they want to be involved more. And then it's cool, you bring on the game and people will not be the same persons. If you don't want to be out there, then you don't need to be out there. Ok that's cool." Dette er forhandlinger som aksepterer forskjellige kvaliteter i kollegiet. Her kan det være risiko for at arbeidet låser seg da forskjell skaper utrygghet, og partene kan oppleve å stå i en meningsbrytning som kan virke negativt på framdriften i prosjektet. Informanten understreker at transparens er vesentlig for at partene skal kunne ha felles framdrift.

Med ny forståelse for språkets muligheter og begrensninger kommer jeg tilbake til Vygotskij og hans tanker om menneskers utvikling. Han var opptatt av skillet mellom enkeltpersoners utvikling og mennesket som art sin utvikling. Han forklarte at den sosiale læringen mellom individer kan være i konstant prosess, som igjen fører til en modning hos den enkelte.¹⁶¹ Vi kan erfare sammen og ta det med inn i vår egen forståelse av det vi utfører. Dersom vi går til skuespillerens funksjon som skapende og senere scenisk spillende utøver, skjer det en utvikling i gruppa sin kollektive erfaring på begge områder. Her bruker jeg begreper som ikke var aktive i barneteaterproduksjonen mellom meg og skuespillerstudentene. Studentenes læringsarena var det kollektive fellesskapet i produksjonen. Deres personlige modning var deres egen modning og ny forståelse av den skapende og den utøvende rollen.

Min refleksjon i etterkant av denne erfaringen er som teaterpedagog. Jeg var ikke bevisst skuespillerstudentens kollektive modning i samspill med den individuelle forståelsen. Jeg var verken bevisst prosessens utvikling, eller de mulige begrepene for prosessen. Den pedagogiske forforståelsen for samspillet mellom ensembles kollektive prosess, og det enkelte ensemblemedlemmets prosess, kan være nyttig for skuespillerutdanningen.

For beskrivelser av prosessene trenger vi begreper. Ved hjelp av tydeligere analytisk tilnærming og bevisst bruk av begreper kan det føre til utveksling av tanker i gruppa, som fører til en bevissthet hos den enkelte. Den enkelte kan da artikulere sine erfaringer til fellesskapet, som igjen videreutvikler en bevissthet på et nytt nivå. Det kan dannes en spiral

¹⁶¹ Vygotskij et al., 166ff.

av forståelse for det vi utfører. Dette har en selvsagt pedagogisk verdi, og kan også skape en langt mer forståelig prosess i kunstnerisk forstand. Utforminger av ideer og utviklingen av språk i vid forstand, kan få sitt uttrykk i en utøver som benytter sin spillkvalitet til å videreutvikle formidlingen. Dette kan føre til en ensembleutvikling, der den enkelte vil kunne artikulere sin modning, og sin forståelse både av eget spill, og sitt skapende bidrag.

Filosofen Hans-Georg Gadamer, (1900-2002) benytter begrepet forforståelse når han i sitt verk «Sannhet og metode», (1960) introduserer den hermeneutiske sirkelen.¹⁶² Gadamer er opptatt av forståelse av tekst, og vår evne til innsikt i møte med teksten. Han bruker begreper som forforståelse og fordommer, som danner grunnlag for å forstå dynamikken mellom leseren og tekstens mening. Jeg velger her å fokusere på begrepet forforståelse.

Gadamer beskriver fordommer som en helt nødvendig del av vår mulighet til å kunne forstå, og gjennom ny innsikt, forstå bedre. Han viser til forskjellige former for fordommer; «... vi må foreta en grunnleggende rehabilitering av begrepet om en fordom, og anerkjenne at det finnes legitime fordommer.»¹⁶³ For at vi skal kunne forstå verden må vi kunne forstå, og vite bakgrunnen for det vi vet eller det vi tror på. Det er vår forståelse av vårt objekt, det vi undersøker. Dette kaller Gadamer forforståelse. Når vi så går inn i undersøkelse av tekst, vil vi så kunne få ny innsikt «...Den som vil forstå en tekst, fullbyrder alltid et utkast. Han fremkaster en helhetlig mening i det øyeblikk en første mening viser seg i teksten. En slik første mening viser seg på sin side bare fordi man allerede leser teksten med visse forventninger til en bestemt mening. Å forstå det som står i teksten innebærer å utarbeide et slikt første utkast, som riktignok alltid er revidert i lys av hva man finner ut når man trenger lengre inn i meningen.»¹⁶⁴

For å tenke med Gadamer inn i prosessen med skapende produksjoner, vil jeg oversette hans relasjon mellom leser og tekst til å være relasjonen mellom ensemblet, og ensemblets forståelse av egen prosess. Jeg undersøker her fellesskapet i form av et ensemble som en kollektiv enhet etter Vygotskijs tenkning, for så å se på virkningen for den enkelte.

Vender jeg så tilbake til et av Alison Oddeys fem spørsmål, som kan komme til nytte ved oppstarten av en felles skapende produksjon, kan jeg undersøke hvordan et ensemble posisjonerer seg. Jeg velger; «er form eller struktur en viktig betingelse for utforskningen?»¹⁶⁵

¹⁶² Eivind Tjønneland, "Hans-Georg Gadamer," i *Store norske leksikon* (Bergenu.å.).

¹⁶³ Gadamer, Jørgensen, og Darling Nielsen, 314.

¹⁶⁴ Ibid., 303f.

¹⁶⁵ Oddey, 27f.

Ensemblet kan ha blitt dannet ut fra en spesifikk teaterform som står sentralt ved oppstart. De kommer for eksempel fra en skolering eller tradisjon som gir svar på formmessige valg. Dessuten mener de temaet de skal undersøke er svært godt ivaretatt gjennom dette formspråket. Underveis i undersøkelsen av temaet vil de kanskje se at den sceniske formen likevel ikke gir tilfredsstillende uttrykk. Derfor må de tilegne seg nye kunnskaper eller beherske nye ferdigheter. Dermed er deres form i endring, og deres forestilling om eget teaterspråk får en ny forståelse. Ifølge Gadamer, vil alltid et objekt bli revidert i lys av hva man finner ut når man trenger lengre inn i formen.¹⁶⁶ Denne kollektive læringen vil den enkelte kunne ta med seg videre i ny forståelse, både som skapende og utøvende kunstner. En ny arbeidspraksis oppstår, kollektivt og individuelt, og nye ferdigheter utvikles.

Slike prosesser påførte vi oss selv i Totalteatret¹⁶⁷ der jeg startet opp mitt profesjonelle liv sammen med to andre skuespillere. Vår måte å utvikle oss som unge scenekunstnere var gjennom å invitere inn mer erfarne skuespillere og etter hvert, scenografer, musikere, dramatikere som hadde langt mer erfaring enn oss. På den måten kunne vi, i samspill med andre, utvikle oss. Slik fikk vi kjennskap til andres praksis, som igjen speilet vår egen praksis. Vi ble etter hvert mer bevisst vår faktiske kompetanse, og utvidet vår egen kapasitet. For min del oppdaget jeg min interesse for pedagogiske prosesser gjennom å kurse andre ut fra egen erfaring. Slik jeg ser det nå, startet en hermeneutisk sirkel på et pedagogisk område, med utgangspunkt i en faglighet jeg hadde ervervet gjennom egen erfaring og møter med andre.

Men selv om de kunstneriske forberedelsene er grundige, og materialet ligger klart for utforming, trenger ikke alle prosesser å ende opp i et kunstnerisk produkt gruppa kan stå inne for. Den yngre skuespilleren har erfart dette: *“I am saying that how these things can go, you start out with different things connecting to peoples interests, within a group. Where do they resonate, what do they resonate with? And then to go on. Sometimes to search for one week or one and a half and nothing happens, and you think yeah, it sounded like an interesting topic, but we have nothing else to say there. Just you know the usual shit, that every else can say.”* Det var vesentlig for den yngre skuespilleren å kunne forlate et prosjekt når teatrets språk like godt kunne formidles som et foredrag eller lignende.

¹⁶⁶ Gadamer, Jørgensen, og Darling Nielsen.

¹⁶⁷ Ferske scener, "Totalteatret," sist oppdatert 1. mai 2020. <https://www.ferskescener.no/totalteatret/>.

Den hermeneutiske sirkel blir av mange omskrevet til den hermeneutiske spiral.¹⁶⁸ Gadamer understreker den stadige utviklingen som foregår i prosessen mellom mottakerens forutinntatte idé. Mottakeren møter en tekst, et bilde, en framføring, med sin forutinntatte forståelse. Når mottakeren har fått en ny forståelse på grunnlag av observasjonen, dannes det ny forforståelse som igjen blir endret når mottakeren går videre i sin lesning, observasjon eller lignende. Denne spiralen av forståelse ser vi igjen i prosessen med skapende produksjoner. Ensemblet kan gjennomføre nye undersøkelser, oppnå ny forståelse, og på den måten ny faglig innsikt. Vi kan faktisk snakke om en traktformet spiral som stadig utvider horisonten, eller åpner opp for flere perspektiver, forståelser, uttrykk eller praksiser.

I prosess med to skuespillerstudenter ved en teaterhøgskole ble det utviklet en utgave av Macbeth som fikk betydelig oppmerksomhet. Den yngre skuespilleren forteller her hvordan forholdet til karakteren utviklet seg gjennom en prosess som også kunne vært gjort som en skapende teaterproduksjon. Vi vender tilbake til fenomenet “ownership-skills”:

“This is how to use the skill to develop it with existing plays. What I for example try to do when working on Macbeth, with acting students, is exactly that proses. To help people to find their topic, they want to talk about. When we did Macbeth, with two students, was to find the core of the people. And the core of the people was that, for the highly talented actor that was Macbeth, was to be seduced. To be tried out. Being seduced by power. And to be seduced just by the idea of it. Being seduced to do something that basically is not right, and you know it is wrong. And this resonated quite heavily in him. So then I asked him to write down five situations in his life, and describe them. To be seduced to do something which he shouldn't do.

And then he talked about his flat mate, and that he had his annoying girlfriend and that she was insanely attractive. And then once he... once he used the computer of his flat-mate, and he stumbled on naked pictures of her. And then he described his hole day of being there: “And I know I should not do... I do not... but doing it anyway and opening up the computer...and then...”

¹⁶⁸ Luis Alonso Schökel, José Maria Bravo, og Brook W. R. Pearson, *A manual of hermeneutics*, vol. 54, The Biblical seminar (Sheffield: Sheffield Academic Press, 1998), 74. - Jeg har ikke funnet introduksjon for den Hermeneutiske spiral, men i 1998 benyttet Luis Alonso Schökel begrepet.

To see how his body deformed when he described it. And then we knew that this is the body, this is the thing that you can't make up. This is how your body behaves when you feel; " oh, shit I know, I should not do it."

We realized that this is the body for this guy, that this is how he becomes tormented by that. So you can do this, and if you try to listen and then develop an ear for what is it really they resonate with..." Dialogen mellom skuespillerstudenten og den yngre skuespilleren er med stadig ny forståelse, som også utvikles i samråd med skuespillerens personlige resonans på undersøkelsen.

Det er også viktig at kunstnere i sine prosesser ikke kun møter likesinnede, men lar seg stimulere i dialoger med andre fagbakgrunner som, forskere, spesialister og andre som kan belyse de tema ensemblet står overfor. Ensembles grunnlag for å forstå mere, få større innsikt i undersøkelsen, kan også skje i møte med andre kunstutøvere eller deres verk. Hvordan en forfatter, billedkunstner, arkitekt eller danser finner sitt språk ut fra et tema, kan åpne opp ensembles undersøkelser.

Dette kan også gjelde forståelsen av egen prosess. Forforståelsen for hvordan en skapende produksjon vil utvikle seg, og hvordan ensemblet og den enkelte utøver skal fungere, kan endres med ny innsikt. Ensemblet kan velge å være lydhør for de endringer som måtte komme i valg av arbeidsformer, ervervelse av kunnskaper, eller utvikling av et eget uttrykk. Det krever god kommunikasjon underveis for å unngå å miste sitt eierforhold til de endringer som måtte skje. Det er mange faktorer som spiller inn for å optimalisere prosessen, og erkjenne nødvendigheten av dynamikken. Da blir det også nødvendig å kunne finne noen ankre, noen kjøreregler, som kan hjelpe det enkelte medlem av ensemblet til delaktighet i prosjektutviklingen.

En tilnærming til intensjon og forståelse finner vi hos filosofer og språkforskere, som John Langshaw Austin (1911 – 1960) og senere John Rogers Searle (1932-). De utviklet begrepene talehandling og språkhandling. Searle markerer en forskjell mellom språkfilosofi og lingvistisk filosofi. Språkfilosofi er et emne eller et fag. Lingvistisk filosofi kaller han en metode som benytter fonetikk, syntaks og semantikk for å forklare måten vi snakker på. I essayet «Speech acts» fra 1969 sier Searle, «data» kommer fra naturlig menneskelig språk. Mulige konklusjoner av hvordan vi forstår en ytring vil her være avhengig av om det dreier

seg om uttalelser, eller sannheter, eller lovnader.¹⁶⁹ Han sier at en ytring, i form av en lyd, bare kan være bærende når den har en intensjon bak. Ellers kan den like godt være som et tilfeldig merke på et ark, eller som vinden i et tre.

Intensjon er likevel ikke nok for at vi skal kunne forstå betydningen av utsagnet. Intensjonen må settes opp mot konvensjonen av utsagnet, eller den normale meningen med utsagnet. Det er spennet mellom hva vi normalt mener med ordene, og brukerens intensjon med utsagnet, som skaper det totale inntrykket for den som mottar utsagnet.¹⁷⁰ Her ser vi igjen en dynamisk vekslning mellom det vi forventer og det faktiske uttrykket, det som kommer over til oss. Uttrykket kommer fra en kropp, et levende liv som har sin vilje, sine ønsker eller behov og som benytter språket for å endre på sin posisjon i verden. Den som sender ut ytringen har kanskje ønsker om at det skal skje noe med den andre, eller verden rundt seg, og benytter språket for å gripe inn i andres verden.

Dette er vesentlig for å skape noe eget fra et teaterensembles side. Kunstnere er i spennet mellom forventninger fra publikum og det de faktisk gjør. De vil i møte med publikum skape en form for forflytning fra ideen om hva publikum forventer å se, til det de faktisk ser.

Hos Wittgenstein finner jeg også støtte for forståelsen av å danne felles språk i et arbeidsfellesskap. Han sier: ; «...*Å forstå en setning vil si å forstå et språk. Å forstå et språk er å beherske en teknikk.*»¹⁷¹ Senere sier han: «... *og å forestille seg et språk er å forestille seg en livsform.*»¹⁷² Hva Wittgenstein legger i begrepet livsform forklarer han ikke eksplisitt. Slik jeg ser begrepet, fremkommer det mer som en meningsdannelse, en form for felles forståelse, mellom de som er i dialog med hverandre. Ut fra denne tenkningen blir da meningsdannelsen i det forestilte språket et spørsmål om meningsdannelsen som danner et fellesskap, en livsform. Tidligere ble begrepet «språkspill» nevnt i oppgaven, men her understrekes det at å snakke et språk er en del av en aktivitet eller av en livsform.¹⁷³ Jeg forstår språkspillet til å være utviklingen av språket mellom partene i en aktivitet eller i en livsform.

Ut fra egen erfaring ble dette synlig når jeg forlot Totalteatret i Tromsø som kan betegnes som min første teaterfaglige livsform. Den nye livsformen utviklet seg ved Ecole Jacques Lecoq, der det var om lag 35 elever i klassen det første året. Vi kom fra flere nasjoner, og noen av oss

¹⁶⁹ John R. Searle, *Speech acts : an essay in the philosophy of language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), 4.

¹⁷⁰ Ibid., 43.

¹⁷¹ Wittgenstein og Tin, 17, 111.

¹⁷² Ibid., 41.

¹⁷³ Ibid., 44.

kom alene fra et språkområde. Flere snakket ikke fransk, og andre behersket ikke engelsk. Når vi i timene, eller i egenproduksjonene skulle danne grupper, var ikke kulturelle og språklige skillelinjer hindre. Mitt valg falt ofte på samarbeid med italienere og spanjoler som hverken forsto eller snakket engelsk, og mine franskkunnskaper var begrensede. Møte med disse elevene i improvisasjonstimen var inspirerende. De hadde et scenisk språk som både var gjenkjennbart og fremmed. Vi utvekslet idéer gjennom å vise fram, snarere enn å forklare hva vi tenkte. Dette oppfatter jeg som dannelse av en livsform med klare utfordringer relatert til kommunikasjon.

Ved flere anledninger arbeidet jeg i ensembler over tid med felles kulturell og språklig tilhørighet. Det å finne en språklig forståelse mellom partene i slike grupper handler om mer enn forståelse av ord. Den enkeltes identitet skal også harmonere med gruppas identitet. Når medlemmene ble hørt og sett, kunne jeg med Wittgenstein si at livsformen fungerte konstruktivt.¹⁷⁴ Språket kan da finne nyanser og være hensiktsmessig for samspillet. Jeg har opplevd å ikke forstå eller bli forstått innenfor grupper jeg har arbeidet med over tid, der det ikke var språkbarrierer eller stor forskjell i bakgrunn blant ensemblemedlemmene. Etter min erfaring er språket kun et verktøy for å møte den andre, slik at livsformen som Wittgenstein snakker om blir en kultur som fungerer konstruktivt.

Jeg savner et eget språk for den skapende skuespiller som ved hjelp av bevisst språklig erfaringsdeling får opp et begrepsapparat som hjelper til med forståelsen av hvor den enkelte og gruppa er i produksjonsløpet. Utdanninger for skuespillere til skapende produksjoner, bør etter mitt syn, ha en språklig utviklingsprosess på agendaen. Her kan både studenter, lærere og forskere delta for å skape en språkforståelse. Det kunne være mulig å invitere teaterpraktikere fra feltet inn i prosessen. I samarbeid med en kollega startet vi et arbeid våren 2017, der vi sammenlignet tyske, engelske og norske begrep. Studentene var involvert i denne prosessen, og vi hadde stor grad av dialog i erfaringsdeling. Dette arbeidet ble dessverre avbrutt, men det kunne med enkelhet starte opp igjen.

10.2. Det sosiokulturelle læringsynet i skapende produksjoner.

Vi har tidligere sett at eierskap står sentralt for ensembles utvikling av prosjekter. I dette kapitlet vil jeg sette lys på Vygotskijs sosiokulturelle læringsyn, og hvordan hans teorier resonerer i skapende produksjoner. Den yngre skuespilleren ledet et prosjekt ved en teaterhøgskole i en annen del av Tyskland: *“Another thing that I did once, I directed a play*

¹⁷⁴ Ibid., 41.

and was writing the play with 10 acting students. After a few weeks of talking we collected a list of topics that they wrote down. What are the topics they think about most during a week? What are the real themes, just you know random? It doesn't need to be connected to anything. Then they had sibling rivalry, fear of future and the whole list. Everybody had two voting points, and had to vote what interests them the most. We took out the top five topics. And see that this is the things people think most about, so the group go through the whole democratic process. So maybe we could work with that?" Prosessen involverte alle, og var betinget av alles medvirkning. Involveringen baserte seg på studentens meninger og interesser. For denne produksjonen fikk ensemblet pris for beste nyskapende produksjon på den årlige samlingen av tyske teaterhøgskoler.

Jeg skrev i innledningen av kapittel 10 fra undersøkelsene til Vygotskij, om den nærmeste utviklingszone. Forskningen hans viste stor forskjell mellom isolasjon og samspill i løsning av oppgaver. Jeg velger her å la det Vygotskij kaller den nærmeste utviklingszone, være skuespillerstudentene fra barneteaterproduksjonens samarbeid i den skapende og den utøvende delen av arbeidet. Skuespillerstudentene skulle i sitt arbeid utvikle forståelse av å være skuespiller i sin praksis. Deres nærmeste støttespillere for denne forståelsen var de andre i gruppa, andre involverte, og meg. Skuespillerne var lydhøre og hadde på den måten stor grad av støttende væremåte, i samspill, og i holdning. Dette gjorde noe vesentlig med forestillingens uttrykk. Men her var hverken jeg eller studentene bevisst på i hvilken grad deres måte å handle på, og deres holdning fikk betydning for forestillingens uttrykk.

Studentenes hovedfokus lå i å mestre rollen som skuespiller i en skapende produksjon. Deres bevissthet relaterte seg til å utøve rollene de selv hadde skapt, og å spille sammen og adskilt. En av mine gjøremål var å bevisstgjøre studentene på oppgavene. Vi samtalte om prosessen fra å skape. I samtalene reflekterte vi over hvordan de benyttet sine kunnskaper og ferdigheter de hadde fått i utdanningsløpet, og deres opplevelse av å være inne i en lengre spilleperiode.

Jeg var mindre bevisst på hvor hver enkelt var i sin utvikling som skuespillere. Med begrepet, den nærmeste utviklingszone kan en analyse av studentene bli mer presis. Studenter utvikler seg stort sett svært forskjellig, både faglig og mentalt. I dette ligger både deres kreative evne, deres spillbarhet, eller kvalitet i spill. Med en tydeligere kartlegging av studentenes ståsted kan jeg som pedagog og tilrettelegger, både være bevisst den enkeltes nye steg som skuespiller og også benytte studentenes mulige samarbeid med hverandre som støttepilarer i utviklingen.

Den yngre skuespilleren forteller videre fra arbeidet med de ti skuespillerstudentene om flere tema som kom til behandling, og avslutter som et råd om interaksjon mellom ensembles medlemmer: *“We found our topics, this is the subconscious level of the group and we focused on these things. We started writing about it. You can start with making games. I am saying that’s how these things can go. You start out with different things connecting people, what interests them within a group. Where do they resonate, what do they resonate with?”* De tyske studentene skrev tekster selv, sammen med den yngre skuespilleren. Gjennom hans fortelling får jeg inntrykk av et prosjekt med stor risiko for å kunne feile, og der den enkelte skuespillers interesse for tema ble drivkraft for et kollektivt arbeid.

Begrepet «det sosiokulturelle læringssyn» står fram som relevant. Det er fristende å peke på skapende produksjoner som «sosiokulturell utviklingsarena», et begrep som ikke er forankret i noen kilde, men som kanskje kunne være til hjelp i videre undersøkelser.

Vygotskij var opptatt av hvordan vi bruker ord og begrep uavhengig av hva ordet i seg selv betyr. Han skilte mellom ordets betydning og ordets mening. Etter min oppfatning skiller Wittgenstein og Vygotskij her lag, i og med Wittgensteins klare oppfatning av nøytral semantisk forståelse som en villfarelse. Tilbake til Vygotskij sier han at ordets betydning finner vi, som tidligere skrevet, i oppslagsverk og i språkvitenskap der ordets semantiske betydning blir forklart. Ofte stemmer denne betydningen for det som er gjeldende i skriftspråket. Ordets mening, hva vi ønsker å uttrykke med ordene, kan være svært forskjellig. Gjennom observasjon av teaterarbeidet til Konstantin Stanislavskij fikk Vygotskij kjennskap til skuespillernes fortolkning av materialet de spilte.¹⁷⁵ Ordene og setningene i teksten blir tolket ut fra motivasjonen til karakteren. Skuespillerne stiller spørsmål om hva karakterene i forestillingen vil, eller ønsket å oppnå, og slik spiller det de sier eller gjør. Dette er et kjent arbeid for skuespillere uavhengig av metode. Skuespillere kjenner det som arbeid med undertekst, motivasjon eller emosjonell drivkraft hos karakterene. I prosessen kan de oppdage årsaker som kan føre til at karakteren mener noe helt annet enn det de sier eller gjør. Prioriteringen av å utføre denne formen for analysearbeid er avhengig av skuespillerfaglige tradisjoner eller arbeidsmetoder, utprøving og ønske om scenisk videreutvikling. Men på et eller annet nivå er dette et bevisst arbeid, uavhengig av tradisjoner.

¹⁷⁵ Vygotskij et al., 215ff.

For å si det med Vygotskij og Stanislavskij, innholdet av ordene er ikke nødvendigvis ordenes mening i situasjonen.¹⁷⁶ Karakterens egne meninger med ordene vil kunne gi et rikere spill. Sier noen, *jeg elsker deg*, kan det bety nettopp det. Ved «Ernst Busch» kalles en slik bruk av teksten «en til en- forhold». Men det kan like gjerne bety noe helt annet, avhengig av karakterens intensjon eller situasjonen. En partner kan si, jeg elsker deg til den andre, for å unngå å få flere spørsmål om hvorfor partneren ikke kom hjem natten før. Underteksten kan da bli; «slutt å spør meg mer» eller «nå får det være nok» eller «ferdig med det» eller «redd meg» eller ganske enkelt «stopp»!

Teksten i vår barneteaterforestillingen ble spilt med oppriktighet og innlevelse, men her kunne vi ha gitt teksten flere utfordringer. Dette krever at skuespillerne får distanse til den teksten de har skrevet. Jeg tror det er mye å hente i skapende produksjoner med bevisst avstand og ny tolkning av egen tekst. Vygotskij konkluderer med at ordets betydning er i stadig dynamisk utvikling som en historisk og kontekstuell prosess, og at ordets mening har uendelige antall innhold avhengig av enkeltmenneskets intensjon og motivasjon.¹⁷⁷ Samme gjelder for skuespillerens arbeid med handling og tekst. Den kan få nytt innhold, men må aldri bli innholdsløs.

I «Tenkning og tale» skriver Vygotskij også om fantasi og tenkning. Fantasi og tenkning er både motsigelse og enhet. Han beskriver sameksistensen som en sikksakk-karakter som kommer til uttrykk i fantasiens «flukt» på den ene siden, og dens dypere gjenspeiling av det virkelige livet på det andre.¹⁷⁸ Dette er rommet for diktningen, for kunsten, for teatret. Jeg tror jeg ikke forrykker Vygotskijs uttalelse når vi benytter begrepet forestillingsevne i stedet for fantasi. Ved hjelp av observasjoner i det virkelige livet kan forestillingsevnen fortelle oss det som kan oppstå, eller kunne ha skjedd. Forestillingsevnen bør brukes med klokskap. Den må ha noe å fortelle oss, ha substans, en mening den vil formidle. Vygotskij støtter seg til dikteren Nikolaj Gumiljov (1886 – 1921) når han skriver «Forholdet mellom tanke og ord er en levende prosess, tenkningen fødes gjennom ord. Et ord uten tanke er en død ting»¹⁷⁹:

Lik bier i en utdødd kube
har døde ord en råttne stank.

N. Gumiljov.

¹⁷⁶Ibid., 187ff; Wittgenstein og Tin, 17, 53.

¹⁷⁷ Vygotskij et al., 52.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid., 219.

Denne bevisstheten festet seg kanskje allerede i den unge Vygotskij, da han kom svært nær Shakespeares Hamlet som attenåring. Den samme forståelsen av tanketomme ord finner sitt uttrykk i følgende utsagn:

Mine ord flyr opp, tankene mine forblir under:

Ord uten tanker går aldri til himmelen.

Hamlet (III, iii, 100-103)

Å opprettholde et meningsbærende innhold for skapende produksjoner, slik at den faktisk er fylt med innhold hele veien, er en krevende øvelse. I de fleste produksjoner jeg har vært involvert i, har dette vært skuespillernes oppgave. Handling og ord, alle tegn, må ha et innhold og det er ikke en statisk øvelse som blir ferdigstilt, men en pågående øvelse som er med i prøvene og når forestillingen spilles for publikum. Men ord og handling kan ha risiko for å bli automatisert og dø. Når ordene mister sitt innhold fordi scenene spilles automatisk, kan de miste sin kraft og ende opp som uforståelige former.

Den eldre skuespilleren sa det slik om en observasjon vi gjorde av en svært påkostet forestilling ved et større teater: *“Do you remember the performance, the big performance. You didn’t feel anything going on in the actors heads, it’s like; “now I do this scene, it’s when I cry out loud like this.” But I have a feeling it made no sense for anybody on stage of what they were doing, and you feel it. So it is distrust, it is insecurity.”* Informanten er skuespiller selv, men opplever at forestillingen ignorerer publikums evne til å lese det som foregår i den enkelte skuespiller. Deres mangel på innhold, eller tomme spill, er etter informantens opplevelse en mistillit til publikum.

Jeg nevnte tidligere at Vygotskij var opptatt av forskning på bevissthet. I siste del av «tenkning og tale» skriver han om intensjonen med sin videre forskning. Her trekker han linjene mellom ord og bevissthet sammen i det siste avsnittet:

*«Bevissthet gjenspeiles i ordet som sola speiler seg i en vanndråpe. Ordet forholder seg til bevisstheten som en levende celle forholder seg til en hel organisme, som et atom forholder seg til universet. Ordet er den menneskelige bevissthetens mikrokosmos.»*¹⁸⁰

¹⁸⁰ Ibid., 220.

Her gir Vygotskij betraktning fra sin tenkning, fra hans drivkraft for forskning. Ønsket om å være åpen, ha tillit, og være mottagelige for verden rundt oss, er betinget av å kunne bli møtt med likeverd, gjensidig respekt og ikke minst vår mulighet til å kunne se og bli sett som medmennesker. Disse tankene får jeg fra Martha Nussbaum, som er professor i filosofi og etikk ved «*University of Chicago*» der hun underviser jusstudenter. Hun er opptatt av den grunnleggende erkjennelsen av at vår eksistens er utsatt. Bevisstheten om menneskets og menneskehetens sårbarhet er alltid til stede hos Nussbaum i hennes dyptpløyende tilnærming til litteratur, satt i sammenheng med vårt samfunn både politisk og kulturelt.

Gjennom Huizinga har jeg blant annet sett på lekens funksjon i kulturell utvikling. Vygotskij og andre gjorde meg oppmerksom på potensialet for utvikling i samarbeidet mellom aktører, utvikling av språk og begreper. Mellommenneskelig samspill er en skjør konstruksjon, avhengig av en lang rekke faktorer, for å kunne gjøre fellesskapet til en produktiv arena for utvikling av teater. Hvordan kan vi gjennom bevisstgjøring forbedre vårt forhold til kollektiv og individuell utvikling? Fra Nussbaum`s forskning vil jeg følge to spor som omhandler det mellommenneskelige samspillet, 1. Forutsetninger for arbeidsfellesskap og 2. Forutsetninger for å skape, blant annet ved å se den andre, inn i vår egen samtid.

11.0. Følelser og forståelsen for den andre hos Nussbaum.

11. 1. Innledning

Martha C Nussbaum betrakter seg selv som en politisk engasjert moderat venstreorientert medborger, og hadde sterke reaksjoner på Trumps inntreden i amerikansk politikk.¹⁸¹ Hennes forståelse av etikk og moralskfilosofiske anskuelse har vært preget av Aristoteles, den greske stoicismen, og moderne tenkere som moralfilosofen John Rawls¹⁸².

Nussbaum er opptatt av fortellingen som en avgjørende del av menneskets forståelse av seg selv som individ. Dette henter hun fra den amerikanske psykologen Jerome Bruner og hans ide om folkepsykologi. Vi må fortelle for å konstituere en identitet, et selv. Fortellingen er samtidig også helt avgjørende for å få innsikt i andres liv. Dette henter hun fra Freuds tenkning, og lar seg også inspirere av litteraturforskeren Peter Brooks og hans bok, *Reading for the Plot* (1984). Han sier at fortellingen drives av et begjær etter slutten. Slik er det også med livene våre.¹⁸³

¹⁸¹ Martha Craven Nussbaum, *The monarchy of fear : a philosopher looks at our political crisis*, (Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2018). xff. - Forord

¹⁸² Nussbaum, Engelstad, og Øye, 9.

¹⁸³ *Ibid.*, 12.

Nussbaum er samtidig opptatt av den kognitive komponenten i leserens følelsesmessige engasjement.¹⁸⁴ Våre følelser styres av ordene vi bruker, og vi kan på den måten endre følelser ved å endre fortellinger. Fortellingene fører oss til muligheter for innlevelse i andres liv, og forestillingsevne i andres, og eget liv. Muligheten av å tenke; *enn hvis*, gjør at vi også kan se vår egen fortelling endre seg for framtidsutsikter. Innlevelse og forestillingsevne gir også muligheter til å føle ikke bare for vårt eget liv, men også for andres.

Men hva er det Nussbaum kaller følelser? Hun understreker ofte at det er viktig å forsvare følelsenes betydning. I boka *Hiding from Humanity* (2004) drøfter hun ordet *emotions* «... *emotions inkluderer følgende følelser: kjærlighet, glede og sorg, frykt og sinne, hat, medfølelse, misunnelse, sjalusi, håp, skyld, skam, avsky... Disse kan skilles fra mer driftsmessige uttrykk, eller kroppslige ytringer som sult og tørst.*»¹⁸⁵ Følelser og tanker er tett forbundet, og Nussbaum forsvarer kognitivt syn på følelser og emosjoner. Hun skiller mellom *passions* og *emotions*. *Passions* som kan være begjær og lidenskap, og de som har dype røtter i det ubevisste. Disse kreftene har vi ikke full kontroll over, og kan ha en voldsom effekt. *Emotions* er mer kontrollerbare og kan lettere relateres til det vi kaller fornuft. Nussbaum sier at følelser på ingen måte er blinde krefter, de er intelligente, og de har en etisk verdi.¹⁸⁶

Det betyr for Nussbaum at følelsene ikke er motsetning til fornuften: «...*Følelsene knytter oss til andre mennesker. Vi kan ikke forstå andre mennesker, uten å leve oss inn i hvordan andre føler. Vi kan ikke forstå egne og andres valg og handlinger uten å ta følelsene med i betraktningen. ...vi styrter til for å hjelpe en som har skadet seg. Da er det empati og medlidenhet som utløser vår handling. ...Følelser er tillærte, de er sosiale og kulturelle konstruksjoner. Følelser er basert på overbevisninger og antagelser. ... Følelsene kan endres, når tankene forandres.*»¹⁸⁷

Det er gjennom kunsten og særlig gjennom litteraturen Nussbaum har tro på at vi kan få et forhold til den andre. I møtet med kunsten ønsker hun å påvirke eller utvikle jusstudenter og andre lesere, tilhørere eller dialogpartnere. Gjennom litteraturen, og også i teatret, kommer fortellinger fram, uten at vi selv erfarer det som foregår. Gjennom innlevelse og medfølelse kan vi gå inn i situasjoner som oppleves gyldige for oss. Vi ser for oss handlingene, samtalene, hendelsene og relasjonene, som om vi er nære vitner til det hele, og mer enn det.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid., 13f.

¹⁸⁷ Ibid., 14.

Vi kan også bli kjent med tankene, strategiene og opplevelsene til de som er en del av fortellingen. Ut over det kan vi som lesere også endre perspektiv, se for oss andre innfallsvinkler enn det forfatter eller teatret viser fram. Nussbaum forsvarer et politisert syn på litteraturen. «Vi må tro og håpe at litteratur og kunst betyr noe, at det fins en etisk kraft der til å bevege og forandre mottakeren. En av kunstens viktigste roller er å utfordre konvensjonelle sannheter og verdier. Vi må la litteraturen støte oss, forstyrre og forurolige oss. Da kan den forandre oss, kanskje gjøre oss til modigere mennesker.»¹⁸⁸

Skapende teaterproduksjoner kan av ulike årsaker gi sterke reaksjoner. Den yngre skuespilleren opplevde både suksess og harde reaksjoner for den samme type tilnærming til prosjekter: “Here I was for six years in the ensemble; we became theatre of the year two times. I was awarded actor of the year for one play that I was co-writer for, and got awarded play of the year. We were invited to Theatertreffen.¹⁸⁹ We were invited to many theatre festivals played throughout Europe. Left a footprint, and the development of German theatre in the 2010`s. And, we raised a lot of hate towards us. Blunt and open hate, and disgust, distrust for our form of theatre that we developed.” Jeg kjenner bare min informants versjon av hatreaksjonene mot teatret. Likevel ser jeg paralleller til Nussbaums politiserte syn på kunsten. Dersom teatre står fram med en tydelig profil kan det føre til polariserte reaksjoner. Her må de enkelte teatrene være bevisst sin målsetting overfor det publikum de til enhver tid kan nå.

11.2. Forutsetninger for arbeidsfellesskap.

Teaterproduksjoner skapes i forskjellige organisasjoner eller sosiale konstellasjoner. Når jeg går inn i Nussbaums forskning, ønsker jeg å se nærmere på hvordan samspillet kan være i skapende produksjoner. Teaterproduksjoner skapes som hovedregel i et fellesskap. Det kan være prosjektorganisert, i teaterkompanier, ved undervisningsinstitusjoner eller ved institusjonsteatre. Det betyr at relasjonene mellom de som skaper, både sosialt og juridisk kan ha svært forskjellige former. En utførlig analyse av hvordan forskjellige former for organisasjoner kan se ut, der teater skapes i fellesskap, blir for omfattende for denne oppgaven. Det er likevel nyttig å gå nærmere inn på hvordan relasjonene mellom partene kan være i arbeidsfellesskapet for skapende teaterproduksjoner.

¹⁸⁸ Ibid., 19f.

¹⁸⁹ Theatertreffen, "Berlinerfestspiele, Theatertreffen," sist oppdatert 02. mai 2020. <https://www.berlinerfestspiele.de/en/theatertreffen/start.html>.

Jeg velger å reflektere ut fra et begrep som brukes for å benevne teaterfelleskap og som trenger en nærmere definisjon, begrepet ensemble. En definisjon av hva et teaterensemble er, kom i løpet av Directors Guild of Great Britain and Equity sin konferanse, i 2004.

Definisjonen av begrepet ble da: «*Ensembleteater oppstår når en gruppe teaterkunstnere (sceneutøvere, teaterregissører, kunstneriske ledere og den sentrale administrative staben) samarbeider gjennom mange år for å lage teater. Andre artister (som forfattere, utøvere, regissører, designere, komponister, koreografer, osv.) blir hentet inn av og til for å friske opp og utvikle ensembles arbeid - selv om fokuset fortsatt vil være på det faste personalet.*»¹⁹⁰

Begrepet kan anvendes ved institusjoner, der en fast kunstnerisk stab ved teatret er skuespillere som utgjør kjernen av ensemblet. Fra 70- og 80- tallets bevegelse av frie grupper var definisjonen på ensemblet de faste medlemmene av teaterkompaniet. Her kunne regissør være definert inn som del av ensemblet, og for noen teaterkompanier kunne scenograf, koreograf, lys-designere og også personer med administrative funksjoner, inngå i ensemblet.

Jeg har i mitt andre års essay brukt begrepet om den delen av en klasse ved «Ernst Busch» som var med på produksjonen *Fahrenheit 451*. Der valgte jeg å benytte begrepet fordi jeg ville undersøke skuespillerstudentenes felles skapende arbeid i en teaterproduksjon. Begrepet har etter mitt skjønn en form for symbiotisk effekt, der den enkelte smelter inn i et «organisk fellesskap». Enkeltindividene som tilhører ensemblet kan være knyttet til hverandre av forskjellige årsaker, men i hovedsak dreier det seg om felles faglige oppgaver som denne enheten løser. Arbeidsmetodene, kunstuttrykket de benytter, eller måten de går inn i undersøkelser av tema, sosiale strukturer, politikk med mer, kan skape en felles identitet.

Nussbaum reflekterer ut fra historien om Hekabe, som ble skrevet ca. 425 f.kr. av Evripedes (480-416 f.kr), og minner meg om at etisk praksis i bunnen er avtaler laget av mennesker i et fellesskap. Når disse oppløses, eller endres totalt, kan alle i fellesskapet være utsatt eller truet. I «Når konvensjonene brister»,¹⁹¹ undersøker Nussbaum dramaet Hekabe av Evripedes. Hun setter søkelyset på mange sider av hva fellesskap og tilhørighet innebærer, og hvor skjørt det kan være i gitte situasjoner. Jeg velger å ikke gå inn i Hekabes fortelling her, men se på faktorer i Evripedes samtid.

¹⁹⁰ John Britton, *Encountering ensemble*, (London: Bloomsbury, 2013). 5.

¹⁹¹ T. H. Irwin, "The Fragility of Goodness by Martha Nussbaum," *The Journal of Philosophy* 85, nr. 7 (1988): 397ff.

For å gi en forståelse for hva som faktisk kan skje når et fellesskap utsettes for oppløsning av normer, presenterer Nussbaum oss for en diskusjon som foregikk i dramatikerens Evripides tid. Er normer noe som er gitte verdier som kommer fra naturen, eller fra gudene, eller er de menneskeskapt sosiale konstruksjoner? Grunnen til at disse diskusjonene kom opp i denne delen av antikken, var historiske hendelser som rystet befolkningen. En av de som bevitnet en slik samfunnsmessig kollaps var generalen og historikeren Thukydides (460- 400 f.kr.)¹⁹² Han forteller om en treårig borgerkrig i Korkyra som fikk en stygg og brutal avslutning.

Thukydides kan fortelle at konflikten tiltrakk seg stor oppmerksomhet nettopp fordi den viste hvordan moralen forfalt i urolige tider; den visste at *nomos* (gresk; norm) er en skjør konstruksjon og at menneskenaturen er i stand til svik, hensynsløshet og hevtørst.¹⁹³ Jeg velger å gjøre som Nussbaum, og gjengi en lengre passasje fra Thukydides. Hans fortelling er en form for reflekterende nyhetsreportasje som beskriver en normoppløsning slik han opplevde den:

«Det hersket strid i byene (...). Man forandret ordenes alminnelige betydning slik som det passet en. Dumdristighet forvågenhet gjaldt som selvoppofrende kameratskap, veloverlagt tilbakeholdenhet som maskert feighet, rimelig måtehold som et dekke for umandighet, en fornuftig ferd som gjennomført slapphet (...) Var man heldig med sine onde planer, gjaldt man som klok, enda skarpere var den som merket slikt i tide. Men om den som ordnet seg slik at han ikke trengte å gjøre noe av dette, het det seg at han ødela vennskapet innen partiet og var redd for motstanderne. (...) Partiene ble ikke dannet av hensyn til lovlige formål, men for strid med lovene å skaffe seg fordel, og de gjensidige edene forpliktet en ikke fordi de var valgt av gudene, men fordi man følte seg bundet sammen av felles lovovertrædelse. Tilbud fra en overlegen motstander, godtok man for å sikre seg, ikke med edel oppriktighet. Å ta hevn etterpå var mere verd enn å slippe å ha vært utsatt for å lide noe. (...) Den naive moral, som henger nøye sammen med edel tankegang, ble gjenstand for hån og ble helt borte. Men å stå mot hverandre fulle av mistro ble den normale innstilling. Hverken kraftige forsikringer eller dyre eder kunne skaffe forsoning. I sin mistillit til at noe var stabilt, tenkte de som hadde evne til det, mere på å sikre seg mot overgrep, enn de kunne få seg til å stole på noen.»¹⁹⁴

¹⁹² Nussbaum, Engelstad, og Øye, 71; Egil Kraggerud, "Thukydides," i *Store norske leksikon* (u.å.).

¹⁹³ Nussbaum, Engelstad, og Øye, 71.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 72. Historikeren Thukydides deltok selv som strateg i krigen, og skrev et utfullført historisk verk ut fra sine observasjoner. Denne teksten er en del av Thukydides bok, Peloponneskrigen.

Dersom jeg setter denne beskrivelsen over til arbeidsfellesskapet i teater, kan jeg kjenne igjen trekk fra tidligere erfaringer. Ord kan skifte betydning over tid i vedvarende konflikter. Når dette skjer kan utrygghet, mistillit og sammensvergelses bli resultat av at konflikter skaper varig verdiforskyvning. Som Thukydides beskriver, «*mister partiene funksjon fordi allianser oppstår for å skaffe seg fordeler.*» Dessverre har jeg opplevd jaget etter denne formen for alliansebygging også innenfor teatermiljø fordi rammene er utrygge, som når skuespillere posisjonerer seg for å komme ut av korttidskontrakter. Jeg har sett hvordan små økonomiske rammer for prosjektarbeid fører til uforutsigbar framtid for utøvere utenfor institusjonelle teatre, og jeg har opplevd maktkamp i strukturer der manipulasjon ikke får motstand i teaterpedagogiske miljø. Teater er en kollektiv kunstart på godt og vondt. Individet, som jeg her oversetter til teaterkunstnere, må ha gitte rammer for å kunne være skapende i fellesskap. Dersom det oppleves umulig å bli sett eller hørt, og ditt bidrag ikke blir tatt på alvor, vil det etter hvert oppleves uhensiktsmessig å bidra til fellesskapet. Skuespilleren vil da miste sin mulighet for innflytelse i den skapende prosessen.

Nussbaum skriver videre om Thukydides fortelling: «*Her er vi vitne til hvordan et moralsk fellesskap går fullstendig i oppløsning og hvordan et helt språk for moralske normer glir ut og forvitrer. Det moralske fellesskap endrer karakter... Og verst av alt er at selv tidligere gode aktører skjemmes når svik og overgrep slår rot. Ingenting kan beskytte dem. Man kan si mye om edle karakterers skjebne i slike urolige tider. For det første blir de behandlet annerledes – de blir hånet og utsatt for vold. Deretter blir de også berøvet evnen til å utøve sin egen iboende evne til mellommenneskelig godhet. ... men det er selvsikkerheten og tilliten som lider mest. ... Thukydides understreker at en edel karakter er basert på individets tillit til betingelser utenfor individet selv. Den «viktigste del» av en edel sjel er to euethes (verdisettinger fra Evripides drama), som kan oversettes med «troskyldighet», «åpenhet» eller «enkelhet», og som stilles opp mot mistenksomhet og manglende evne til å vise tillit. ... (En edel person) tar imot andres handlinger med raushet, og ikke «for å sikre seg».*¹⁹⁵

Når en edel sjel, eller edel karakter, beskrives med ord som troskyldig, åpen og enkel, står det nær kriterier for skapende prosesser. Jeg tenker at teaterkunstnere kan benytte seg av evner som åpenhet, være forståelig i sin utførelse (enkelhet), vise tillit til sine partnere (troskyldig). I teaterfaglige miljøer der den edle sjelen blir utsatt for svært ubehagelig behandling, blir det lite rom for å være modig, risikere og utforske med tro på at arbeidet blir verdsatt.

¹⁹⁵ Ibid., 72f.

Dessverre har jeg sett hvordan slike prosesser kan jage ut kreativiteten, og selvhevdelse blir sett på som mot og styrke. Jeg har hatt mange erfaringer som del av et faglig fellesskap relatert til teater, arbeidet i frie grupper, i institusjonsteatre, i pedagogiske fellesskap, i skapende prosesser eller i miljøer som skal skape nye ideer. Alle fylt med mennesker med sterke viljer. Jeg har vært en av de med sterk vilje. Ofte blir arbeidet krevende fordi det kan være utflytende, utydelige rammer, vanskelig definerbart, svært mange variabler som er mulig å sette i spill og fylt med stor risiko.

Teatermiljø er ingen naiv lekegrind der kreative sjeler kan opptre i fri utfoldelse. De menneskeskaptene normene må bli tydelig valgt for at de «edle sjeler» kan benytte sin åpenhet og enkelhet. Vår eksistens må få trygghet og tillit, i stedet for mistenksomhet og svik.

Fellesskapet er ansvarlig for å skape trygghet for den enkelte deltager. Når tryggheten oppleves som reell, er det mye enklere å føle tillit til hverandre. I den skapende delen av prosessen har jeg erfart at ideutvikling er avhengig av trygghet og tillit. Men dette er ikke i seg selv nok. Å oppleve trygghet er også en individuell prosess. Forstår jeg arbeidet? Er mine ideer bra nok? Kan andre forstå hva jeg mener? Denne indre motstanden kan handle om mangel på selvtillit, og også være et spørsmål om å forstå hverandres språk. Jeg har erfart at tilliten kommer når det den enkelte gjør eller sier blir tatt på alvor, og kan delta som en respektert medskaper. Når det skjer har jeg opplevd en flyt i dialogen der deltagerne bruker mindre tid på å forklare det de ønsker å oppnå, men heller bruker tiden på det faktiske innholdet. Arbeidet kan gå dypere, den enkelte kan risikere mer i utveksling mellom partene hvis trygghet og tillit er dominant.

Dette er likevel et skjørt fellesskap som kan miste sin kraft dersom deltakerne opplever at noen ikke gir rom for andre, utvikler en annen agenda eller ikke respekterer andres bidrag. Fellesskapet må gi rom for individuelle forskjeller. Deltagerne vil bli sett og hørt og gjensidig respekt er en forutsetning for hvordan den enkelte vil og kan delta. For å sikre seg en slik utvikling kan kartlegging eller justering av den enkeltes forventning til fellesskapet være et viktig bidrag. Dette vil kunne avklare hvordan premissene for arbeidet skal være. Avklaringer kan lett gjøres med et utall av forskjellige teknikker.

Selv om det jobbes aktivt for å skape klare premisser er det likevel mulig å se at en gruppe mister taket i sitt ønske om å skape tillit og trygghet fordi holdningen til fellesskapet forvitrer. Som Thukydides skrev var han vitne til at fellesskapet forandret ordenes alminnelige

betydning til å gi uttrykk slik som det passet en. Samspillet mellom deltagerne er blitt til strategiske dueller der posisjoner blir viktigere enn innhold.

Når jeg reflekterer over mine erfaringer som student, og tenker på det studentene foretar seg i sine skapende prosesser, ser jeg flere utfordringer. Det er svært viktig å skape trygghet og tillit i skapende produksjoner uten hierarki, nettopp fordi den fordelte makten er avhengig av det jeg velger å kalle en demokratisk tillit. En tillit som betyr at mitt bidrag blir tatt på alvor og veier i forhold til fellesskapet. Jeg ser gjennom denne bevisstgjøringen fra Nussbaum at jeg har tatt mange av disse formene for arbeidsfellesskap mellom studentene for gitt, i alt for stor grad. Min bevissthet om verdivalg for å danne en kultur og et fellesskap jeg har forventninger til skal kunne være kreativt skapende, bør ha en form for grunnleggende felles forståelse for at den enkelte skal oppleve samhandling.

Å overlate studenter til hverandre uten noen form for bevisstgjøring eller trening på hvordan dialog i skapende produksjoner kan og bør foregå, kan være direkte uansvarlig. Det den enkelte har med seg inn til fellesskapet kan være velmenende og riktig tenkt, men kan tjene til den enkeltes fordel.

De skapende prosessene oppleves ofte som fulle av utfordringer for den enkelte utøver. Det er det som også trigger skuespilleren, og de som bidrar til prosessene i utviklingen. Gjennom improvisasjoner, utprøvinger av scener og skrivende prosesser kan skuespillerne utsette seg for stor risiko for å kunne utforme ny kunst. Da er det essensielt at arbeidsfellesskapet er trygt og at partnerfellesskapet baserer seg på tillit. Reaksjoner på krenkelser som «*me-too*»-bevegelsen er et eksempel på, er viktige og nødvendige prosesser for å rydde opp i dårlige etiske holdninger. Utviklingen for et sunt arbeidsfellesskap stopper ikke der, det er et kompleks samspill med mange utfordringer som kan være i spill. I ensemblebygging for skapende produksjoner er arbeidsetikken og forståelsen for den enkeltes ansvar av stor verdi, og bør ikke ignoreres.

Som tidligere nevnt har den tyske teaterhøgskolen «Ernst Busch» et tre måneder langt grunnlagsseminar, der studentene blir innført i skuespillerfaglig praksis. Her foregår en målrettet form for opptrening i hvordan å være konstruktiv i tilbakemeldinger og i dialog mellom kommende teaterkolleger. Dette er i seg selv kulturskapende og har virkning for studentenes arbeidsetikk inn i yrkeskarrieren.

Når Nussbaum skriver om følelser skiller hun, som tidligere nevnt, mellom *emotions* og *passions*. I den delen av «Litteraturens Etik» som er hentet fra «Moralske og umoralske

følelser, om samfunnsborgerens oppdragelse», går hun inn i hvordan avsky kan utvikles til et sosialt problem, fordi det kan ligge dypt forankret i vår utvikling fra tidlig barndom.

Nussbaum skriver: «*Vi fødes hjelpeløse inn i våre liv og fra starten får vi hjelp til alt. I denne hjelpeløsheten blir vi etter hvert mer bevisst hva som skjer rundt oss og med oss.*

*Forventningen om stadig oppvartning og omsorg – den infantile allmektigheten...får følge av engstelsen, og skamfullheten, over vissheten om at man slett ikke er allmektig, men fullstendig avmektig.»*¹⁹⁶ Det Nussbaum kaller «primitiv skam», avsky eller vemmelse over egne

avfallsprodukter, kan bli drivkraft for farlige mellommenneskelige handlinger og situasjoner.

Funksjonen for avskyen gir oss en kroppslig reaksjon på forråtnelse, døde kropp, som advarer oss om smitte og forgiftning. Det minner oss samtidig om at vi er dødelige og også dyriske.

Vi ser også vår sårbarhet, som vi kan forakte fordi vi ønsker å være usårbare. Nussbaum relaterer disse prosessene til barns narsissisme, der dyriskhet projiseres til andre, som vond lukt, urenslighet eller kroppslig forfall, overført til en annen gruppe mennesker som blir kalt dyriske og smittefarlige. Barn kan tidlig snakke om andre barn som skitne eller ekle. Når barn så møter voksne som bekrefter disse følelsene, kan de la andre grupper mennesker bli barnas «dyriske andre». «*Det å se på andre mennesker som lavere enn deg selv, som mindre verd, er noe vi dessverre finner i alle menneskelige samfunn. Denne dynamikken er en konstant trussel mot demokratisk likhet,*»¹⁹⁷ sier Nussbaum. Det å la barn forstå seg selv som sårbar, feilbarlige, og samtidig akseptert, gir barnet aksept for andre. De kan da se den andre ut fra en jevnbyrdig respektfull forståelse.

En direkte effekt av at avsky får en slik projisert form har vært utgangspunktet for en lang rekke grufulle historiske begivenheter, og det finnes stadig eksempler på at klasse, kjønn, etnisitet eller alder fører til skamløs behandling av andre mennesker. En mer subtil og mer relevant form for avsky sett i forhold til teaterkulturer, er gruppetilhørighet overført til en mer sekterisk organisering av teaterensembler. Like barn leker best, eller vi forstår hverandre så mye bedre fordi vi har lært å tenke likt i vår utdanning, er argumenter som kan føre til isolasjon fra andre eller til andre. Dette må ikke forveksles med søken etter formmessige undersøkelser som krever en spesiell kompetanse, eller kvalitative ønsker, eller undersøkelser ut fra personlig kvalitet.

¹⁹⁶ Ibid., 199.

¹⁹⁷ Ibid., 200.

Som teaterpedagog er det vesentlig å ivareta den enkelte for å gjøre arbeidsfellesskapet sterkere. Det oppstår en nær kontakt mellom alle parter i slike arbeidssituasjoner. Når konflikter oppstår, som kan skyldes forskjellige måter å takle arbeidsutfordringer på, er det viktig å gi rom for den enkelte.

Avslutningsvis i dette kapitlet vil jeg berøre det som angår teaterensemblets tillit utad. Skuespillere er i noen produksjoner avhengig av grundige undersøkelser for å kunne skape troverdighet i det sceniske uttrykket. Her følger en fortelling fra en arbeidsprosess ved teatret der den yngre skuespilleren arbeider. Her får vi innblikk i hvordan ensemblet gikk inn i undersøkelser basert på temaet fornektelse. En personlig kilde for undersøkelsen er anonymisert:

“We had a cord-scene talking about the mistreat of a woman. That was a person talking two days straight about the whole complication of her being abused by her husband. Which is very difficult to listen to. It as a gift to be able to listen to a person for two straight days for eight hours, telling her whole life story without interrupting her. Without being forced to behave to her in some way, like a therapeutic thing, or as a friend. Just to listen to her. So this is something you need to remind the group you work with, that you always give as much as what is safe for you. And if you feel you stepped over a boarder, we go back. So then we found out a boarder. Ensemblet og andre ved produksjonen så verdien av å stoppe opp produksjonen for å la en person fortelle sin historie. Informanten understreker at to dagers intens lytting er krevende i seg selv. Samtidig ble fortellingen en viktig premiss for hvordan prosessen utviklet seg videre. Her ser vi at reglene for ensemblets interne forhold også gjelder for innsamling av «data», der teaterkunstnere må gjøre klare etiske valg. Ensemblet utsetter seg selv for risiko med å arbeide med denne formen for tema, dersom de etiske valgene ikke er klargjort.

Also when you want to ask questions you always have to ask the question to yourself. Will I be able to handle this? When something is coming up, will I be able to hold this person, to give her or him the care she needs, or want. Because sometimes you yourself are not, and then it’s not ok, so then ask other questions. The same way as a good journalist or writer would work. Interviewing people, listening to people.

For this monolog from this play where I tell about being raped by my father, I met three women that told me about being raped by their family. This is something you really need to dig into. “Meet those people’s life”. Develop the ability to listen. How do you build the

trust?: I guess with honesty. With being completely honest about my plans. And to meet them, and then to say that in this production the director has the idea of me doing it, and I am personally scared.

I don't want anyone to sit there in the theatre and perceive something that is like being lied to, by me. Then people start to be very cool. Being very, very trustworthy, being very gentle, sweet, but sometimes also you try interview somebody and it doesn't work. This is actually what any good writer does. He could make things up, but he do research for three year and then start writing. This is your basic tool, if you want to do art which is relevant to people you have to know people, meet people, listen to people."

Informanten understreker sin rolle som videre formidler av andres erfaringer. Han vil bruke materialet fra fortellingen for å sikre at publikum kan få større innsikt, eller forståelsen fra disse erfaringene. Her møter skuespilleren mennesker som ved hjelp av sine fortellinger kan gjøre stor forskjell for teaterproduksjonen ved å dele sine erfaringer. Da kan ikke tilliten misbrukes, men behandles med varsomhet. Uaktsom behandling av denne typen fortellinger bør på ingen måte finne sted.

11.3. Forutsetninger for å skape. Å se den andre.

«Litteraturen står på følelsenes side. Romanlesere og teatertilskuere lar seg trekke inn i frykt, sorg, medlidenhet, sinne, glede, fryd, til og med lidenskapelig kjærlighet.» Slik velger Nussbaum og åpne kapittelet om «Fornuftige følelser» i «Poetic Justice»,¹⁹⁸ oversatt til norsk i «Litteraturens etikk»¹⁹⁹ Helt fra antikken har følelser vært debattert som en mulig motsetning til fornuft, rasjonalitet eller logikk. Når fortellinger skal komme til uttrykk i teaterkunstnerisk språkdrakt kan også følelser være en del av kommunikasjonen mellom kunstobjektet og den som ser på. Kunsten forfører og overskygger sannhet og kunnskap gjennom «å spille på følelser», hevdes det. Men er fornuft og følelser motsetninger?

Nussbaum benytter seg av romanen «*Hard Times*» (1854) av Charles Dickens (1812-1870) for å belyse debattangrepene på følelsene som dømmekraft i offentlige anliggender. Kort oppsummert får karakteren Bitzer spørsmål fra Mr. Gradrind om han har et hjerte og om det er mottagelig for medlidenhet. Han svarer han har et hjerte, og at det er kun mottagelig for fornuften og intet annet.²⁰⁰ «*Skillet som Dickens Bitzer trekker mellom følelser og fornuft er*

¹⁹⁸ Martha C. Nussbaum, *Poetic justice : the literary imagination and public life*, The Alexander Rosenthal lectures (Boston: Beacon Press, 1995), 53.

¹⁹⁹ Nussbaum, Engelstad, og Øye, 167.

²⁰⁰ Nussbaum, 53.

blitt en floskel i offentlige debatter», hevder Nussbaum og viser som eksempel den amerikanske utilisten, juristen og foreleseren Richard Posner, som hevder at «*mennesket er rasjonelle nyttemaksimerende aktører.*» Deretter definerer han rasjonalitet som grunnlag for økonomisk analyse og utelukker avgjørelser på grunnlag av følelser.²⁰¹ Nussbaum viser til eksempler på utelukkelse av følelser som del av dømmekraft i rettsvesen, før hun gir en oversikt over fire typiske innsigelser mot følelser i offentlighet. Disse fire er etter Nussbaums mening, de mest relevante for debatten om litteraturens offentlige rolle.²⁰²

Nussbaums gjennomgåelse av innsigelsene er omfattende og viser hvordan det har blitt stilt spørsmål om følelsenes plass i det offentlige rom fra Platon, stoikerne, den nederlandske filosofen Spinoza og senere blant marxister, utilister og behaviorister for å nevne noen.²⁰³

Nussbaum ønsker å finne svar på hvordan følelsene kan betraktes i samspill med fornuften, ikke som motsigelser. Hun velger å skissere fire rimelige svar på påstandene om følelser som motsetninger til fornuft. Jeg har sammenfattet de til kortere utsagn; «*1. Følelsene er blinde dyriske krefter, 2. følelser er styrt av behov, 3. følelser er partiske og 4. følelser forstår ikke klassekamp.*»²⁰⁴

Jeg velger å se på påstanden om partiskhet. Slik starter Nussbaum: «*Det beregnede intellektet påstår seg å være upartisk og i stand til å utøve nøytral rettferdighet. Mens følelsene hevdes å være fordomsfulle og urimelig partiske overfor de nærmeste. Hver person teller som én, og ingen som mer enn én, hevder utilistene.*»²⁰⁵ Det betyr mer når et familiemedlem dør, enn når andre går bort. Utilistene mener dette beviser følelsenes partiskhet. Nussbaum skriver videre; «*...det kalkulerende intellektet viser seg å være temmelig nærsynt og lite skjønnsomt, med mindre det understøttes av en levende og empatisk evne til å forestille seg hvordan det virkelig er å leve under bestemte forhold.*»²⁰⁶ og senere skriver hun; «*Følelsene forteller oss ikke hvordan vi skal løse problemene, med de sørger for at vi er oppmerksomme på dem som problemer som burde løses.*»²⁰⁷

Mot slutten av kapitlet benytter Nussbaum seg av en kritikk som Aristoteles gav Platon i andre bok av *Politikk*: «*Aristoteles understreker at hvis familien fjernes, vil det føre til at ingen bryr seg stort om noe som helst, snarere til en mer upartisk og rettferdig behandling av*

²⁰¹ Ibid., 54f.

²⁰² Ibid., 55f.

²⁰³ Ibid., 56ff.

²⁰⁴ Ibid., 55ff.

²⁰⁵ Nussbaum, Engelstad, og Øye, 184.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid., 185.

alle medborgere.»²⁰⁸ og til slutt kommer Nussbaum tilbake til «Hard Times»: «Dette kommer levende til syne i Hard Times, der Gradgrind-barna lærer å beregne, men aldri oppmuntres til å elske. Og Louisas tragiske historie viser oss en ting til: når følelser får være en del av utviklingsprosessen, kan de (ved å sikre visse viktige tilknytninger) faktisk redusere de mer skadelige formene for uoppfylte behov og sårbarhet senere i livet. Slik bidrar de til å skape en personlighet som har en mer stabil kjerne enn en personlighet som blir oppfostret som Louisa, en personlighet som har balanserte følelsesmessige tilknytninger og derfor er i stand til å gjøre balanserte praktiske vurderinger. Fortrengte barndomsfølelser kan derimot føre til at de samme følelsene senere kommer til uttrykk i en langt mer destruktiv og virkelig irrasjonell form.»²⁰⁹ Nussbaum benytter her, etter min mening, kunsten som hjelper til å også komme nærmere forståelsen av våre liv. Følelser og fornuft er i kunstnerisk behandling ikke motsetninger men, forskjellige sider av menneskelige drivkrefter. Hvor kommer drivkraften fra for å utvikle skapende teaterproduksjoner? Vår evne til å forestille oss noe som ikke har skjedd, men som utvikles fra våre indre bilder, fører til at vi kan finne språk for det. Men forestillingsevnen utvikler seg gjennom hele livet, og kan ha dype røtter.

Nussbaum skriver: «Når et barn og en forelder begynner å fortelle historier sammen, tilegner barnet seg grunnleggende moralske evner. I sanger, eventyr, rim, regler oppstår en nysgjerrighet på den andre. De lærer å tillegge liv til objektene det fortelles om, og forestillingsevnen blir trent opp gjennom historiefortelling. Det skapes en mulighet for å se følelser i den andre, og barnet kan tillegge håp, frykt, kjærlighet, sinne inn i karakteren gjennom sin fantasi.»²¹⁰ Videre skriver Nussbaum; «Ved å bli vant til å undre seg gjennom historiefortelling, definerer vi altså den andre personen som romlig og dyp, kvalitativt forskjellig fra oss selv og med private lønnekammer som vi må respektere. Det er også befriende å bli kjent med disse karakterene fordi de er lettere å fabulere rundt, mens de menneskene vi har nær oss opptrer forskjellig og overraskende.»²¹¹ Nussbaum gir meg her en forståelse av hvorfor barn på et tidlig tidspunkt kan spille teater med stor grad av innlevelse og forståelse for karakteren. Slik jeg forstår Nussbaum blir dette en videreføring av deres fabuleringer med realistiske og ikke-realistiske karakterer.

Vi møtte også dette i barneteaterproduksjonen ved den første visningen. Barna som så det uferdige produktet hadde som oppgave å fylle ut bildene og skapte selv en helhet. De måtte

²⁰⁸ Ibid., 186.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid., 30.

²¹¹ Ibid., 31f.

være aktive med sin evne til innlevelse for at både karakterene og situasjonene skulle komme klart fram. I det ferdige produktet forsvant den oppgaven. Kanskje det kan forklare noe av min opplevelse av et kinopublikum ved den andre visningen?

Videre skriver Nussbaum: «...den narrative forestillingsevnen er en grunnleggende forberedelse til moralsk samhandling. Øvelse i empati og antakelser om andres sinn fører til en viss form for samfunnsdeltakelse og en viss form for fellesskap.»²¹² Sosial samhandling fordrer, ifølge Nussbaum, en form for bevisst trening av barnet, men det stopper ikke der. Etter hvert som barnet erfarer mere blir relasjoner og situasjoner stadig mer komplekse. Nussbaum refererer til flere kilder om forestillingsevnen som bevisstgjør unge mennesker til samfunnsbevissthet. «Den atenske kulturen tilla tragedieformen enorm betydning i oppdragelsen av ungdommen...tragediefestivalene på 400-tallet f.Kr var samfunnsfester...og alle borgere samlet seg... Skuespill ble verdsatt...for deres moralske og politiske innhold...Tragediens hovedtema er uten unntak menneskelivets muligheter og svakheter...»²¹³ Nussbaums poeng er at våre evner for samhandling ikke er gitt fra naturen, men i høyeste grad er kulturelt betinget.

For meg er menneskelivet et av teaterkunstens viktigste steder for undersøkelse. Å se andre mennesker i handling gjør skuespilleren i stand til å utvikle karakterer. Vår evne til å kunne bruke andres erfaringer og forstå dem som våre egne, kan være utgangspunkt for å skape liv som kan angå publikum. Dette kan være en av skuespillerfagets viktigste kilder til scenisk materiale. Underveis i observasjonen kan det oppstå ny forståelse hos skuespilleren som preger videre observasjon, som ligner en handlingsforstått hermeneutisk spiral-prosess.²¹⁴ I etterkant av observasjonen reflekterer teaterkunstnerne over sammenhengen mellom egne og andres erfaringer satt opp mot menneskelivet. På lik linje med at følelser er sosiale konstruksjoner, er samhandling, samspill, sosialt og profesjonelt fellesskap i høyeste grad sosialt betinget. Evnen til å forstå den andres liv, og klare å finne en kjerne som kommer til uttrykk slik at det skjer noe i tilskueren i forestillingen er fagets essens, som jeg opplevde kom til meg for om lag ett år siden:

«Jeg har kommet til en teaterhøgskole i Europa for å se mange presentasjoner gjort av studenter ved slutten av sitt første år. Det er oktober og skolen har akkurat startet for høsten. Oppgaven studentene har fått er åpen. De velger en rolle de utvikler til en presentasjon. Her

²¹² Ibid., 34.

²¹³ Ibid., 35.

²¹⁴ Nordenstam, 138.

har det vært karakterer fra teaterhistorien, Ibsen, Tsjekhov, Shakespeare blandet med moderne teatertekster, karakterer fra bøker og til og med filmer. På presentasjonen ved neste karakter står det; «...etter idé fra karakteren Othello, av William Shakespeare.»

Studenten har gjort en svært grundig undersøkelse, ikke av Shakespeare, men i observasjon av en utstøtt, ikke akseptert uteligger. Broen mellom Othello og karakteren er uklar, men jeg opplever noe helt annet. Her er et menneske jeg har sett mange ganger før. Jeg har sett ham på undergrunnsbanen, på fortau og i parker. Han er skitten, med ødelagte klær i mange lag, sammentapete sko, og med uklare lyder som språk. I mitt eget liv aner jeg ikke hvordan jeg kan komme nærmere disse menneskene. De er utilgjengelige, noen ganger skremmende. Jeg prøver å unngå å angå dem. Nå ser jeg en ung skuespiller gå så langt ut i sitt uttrykk, at jeg fullt og helt opplever å møte en jeg ikke vil møte. Karakterens forsøk på å si noe strander i at han ikke har pust nok til å fullfører et eneste ord. Han får meg til å møte meg selv i min utilstrekkelighet, å ikke klare å ta imot den andre slik han er.

Han får meg også til å tenke på de to uteliggerne i Becketts berømte «Mens vi venter på Godot» som på 50-tallet opprørte publikum med brysomme karakterer teaterpublikummet måtte forholde seg til. Til sammenligning med karakteren jeg nå ser foran meg, blir Becketts karakterer så mye enklere å akseptere i vår tid. De har nå fått et romantisk skjær over seg, iført nostalgiske uteliggerklær. Denne fyren jeg nå ser, har en gjennomskitten, halvvåt, gråsvart, opprevet dynejakke på. Håret er i klaser, ei alt for stor joggebukse så skitten at jeg ikke klarer å skjønne hva som er farge og hva som er skitt. Lukten av det våte, lett råtnende materialet kan jeg forestille meg. Han har en plastsekk som han prøver å organisere sakene sine i. Det er det eneste jeg kan forstå av de handlingene han gjør.

Hva tenker dette menneske? Hva foretar han seg i livet sitt? Hvor kommer optimismen fra i det han gir seg i kast med å organisere sakene sine? Jeg kunne gjerne ønske meg å se denne karakteren nettopp som en av to i Becketts univers, men aner ikke om det er mulig. Jeg går fra teatersalen rystet over møte med et menneske en skuespiller har brakt liv til.

Opplevelsen bringer meg inn i lesningen av Nussbaums kapittel kalt den narrative forestillingsevnen. Hun skriver: «En av kunstens viktigste roller er å utfordre konvensjonelle sannheter og verdier. En måte litterære verker påtar seg denne sokratiske oppgaven, er å be oss møte – for en stakket stund være – mennesker vi stort sett vil unngå å treffe.»²¹⁵ Det er av

²¹⁵Nussbaum, Engelstad, og Øye, 42.

svært stor verdi at teatret som en mellommenneskelig arena lar oss få opplevelser vi ikke alltid ber om å få.

Studenten som gjorde denne rollekarakteren hadde evnen til å se, til å gjenskape og samtidig sette karakteren i en sammenheng. Vi ble kjent med karakteren, og for min del, så meg selv i relasjon til karakteren. Studenten er en ikke-vestlig innvandrer, og han utfordret både forståelse av tilnærmingen til karakteren, litteraturen til Shakespeare og oss som publikum med våre forventninger. Dette krever mot, men også vilje eller behov for å fortelle. Men hvem skal vi fortelle til, og hvorfor skal vi fortelle?

11.4. Teaterkunsten og samtiden.

Den erfarne skuespillerpedagogen gir en innføring i hvordan pedagogikken ved skolen forholder seg til rollekarakterer. Målsettingen er å bringe liv til og optimalisere karakterens fortelling i møte med publikum. Slik forklarer den erfarne skuespillerpedagogen sitt arbeid med skuespillerstudentens møte med materialet: *“One of the most difficult work we are doing at the school is how to get into the problem for the character, and make it for the actors, their problem. We call it: ”Pull yourself up to the character.” All characters, like Faust, or Gretchen, or lady Macbeth, no matter what kind of background the students have. The students have to know what this is about, and why it should concern them anyway. That is a lot of work.*

Our way is, to find out what killing in this time was, what that meant, and how was it taken. What does that mean, is it that important, are a lot of people killed that way? Can you kill a king, can you kill a guest, all this kind of things. Then to put this in to a frame of the persons situation and see how this could effect this person.”

Skuespillere skal bli kjent med karakterens livsverden, og ut fra den skape liv i karakteren. Karakteren har opplevd mer enn skuespilleren har, og skuespilleren må skaffe seg kunnskap som gjør at situasjonene gjøres levende ut fra karakteren, ikke sitt eget liv. Hva med idéen om at karakteren du spiller kommer fra en del av deg?

“This is a way to what other schools call truthfulness, as many other schools are doing. This we call; “pull the character down to you.” To make the Juliet suffer like you, a young girl, can do easily. Denne tilnærmingen er altså ikke den erfarne skuespillerpedagogens metodikk.

Pedagogen forklarer studiets tilnærming slik: *“We say you have to have a marriage between the character and yourself. You have to meet at some point, and according to the*

temperament of the student, this marriage will be one meter outside of yourself. Then in this marriage you move a lot towards the character and just a tiny bit towards yourself.”

Intervjuer: *It is a question about a me, and a you, in the meeting of the character? And the you, is the character that is defined outside of yourself?*

Den erfarne skuespillerepedagogen: *Yes! This idea of being truthful to the character is being it, being the character, is wrong. Because the character might have been completely different than you in many ways, might have been more important, going through much worse things than you.”*

Jeg opplever denne formen for møte med karakteren i sin livsverden som respektfull og aksepterende, der skuespilleren ikke tar over for karakteren, men forteller ut fra sitt forhold til karakterens liv. Sammenstiller jeg den erfarne pedagogens forståelse av metodikk med den unge skuespillerens møter med andre menneskers livsfortellinger, ser jeg muligheter for en slik form for bevissthet inn i skapende produksjoner. Med en grunnleggende holdning for de mennesker teaterkunstnere møter for utvikling av nye sceniske fortellinger, kan teaterkunstneren skape et likeverdige forhold til den andre. Jeg ser nå klare likhetstrekk mellom teaterkunstnerens møte med informanter og eksempelvis kvalitative forskningsmetoders møter med informanter. Med denne verdigheten møter skuespilleren sitt publikum med historier fra et medmenneske i sin samtid.

I min undersøkelse av forutsetninger for å skape vil jeg nå sette fokus på mottakeren, på det teatret kaller publikum. Igjen henvender jeg meg til Nussbaums refleksjoner som i hovedsak skriver om leseren av litteratur, men der hun underveis konverterer leseren til å være tilskueren, et begrep som også dekker publikum i teatret.

Fra den engelske samfunnsøkonomen og moralfilosofen Adam Smith (1723 – 1790) henter Nussbaum begrepet den skjønnsomme tilskuer. I *“The Theory of Moral Sentiments”* (1759) beskriver han en hypotetisk skikkelse han kaller «den skjønnsomme tilskuer». Denne tilskuerens vurderinger og reaksjoner utgjør en norm for offentlig rasjonalitet, enten det er for samfunnslederen eller den jevne borger.²¹⁶ Her lar Adam Smith etter mitt syn « den skjønnsomme tilskuer» ha reaksjoner på kunsten som ikke bare blir private reaksjoner. Normen for reaksjonen blir en offentlig rasjonalitet. Tilskueren har rett til å dele sine reaksjoner med sine omgivelser, og reaksjonene kan få aksept på lik linje med når vi reagerer

²¹⁶ Ibid., 189f.

på det «virkelige livet». Dialoger som kommer fra kunstopplevelsen kan være med å utvikle normer for våre liv, og gi oss retningslinjer for hvordan vi kan leve og hvordan vi takler utfordringer. Dette gjelder mennesker fra alle deler av samfunnet som tar del i kunstopplevelsen som en erfaring. Adam Smith går langt i sin beskrivelse av tilskueren som observatør. Han snakker faktisk om identifikasjon med karakterene, vi kan føle med dem, og i vår observasjon til og med oppleve som dem.²¹⁷

Nussbaum skriver videre at tilskuerens situasjon er utformet som en modell for en rasjonell moralsk synsvinkel, kunstig konstruert for at han bare skal ha de tanker, følelser og fantasier som inngår i et rasjonelt syn på verden. Tilskueren er et vitne, og det er denne posisjonen som gir tilskueren mulighet til å kunne se det hele uten å skulle handle for sin egen trygghet og lykke.²¹⁸ Tilskueren står slik Nussbaum formulerer det fra Adam Smith, i en bedre situasjon enn om vi selv erfarer den. I stedet for å være vitne til en situasjon der du kan bli involvert eller selv er fullstendig involvert, kan tilskueren ha en mer objektiv posisjon enn egen erfaring vil kunne gi. En teaterforestilling kan fungere som et mikroskop inn i livet til andre menneskers indre tanker, se hvordan de takler utfordringer eller gi et overblikk over situasjoner som erfaringer i eget liv sjeldent ville kunne gi deg. Vitneposisjon gir deg anledning til å involvere deg i følelser og tanker uten å løpe risiko.²¹⁹

Nussbaum reflekterer videre med Smith: «*Tanker og følelser tilskueren har får ikke betydning for videre hendelse fordi handlingen går videre i fortellingens form. Dermed kan tilskuer variere mellom stor distanse og nærhet i fortellingen og på den måten få et mer variert syn på hendelsene enn den som slåss for sitt eget eller sin egne midt i de dramatiske situasjonene.*»²²⁰

Å se teater som engasjerer deg, kan gi en intens opplevelse, der historien skrider ubønnhørlig fram uten at du kan foreta deg noe. Vi kan til og med oppleve det kroppslig, gjennom speilnevronene som kan gi alle former for sosiale reaksjoner som om vi tar del i en eller flere karakterers erfaringer.²²¹ Skuespillet kan gå videre samtidig som publikum som enkeltpersoner, og noen ganger også kollektivt, kan få svært sterke reaksjoner. Tilbake til Huizingas tanker om lekens opphøydhet fra det vanlige livet, kan dette ikke skje dersom vi ikke har kontrakten om at noen ser på hendelsen og andre lever ut hendelsen på samme tid. Her skiller scenekunst seg ut som øyeblikkets kunst. Teatret skiller seg ut fra andre

²¹⁷ Ibid., 191.

²¹⁸ Ibid., 190.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid., 190ff.

²²¹ Egils Kipste, "Directing Experience: An exploration of Active Analysis and visual cognition theory in the training of contemporary directors" (Queensland University of Technology, 2014), 51.

scenekunstarter fordi «teaterspråket» kan benytte uendelige former for uttrykk som får betydning for innsikten til den som bevitner teaterbegivenheten. Kan forestillinger gripe inn i våre liv som livet selv? Det er umulig å måle, og ligger utenfor min undersøkelse, men den som bevitner noe gjenkjennbart har muligheter til å komme nær seg selv uten å risikere. Dersom teaterforestillingen engasjerer kan vi oppleve den på nytt gjennom ettertanke, og vi kan dele tanker og reaksjoner med de vi har opplevd begivenheten sammen med, eller vi kan videreformidle den gjennom fortelling til andre. Slik kan vi som samfunnsdeltakere hjelpes til innsikt om vår egen tid.

Ut fra Huizingas teorier om lek skaper teater en begivenhet, en opphøydhed, mere enn livet selv. Men, hvordan forholder skapende teaterproduksjoner seg til innhold? Hva er det skuespillerne ønsker å formidle? Mange prosesser i skapende teaterproduksjoner er tuftet på undersøkelser eller observasjonsarbeider fra det virkelige liv. Det er svært forskjellige måter materialinnsamlingen behandles på. Kunsternes formmessige valg har betydning, men også de etiske holdninger til arbeidet og intensjonen med kunstnerskapet, vil gi seg utslag i den måten materialet blir behandlet på.

I skapende produksjoner kan troverdigheten i det som fortelles høyne publikums opplevelse. Hvordan et materiale blir behandlet kan få betydning for skuespillerne i møte med publikum. Et grundig arbeid med et bevisst forhold til prosessen fra de første ideer blir utviklet, via materialinnhenting til utvikling av teaterspråk kan gi dybde, innsikt og erkjennelse hos skuespillerne. Dette kan bidra til at forestillingen når inn til publikum som en foredlet og fortettet blanding av kunnskap, erfaring og erkjennelse fra de som har skapt teaterproduksjonen.

Hvordan kommer skuespillere sammen for å danne et fellesskap for å skapende prosesser? Hvem ønsker å utvikle fortellingene, og hvordan ønsker de å arbeide fram sitt prosjekt? Dersom teaterkunst skal kunne angå oss som mennesker i vår egen tid, må vi som teaterkunstnere ha evne til å sanse, forstå og reflektere i det vi sanser. Vi må kunne forme ut fra vår forståelse og refleksjon over det vi ser. Det er derfor viktig hvordan grupper kommer sammen og danner et fellesskap. Prosjekter, etablerte teaterkompanier og institusjonelle teatre, har alle et ansvar her.

Et eksempel på å ta ansvar for teatrets sammensetting er teatersjef i Gent (Belgia) Milo Rau.²²² Hans forestillinger har vært banebrytende med sin tilnærming til vanskelige tema, som overgrep på barn (spilt av barn)²²³, demokratiprosjekter på det afrikanske kontinent (spilt av mennesker som er i konflikt)²²⁴ for å nevne noen. Når han startet i stilling som teatersjef gikk han inn i en dyp prosess med alle ansatte ved teatret som endte opp i et manifest. Jeg gjengir to av punktene fra manifestet:

Punkt to er formulert slik: «*Teater er ikke et produkt, det er en produksjon i utvikling, undersøkelse, rollebesetninger, teaterøvinger og debatter i sammenheng med produksjonen som bør være tilgjengelig for offentligheten.*»²²⁵ Milo Rau vil åpne teatret, la offentligheten se hva som foregår slik at de kan være med på diskusjoner om det som foregår i teatret.

Holdningen til gjennomsiktede prosesser, som jeg også kan kalle transparens, mener jeg vil danne en bevissthet og et ansvarsforhold i teatrene, som både publikum og de som arbeider i teatret vil nyte godt av.

I punkt tre står det følgende: «*Rettighetene for det materialet som utvikles og spilles eies av alle de involverte parter uansett hvilken funksjon de har – og av ingen andre.*»²²⁶ Teatret tar hensyn til at alle involverte har et eierforhold til det de investerer i, og understreker på mange måter poenget om eierforholdet som bør være til stede for skuespillere i teaterproduksjon. Milo Rau går lengre, og tar med designere, håndverkere og teknikere i sin oversikt over de som kan være deleiere. Jeg opplever det som en interessant modell. Milo Rau leder teatret, men deler eierskapet med hele staben. På avstand kan det virke som han bryter ned hierarkiske strukturer i de enkelte produksjoner, kanskje også i hele teaterinstitusjonen.

Dersom teatret i Gent lykkes, representerer de en modell for dynamisk prosess der institusjonen kan fornye seg i kraft av eierskap for den enkelte medvirkende. Skuespillere og andre vil kunne dele med verden utenfor teatret og kan i liten grad anonymisere seg. Det er en krevende øvelse å blottstille seg for omverden i disse prosessene, men lykkes de vil Milo Rau også presentere nye dialoger mellom teaterinstitusjonen og samfunnet rundt seg. Den skapende teaterproduksjonen har her blitt et kollektivt eie som ligner egne erfaringer i eget og

²²² NT Gent The City Theatre of Future, "Ghent Manifesto," sist oppdatert 27.04.2020. <https://www.ntgent.be/en/manifest>.

²²³ Hannah Al-Othman, "Director behind Marquis De Sade play featuring Down's syndrome youths brings new show to Paris about infamous Belgian child killer which he admits 'could be seen as paedophilia' " *Daily Mail* (2017).

²²⁴ The Congo Tribunal, "The Congo Tribunal," sist oppdatert 28.04.2020. <http://www.the-congo-tribunal.com/>.

²²⁵ The City Theatre of Future. - Punkt 2

²²⁶ Ibid. - Punkt 3

andre gruppeteatre på 80-tallet. Samtidig er teatret i Gent en institusjon preget av idealtenkning for vår egen tid med transparens og stadig søking mot aktualitet i repertoar.

Teatret som kunstform har en tendens til å gjøre seg uaktuell. Vi kan se forestillinger som ikke innfrir annet enn opplevelsen av middelmådig reproduksjon, gjentakelser uten klare tanker om formidling. Teatrene skal også vite hvordan å bruke sine kunstnere og hvordan de kan være med på utvikling av differensierte prosjekter som angår den enkelte i og utenfor teatret. Hva vil teatret med teatret sitt?

Nussbaum trekker opp denne debatten relatert til litteratur som estetikk: «*Den amerikanske kommentatoren Georg Will har i kronikken «Literary Politics», skrevet om hvordan politiske vurderinger av litteratur fortrenger de estetiske, og hevdet at en slik tilnærming sikter mot å frata den vestlige sivilisasjonen legitimitet ved å underkjenne de bøkene og ideene som ga opphav til denne sivilisasjonen.*»²²⁷ Nussbaum slår tilbake med å vise til at mye av kunsten som har skapt vår sivilisasjon nettopp har vært politisk, ofte som en reaksjon på tidligere ytringer. Selv opplevde jeg deler av det politiske teatret på 70- og 80- tallet som forutsigbart, fantasiløst, velmenende og ofte som meningsbærere uten kunstnerisk grep eller form.

Innhold er essensielt for det som skal skapes, men det er det kunstneriske prosjektet som gir opplevelser ut over vår hverdag. Huizingas forståelse av lek og spill, gjør teaterkunsten i stand til å handle ut fra tanken; «*enn hvis*». Nussbaum hjelper meg i forståelsen av Huizingas referanse til renessansen ved denne uttalelsen: «*Renessansenkernes nye interesse for gresk og romersk kunst var nemlig en del av et «politisk prosjekt» der de gjorde opprør mot middelalderens skolastikk og fremmet et mer menneskeorientert syn på verden.*»²²⁸ Det finnes ofte en dualitet mellom teatrets innhold og teatrets form, men når teatrets innhold dominerer slik at opplevelsen kun fungerer som informasjonsopplysning, benytter teatret ikke sitt potensial med fremstillinger som når oss gjennom levende liv på scenen.

Jeg tenker i utgangspunktet at teaterfellesskapet er preget av de dominerende verdier som preger vår tid. Kan teaterkunstnere fortelle noe om det store bildet, sosialt eller politisk? Når jeg skriver om forutsetninger for å skape gjennom å se den andre, betyr det også at vi kan prøve å se større sammenhenger. Våre nære, forhåpentligvis dype observasjoner kan fortelle noe overordnet. Vi kan ikke isolere oss selv som teaterkunstnere fra tiden. Vi bør forstå den, være en del av den, slik at vi kan reagere på den. Jeg kritiserer ikke her de teaterkunstnerne

²²⁷ Nussbaum, Engelstad, og Øye, 46.

²²⁸ Ibid., 47.

som skaper sitt eget kollektiv og skjerner seg fra resten av samfunnet, de eksisterer, men er et fåtall.

Teaterkunstnerne som lever med sin kunstart som medborgere i møte med andre mennesker i andre virker, representerer en vesentlig sosial ressurs. Teaterkunstnere handler på kjøpesentre, har barn i barnehagen, besøker foreldre, besteforeldre, barnebarn. De tar del i sosiale medier, de skriver kontrakter for arbeid og bolig. Teaterkunstnere blir preget av de etiske kjøpereguleringene og forståelse av den sameksistens som avspeiles i praksis fra andre deler av samfunnet.

Teaterkunstnere og særskilt skuespillere har slik jeg har opplevd det, gjennom hele kunstartens eksistens, tatt temperaturen på et mellommenneskelig plan i samfunnet. De fleste skapende teaterproduksjoner jeg har arbeidet med har vært basert på observasjon av mennesker i handling. Et spørsmål blir likevel hvilken kontekst vi setter observasjonene i? Fra det stedet vi observerer verden, kan det være fristende å si noe om de store linjer? Hvordan kan skapende produksjoner forholde seg kunstnerisk til det rådende internasjonale politiske klima? Finnes det muligheter til å gå fra de nære observasjoner til å kunstnerisk behandle de større sammenhengene? Det vil alltid være krevende å beskrive sin egen tid, nettopp fordi vi er involvert i den, og ikke minst fordi vi så avgjort er fanget av å se det hele fra vårt eget ståsted. Når jeg likevel gjør et forsøk på å se på de rådende verdier i samfunnet, er det fordi en impuls åpnet opp for det.

Høsten 2019 presenterte filosofen Simon Critchley sin nye bok «*Tragedy, the Greeks, and Us*». Critchley er født i England, men tilhører likevel tradisjonen av kontinental filosofi som han har skrevet en introduksjonsbok om. Han anvender filosofi til mangslungen forskning, der hans boktitler springer fra humor til fotball, fra filosofen Levinas til multiartisten David Bowie.²²⁹ De mest sentrale teoretikerne for kontinental filosofi er fransk- og tyskspråklige. Kontinental filosofi kontrasteres gjerne med analytisk filosofi som regnes som den dominerende i den engelskspråklige verden.²³⁰ Jeg har sett og transkribert utdrag fra hans foredrag på Art Institute of Chicago.²³¹ Artikler fra denne bokutgivelsen har kommet ut i en rekke aviser verden over. I løpet av foredraget forteller Critchley at det kun er 31 tekster vi kjenner til i dag som utgjør de greske tragediene.²³² De ble skrevet mellom 473 f.kr og 402

²²⁹ Wikipedia, "https://en.wikipedia.org/wiki/Simon_Critchley Simon Critchley," i *Wikipedia.com* (u.å.).

²³⁰ Jan Harald Alnes, "Analytisk filosofi," i *Store norske leksikon*, Red. Einar Duenger Bøhn (Tromsø2014).

²³¹ Chicago Humanities Festival, *Simon Critchley: Tragedy, the Greeks, and Us*. (Youtube: Chicago Humanities Festival, 2019).

²³² *Ibid.*, - 07:30.

eller 401 f.kr, altså i løpet av bare 70 år. Det var mange kriger som fant sted, og et imperium falt sammen. Mange av de som spilte i tragediene var soldater som hadde sett krigene.²³³

Critchley låner underveis i foredraget ordene til en Canadas mest anerkjent oversettere av gresk tragedier, Anne Carson (1950 -). Hun er professor i klassiske språk og internasjonalt kjent poet.²³⁴ Ann Carson sier: «*Hvorfor eksisterer tragedie? Fordi vi er full av raseri. Hvorfor er vi full av raseri? Fordi vi er full av sorg? Hvorfor er vi full av sorg? Fordi vi er fulle av krig, og i krig har mennesker blitt drept. Vi lever i en verden som er krig.... Høyre og venstre, konservative og radikale, terrorister og frihetkjempere, vold som blir besvart av motvold.*»²³⁵

Critchleys årsak til å sette sammen begrepene tragedie, grekerne og oss i sin tittel har klare intensjoner. For å forstå vår tid bedre bør vi bruke de greske tragedier, hevder han. De forbereder oss bedre enn noe annet materiale på hvordan vi kan håndtere den tiden vi lever i.

Critchley starter foredraget med å lese fra egen tekst: «*Vår tid er ute av hengslene, og noe er råttent i statene der vi bor. Vi kan lukte det. Landene våre er delt, husene våre er delt og det skjøre nettet med familie og vennskap visner under den store solen til «big tech» (journalistisk uttrykk for de verdensledende teknologiselskaper).*»²³⁶ Her setter Critchley anslaget for sin opplevelse av vår tid. Hans lek med Hamlets ord om at det er noe råttent i staten Danmark indikerer en rivalisering om makt som foregår med uærlige midler i flere land, ikke bare som maktspill mellom stater. Vi kan se at det er paralleller til historikeren Thukydides beskrivelse av indre oppløsning der Critchley skriver at vår tid er ute av hengslene. Det er en sanselig og kroppslig fornemmelse vi kan oppleve der luktesansen kjenner på usikkerheten, kanskje uhyggen. Vår tid er definitivt ikke trygg. Delte land og delte hus forteller om behov for beskyttelse. Vi holder oss for oss selv, unngår unødig kontakt.

Kan vi ane en lignende utvikling på teatrenes arena? Er det endringer i samarbeidsklimaet i ensemblearbeid de siste årene? Kan vi spore de samme tendensene i våre dialoger mellom faglig involverte med samarbeidsvansker på tvers av kulturer og språkområder? Har teaterkunstnere blitt mer tilbakeholdne i internasjonal utveksling? Eller er teatret et fristed, en motsats til den proteksjonistiske holdningen som kan spores? Jeg har ikke funnet relevant

²³³ Ibid., - 27:30.

²³⁴ Anna Fürstenberg, "Anne Carson," i *Store norske leksikon* (Agder2019).

²³⁵ Festival. - 23:20

²³⁶ Ibid., - Innledning.

forskning på dette temaet, men opplever spørsmålene som relevante for forståelsen av hvordan den internasjonale arenaen er i utvikling for skapende teaterproduksjoner.

Videre sier Critchley: «*Tragedie presenterer en verden av konflikt og urovekkende følelser, en verden der private og offentlige liv kolliderer og kollapser, en verden av raseri, en verden av sorg og en verden av krig.*»²³⁷ Det er urovekkende for meg at ordene som stammer fra tragediens tidsalder stemmer så godt i forhold til vår egen tid. Critchley fortsetter: «*En verden der moral er tvetydig, og hvor de mektige ydmyker og ødelegger de maktesløse ... en verden som vår egen.*»²³⁸ Dette finner jeg igjen hos Nussbaum spesielt i relasjon til historikeren Thukydides, der oppløsningen av moral setter enkeltmennesker i risiko. Jeg ser på Critchleys sammenligning mellom antikkens tid og vår egen, som et kontekstuellet grep teaterkunstnere ofte benytter når alle typer teaterklassikere settes opp. Vi arbeider fram konsepter basert på antikkens tekster, slik at de gir resonans i vår egen tid.

Slik tenker også Critchley: *Vi må prøve å få mennesker fra antikken til å leve igjen for vår tid. De holder et speil mot oss, der vi ser all villfarelse i livene våre, men også den skremmende skjønnheten og intensiteten i tilværelsen. Dette er ikke et tidspunkt for trøstepremier og skamløse banaliteter fra selvhjelps industrien og pop-filosofien. Filosofi slik det vanligvis forstås, er en del av problemet og ikke en del av løsningen. Derimot hevder jeg i denne boken at hvis vi ønsker å forstå oss selv bedre må vi gå tilbake til teatret, scenen i livene våre. Der tragedie tillater oss å se glimt inn i den tøffe og utilgivelige glansen i den brennende kjernen i vår livsutfoldelse. Hvis vi gir oss selv sjansen til å se på tragedie, kan vi se lengre og tydeligere.*²³⁹

Critchley har større tro på tragedien som veiviser i vår tid enn andre redskap for å forstå det som skjer rundt oss. Tilliten til antikkens teater baserer seg på at vi kan se oss selv bedre ved å la oss bli speilet av tekster som snart er 2500 år gamle. Tidligere har Critchley som Nussbaum understreket at tragediene ble skrevet i et samfunn med øyenvitner fra krig.

Tragedieforfatterne bevitnet sin egen tid, og gav oss innsikt i de smertefulle erfaringer noen mennesker fikk med krigen som direkte eller indirekte årsak. Men forfatterne var også i dialog med antikkens erkjennelse på flere plan. Dialogpartnerne for forfatterne var filosofene, mytelandskapet, den tidlige kunnskapsutviklingen, historikernes tenkning slik som Thukydides refleksjon over egne observasjoner. De må ha skrevet som en del av en

²³⁷ Ibid. - Innledning

²³⁸ Ibid. - Innledning

²³⁹ Ibid. - Innledning

samfunnsforståelse og utvikling. Deres evne til å være i sin samtid gjorde at forestillingene ble benyttet som renselse, katarsis og var spesielt viktig for de unges utvikling slik Nussbaum skrev om tragediens plass i antikkens kulturfestivaler.

Som tragedieforfatterne bevitnet sin egen tid trenger vi også fortellinger fra tidsvitner som kan gi oss forståelse om våre liv. Critchley mener dagens filosofi er en del av problemet, men under foredraget kommer han ikke nærmere inn på hvorfor. Uansett kan vi kanskje, ut fra Critchleys refleksjoner, sette vår lit til den opplyste og reflekterte teaterkunstneren som benyttet sine samtidige forskere, filosofer, journalister og andre yrkesgrupper. De kan utgjøre en kraft som tilsvarer antikkens forfattere. Den yngre skuespilleren reflekter over det samme:

“The latest example now is the Joker. Joaquin Phoenix, “The Joker”. So this guy feels lost and helpless in a world of billionaires, making fun of poor people, who see them as scum. Playing a man who says, I'm on the outside of society, I've been kicked and fucked, and I can't hold it anymore. I want to explode. And why doesn't anyone help me. You are developing a kind of human being that will be the future of humanity, that will be in the western world for the next ten years.

What Phoenix does there, and that's why it resonates so strongly with people, is not that he acts well, but that he portrays a thing that is going to be a bigger thing. And that is why this is an act of pure art. And the same, but on a much smaller scale, we do when we develop acting. It is not about having the objective truth, because it is not like the objective truth. There you are, as a responsible and emotional human being, who once in a while reads the newspaper, watches a movie, listens to music and tries to be able to try to see what humanity is in, at this point.

So you feel something is developing in the society. You play it, and with that you kind of give it a name. The same is, if you see the iconic and great performances, that they are still rooted in deterioration of our world. So when we develop plays it is not about developing them in an intellectually level. What we have are actors that enhance sensitivity towards the world. There is the saying of the German writer Botho Strauss: "The actor is the seismograph of the society." This is our superpower. This is our sensitivity.”

Evnen til å være på høyde med vår egen tid, gjør teaterkunst til et mellommenneskelig møtepunkt med samme funksjon som antikkens teater var. Berøringspunktene teaterkunstneren har med virkelighet er vesentlig for å opprettholde kommunikasjonen med omverden. Men som forskeren skal finne sin posisjon for å oppnå valide svar på sine

undersøkelser, bør kunstneren også finne sin posisjon å undersøke fra. Fortellingenes innhold og form kan preges av teaterkunstnere som har en bevissthet for sine egne prosesser og i teaterfellesskapet sammen skaper forestillinger essensielle for sin samtid.

12.0 Hva viser undersøkelsen

Formålet med undersøkelsen var å få forbedret kunnskap om erfaringer med skapende produksjoner. Jeg ville undersøke om bevisstgjøring i prosessene kunne utvikle og/eller forsterke kvalitet i disse produksjonene. Først velger jeg å se på noen overordnede resultater fra undersøkelsen, for så å fokusere på enkelte funn.

- Kvalitet og kvalitetsbedømmelse er en vesentlig faktor for de skapende teaterproduksjonenes aktiviteter. Jeg har reflektert over de funksjoner, eller roller, som kan heve kvalitet i skapende produksjoner.
- Å være bevisst sin utvikling er av stor verdi for pedagogiske og kunstneriske prosesser. Det understrekes både av informantene, skuespillerpedagogikken ved teaterhøgskolen «Ernst Busch», og teoretikerne Huizinga, Vygotskij og Nussbaum. Ved hjelp av utviklingsforståelse kan prosessene artikuleres og deles mellom de involverte.
- Språket må være presist for de involverte i utdanning og ensembler, selv om vi ikke kan peke på et allment felles språk. Å bli bevisst fellesskapet som en «sosiokulturell utviklingsarena», og se den som en kollektiv erfaring, gir grunnlag for individuell modning. Bedret kunnskap, ferdighet, og forståelse for holdninger til egen faglighet, kan da bli resultatet.
- Evnen til å være på høyde med vår tid, gjør teaterkunst til et mellommenneskelig møtepunkt med lignende funksjon som antikkens teater. Berøringspunktene teaterkunstneren har med virkeligheten, er vesentlig for å opprettholde kommunikasjonen med omverden. Flere teaterkunstnere åpner opp prosesser mot omgivelsene, noe som gjør teaterkunsten mer tilgjengelig for publikum.
- Det er mulig å sammenligne forskeren med teaterkunstneren. Begge skal finne sin posisjon for å oppnå valide svar på sine undersøkelser. Fortellingenes innhold og form vil preges av teaterkunstnere som har en bevissthet for egne prosesser, og i teaterfellesskapet utvikler forestillinger, aktuelle for sin samtid.
- I kapittel fem viser jeg at de tre offentlige teaterhøgskolene i Norge har skapende prosesser inkludert i studentenes læringsmål. Dermed har alle skuespillere uteksaminert etter 2011 kompetansen med inn i yrkeslivet. Prosjektteatre og frie

teatergrupper har i stor grad produsert skapende produksjoner siden 70-tallet, og også de institusjonelle teatrene øker sin aktivitet på området. Samlet sett er det svært sannsynlig at antallet skapende produksjoner stiger i takt med økt kompetanse fra yngre utøvere.

- Kapittel seks viser at skjønnsmessige kvalitetskriterier blir benyttet. Offentlige debatter og dokumenter viser at det er tilbakevendende interesse for kvalitetsdiskusjoner.
- Beskrivelser fra samtlige informanter om hva som kjennetegner en god skuespiller kan sammenfattes i følgende seks punkter: *1. Balansegang i uttrykket mellom originalitet og gjenkjennelse, 2. arbeidsmåten kan ligne ekstremспорт, eller andre handlinger med høy grad av risiko. 3. originalitet kan fødes gjennom å gå dypt, og risikere, 4. fange og holde på publikums interesse, 5. trekke veksler på møte mellom sal og scene, 6 skuespillerne er levende til stede for publikum gjennom partnerkontakt og tilstedeværelse.* I tillegg kom det fram noen aspekter fra en eller flere av informantene jeg opplever viktig å nevne, *grundige forundersøkelser, tekniske aspekter, sanselighet for omgivelsene og publikums trygghet.* Noen av disse punktene får støtte i Maria Johanssons refleksjoner. Blant annet gjelder det hennes beskrivelse av skuespillernes undersøkelse av rollen som en hermeneutisk prosess i dynamisk bevegelse, samt hennes beskrivelse av skuespillere som i skapende prosesser opplever at de samtidig utvikler kvalitet.
- Både informantene og skuespillerfaglig litteratur, understreker at prosessene for skapende produksjoner og interpretasjon av ferdig tekst, har likhetstrekk. Et dedikert forhold til arbeidet, og trygge rammer i utøvelsen, er avgjørende for kvalitetsutvikling.
- I kapittel åtte, analysen av barneteaterproduksjonen, kom jeg fram til tre hovedtrekk: *1. Skuespillerne hadde med sin doble funksjon, skapende og utøvende, liten tid til fokus på utøvende oppgaver. Arbeidet med å skape innhold til fortellingen tok mye plass. Skuespillere er avhengig av å spille materialet med optimal kvalitet gjennom hele spilleperioden, derfor bør konstruksjon av nye dramatiske fortellinger ikke gå på bekostning av utvikling av spill. 2. Grunnidéen fra idéutviklingsfasen ble aldri satt på prøve og i liten grad videreforedlet. Analysen viser at det naturlige punktet for fornyet undersøkelse av materialet kunne startet i forberedelsene til prøver. 3. Min rolle i produksjonen var flytende og uklar. Jeg hadde ønske om en tettere posisjon til prosessen, men opplevde rollene jeg hadde utilfredsstillende. Jeg ønsker derfor å utvikle en ny rolle for prosessen i skapende produksjoner.*

- I kapittel ni undersøkte jeg leken som en sentral del av samfunnsutviklingen. Leken har i undersøkelsen vist seg som viktig for utvikling av scenisk språk i formidling av dyptpløyende og utfordrende tema. Lek danner opphøyde øyeblikk, både for enkeltindivider og fellesskap. Ved hjelp av resonansen i ensembles fellesskap, eller hos den enkelte teaterkunstner, kan vi finne språk for vår egen samtid.
- Kapittel ti viser at ideer som er utviklet fra tenkning, artikuleres gjennom et tilgjengelig språk. Vår tenkning kan bestå av mange former, der det verbalt språklige kun utgjør en del av formidlingen. Likevel er det viktig å verdsette et bevisst verbalt språk. Det hjelper oss i analyser og synteser både for utvikling av ideer og innhold i skapende produksjoner. Det er viktig å kunne forklare våre tanker gjennom begreper på en presis måte. Å undersøke begreper kan bety å utvikle ny tenkning, eller se noe nytt.
- Det er også vesentlig for skapende produksjoner at skuespillere tar stilling til det de utvikler. Utviklingen av en ny dramatisk tekst bygger på eierforholdet til ensemblet. Skuespilleres eierskapsevner blir en vesentlig del av formidlingen til publikum. Eierskapsevne gir skuespilleren materiale å spille fra, idéene går over til å bli handlinger publikum kan oppleve.
- Kapittel elleve belyser forståelsen av at vårt fellesskap er dannet av sosiale konstruksjoner. Når disse oppløses, eller endres, kan alle i fellesskapet være utsatt eller truet. I ensemblebygging for skapende produksjoner, er arbeidsetikken og forståelsen for den enkeltes ansvar i fellesskapet, av stor verdi.
- Et svært viktig element for skapende produksjoner, er evnen til å forstå den andres liv slik at den kommer til uttrykk i forestillinger. Det er av svært stor verdi at teatret som en mellommenneskelig arena lar oss få opplevelser vi ikke alltid ber om å få.
- I siste del av undersøkelsen så jeg på hvordan skapende produksjoner kan gjøre seg relevant i samtiden, og hvordan et materiale blir behandlet og kan få betydning for skuespillerne i møte med publikum. Et grundig arbeid, med et bevisst forhold til prosessen, fra de første ideer blir utviklet, via materialinnhenting, til utvikling av teaterspråk, kan gi dybde, innsikt og erkjennelse hos skuespillerne. Det kan bidra til at forestillingen når inn til publikum som en foredlet og fortettet blanding av kunnskap, erfaring og erkjennelse fra de som har skapt teaterproduksjonen.

13.0. Kritisk refleksjon over valgt metode.

Denne oppgaven har gjort meg i stand til å finne svar på min problemstilling. Det har ført til ny forståelse for den praksisen jeg har vært en del av i snart førti år som yrkesaktiv. Likevel ser jeg flere svakheter ved undersøkelsen.

Jeg bestemte meg på et tidlig tidspunkt å analysere barneteaterproduksjon, selv om den var gjennomført hele syv år før oppgaven skulle leveres. Fordelen med å se en produksjon retrospektivt, er distanse. I etterkant ser jeg at erindringen ikke kunne kontrolleres opp mot andre kilder. Med en mer inngående forståelse av Nordenstams teorier, kunne undersøkelsen stått seg bedre. Ved hjelp av handlingstolkende hermeneutiske analyser, kunne to av kriteriene for tolkninger innfris mer tilfredsstillende. Jeg kunne, ved hjelp av de tidligere involverte studentene kontrollert om mine tolkninger var treffende, om min tolkning forklarte hva de berørte parter gjorde.

Intervjuene var rike. Jeg opplevde utvalget av to skuespillere og to skuespillerpedagoger som konstruktivt, men fikk dessverre ikke kjønnsbalanse i utvalget. En av Kvaales generelle beskrivelser av kvalitet i intervjuet, var at informanten snakker mye. Informantene visste stor interesse for tema, og konsentrerte seg om egne erfaringer fra skapende produksjoner. Den engelske språkdrakten gir en arbeidsrelatert språklighet, noe som praktiseres ofte i teaterfaglig sammenheng. Skriftlig var den vanskelig å behandle. Intervjuguiden gav en indikasjon på mer struktur enn samtaleintervjuet endte opp med å ha. Jeg lot informantene utdype og reflektere når de ønsket det, noe jeg oppfattet som informantenes mulighet til å sette fokus der de ønsket.

Mitt forhold til fenomenologiske undersøkelser er på et tidlig stadium, og jeg har ikke gått nøyere inn i metoder som benytter teorier fra Husserl og andre. Med større grad av forståelse for disse teoriene, kunne jeg kanskje gjort mer likeverdige undersøkelser mellom Huizinga, Vygotskij og Nussbaum. Undersøkelsene gjort gjennom de tre sistnevnte teoretikerne ble styrt av empirien fra informantene, andre teaterpraktikere og egen erfaring. Dermed ble det vanskeligere å påpeke sammenhenger mellom de forskjellige refleksjonsprosessene.

14.0. Ettetanker om en fortsettelse

Slik jeg opplever det, ligger det til rette for både kvalitative og kvantitative undersøkelser av skapende produksjoners omfang og karakter. Hvor foregår disse produksjonene, hvordan blir de skapt, hvem er utøverne, og hvem spiller de for? Det kreves store ressurser for slike undersøkelser, men jeg ser likevel verdien av undersøkelsene for teaterfeltets, organisasjoner

og beslutningstageres forståelse av virksomheten. Som jeg tidligere har antydnet tror jeg vi kan snakke om en prosentvis stor andel forestillinger. De har kanskje også felles utfordringer som bedre kan løses med større grad av oversikt. Rettigheter for de medvirkende, hvordan slike forestillinger gjøres mer tilgjengelig for publikum gjennom salg og markedsføring, kan være noen av komponentene.

Det er mange arenaer for skapende produksjoner jeg ikke har nevnt. Dramatikerlandskapet med Dramatikkens Hus i Oslo, de programmerende teatrene som Black Box i Oslo, Scenekunstbruket som utvikler turnéer for mange skapende produksjoner, eller samlingsarenaer for det frie feltet som RadArt i Tromsø, hadde alle kunnet være naturlige steder for videre undersøkelser. Det samme gjelder flere institusjonsteatre og norske teaterkunstnere.

Det er mulig med en forskningsmessig tilnærming til kvalitet i skapende produksjoner der skuespillernes kvalitetsvurdering inngår. Dette kan være kvalitativ forskning, og undersøkes gjennom utprøving av forskjellige modeller for utvikling av prosjekter. Her kan forskjellige funksjoner inngå, som arbeid med og uten støttefunksjoner til skuespillere, eller andre forutsetninger. Denne formen for undersøkelse kan ligge i skjæringspunktet mellom praktisk kunnskap og kunstnerisk utviklingsarbeid. En slik forskning vil være undersøkende, men den vil også være motivert av vilje til endring.

I tillegg har vi muligheter for undersøkelser av begreper i skapende produksjoner, både for videre analyse av prosesser, forståelse for prosessenes innhold og utviklingen av mulige felles begreper, der det kan være naturlig.

Litteraturliste

- Al-Othman, Hannah. "Director behind Marquis De Sade play featuring Down's syndrome youths brings new show to Paris about infamous Belgian child killer which he admits 'could be seen as paedophilia' ". *Daily Mail* (15. mars 2017 2017).
- Alfsen, Knut. "Hvordan skal vi få alle med?" Scenekunst.no, sist oppdatert 4. oktober 2018. <http://www.scenekunst.no/sak/hvordan-skal-vi-fa-alle-med/>.
- Alnes, Jan Harald. "Analytisk filosofi." In *Store norske leksikon*, redigert av Einar Duenger Bøhn. Tromsø, 2014.
- Alonso Schökel, Luis, José Maria Bravo, og Brook W. R. Pearson. *A manual of hermeneutics. The Biblical seminar*. Vol. 54, Sheffield: Sheffield Academic Press, 1998.
- Arntzen, Knut Ove. "Teater." 1. juni 2018. <https://snl.no/teater>.
- Bengtsson, Jan. *Sammanflätningar : Husserls och Merleau-Pontys fenomenologi*. 3. rev. oppl. ed. Göteborg: Daidalos, 2001.
- Berlin., Schaubühne. "Schaubühne Berlin." 29. april 2020. <https://www.schaubuehne.de/de/start/index.html>.
- Berliner Ensemble. "Das Theater Am Schiffbauerdamm Geschichte Einer Berliner Bühne." lastet ned 27. april 2020. <https://www.berliner-ensemble.de/en/das-theater-am-schiffbauerdamm>.
- Bradbury, Ray, Torstein Bugge Høverstad, og Per Malde. *Fahrenheit 451*. Fahrenheit 451. Oslo: Pax, 1980.
- Britton, John. *Encountering ensemble*. London: Bloomsbury, 2013.
- Bruner, Jerome S. *Toward a theory of instruction*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 1966.
- Corpotation Pop. "Foreced Entertainment." 30. april 2020. <https://www.forcedentertainment.com/>.
- Dewey, John. *Art as experience*. A Perigee book. New York: Berkley Publishing Group, 2005.
- Drama, The Central Academy of. "The Central Academy of Drama." 28.april 2020. <http://web.zhongxi.cn/en/>.
- Dunning, Jennifer. "Jaques Lecoq, Director, 77; A Master Mime." *The New York Times* (1999): 1.
- Ensemble, Berliner. "Martin Wuttke." 02. mai 2020. <https://www.berliner-ensemble.de/martin-wuttke>.
- Fangen, Katrine. *Deltagende observasjon*. 2 ed. Bergen: Fagbokforlaget, 2010.
- Festival, Chicago Humanities. *Simon Critchley: Tragedy, the Greeks, and Us*. Youtube: Chicago Humanities Festival, 2019.
- Fürstenberg, Anna. "Anne Carson." In *Store norske leksikon*. Agder, 2019.
- Gadamer, Hans-Georg, Arne Jørgensen, og Knud Darling Nielsen. *Sandhed og metode : grundtræk af en filosofisk hermeneutik*. Wahrheit und Methode Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 2. udg. ed. København: Academica, 2007.
- Haaland, Agnete. "Stikkordet." lastet ned 27. april 2020. https://www.skuespillerforbund.no/images/stikkordet/Stikkordet_2008_2_web.pdf.
- Halås, Catrine Torbjørnsen, Kari Steinsvik, og Ingrid Gåre Kymre. *Humanistiske forskningstilnæringer til profesjonspraksis*. Oslo: Gyldendal akademisk, 2017.
- Hjertström Lappalainen, Jonna. *Innan erfarenheten: estetiska lärprocesser i ljuset av John Deweys estetik*. Stockholm2014.

- Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch. "Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch." lastet ned 27. april 2020. <https://www.hfs-berlin.de/>.
- Huizinga, J. *Den lekande människan : (Homo ludens)*. Homo ludens. Stockholm: Natur och kultur, 1945.
- . *Den lekande människan : (homo ludens)*. Homo ludens, Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur. 2. utg. ed. Stockholm: Natur och kultur, 2004.
- Husvik, Marit Thune. "Statens kunstnerstipend." Norsk skuespillerforbund, sist oppdatert 27. april 2020. <https://www.skuespillerforbund.no/veiledning/stipender/sk-statens-kunstnerstipend/>.
- Hylland, Ole Marius, red. *Scenens kunst, Gjennomgang av scenekunstmrådet* Vol. 2019, vol. 18. mars. 2020, 2019.
- Hylland, Ole Marius, og Per Mangset. *Teater som fag, kall og yrke : en utredning om teaterfaglige utdanningstilbud og kompetansebehov*. Bø i Telemark: Telemarksforskning, 2011.
- Irwin, T. H. "The Fragility of Goodness by Martha Nussbaum." *The Journal of Philosophy* 85, nr. 7 (1988): 376-83.
- Johansson, Maria. "Skådespelarens praktiska kunnskap." Universitetet i Nordland, 2012.
- Josefson, Ingela. *Kunskapens former : det reflekterade yrkeskunnandet*. Stockholm: Carlssons, 1991.
- Kipste, Egils. "Directing Experience: An exploration of Active Analysis and visual cognition theory in the training of contemporary directors." Queensland University of Technology, 2014.
- Kraggerud, Egil. "Thukydid." In *Store norske leksikon*, u.å.
- Kvale, Steinar, Tone Anderssen, og Johan Rygge. *Det kvalitative forskningsintervju*. Interviews an introduction to qualitative research interviewing. Oslo: Ad notam Gyldendal, 1997.
- Kvale, Steinar, Svend Brinkmann, Tone Margaret Anderssen, og Johan Rygge. *Det kvalitative forskningsintervju*. InterView[s] learning the craft of qualitative research interviewing. 2. utg. ed. Oslo: Gyldendal akademisk, 2009.
- Lecoq, Jacques. *Le Théâtre du geste : mimes et acteurs*. Paris: Bordas, 1987.
- Lecoq, Jacques, Jean-Gabriel Carasso, Jean-Claude Lallias, og David Bradby. *The moving body : teaching creative theatre*. Le corps poétique un enseignement de la création théâtrale. Rev. ed. ed. London: Methuen, 2009.
- Leseth, Anne Birgitte, og Silje Maria Tellmann. *Hvordan lese kvalitativ forskning?* 2 ed. Oslo: Cappelen Damm akademisk, 2018.
- Løken Larsen, Svend Erik. "Moskva kunstnerteater." In *Store Norske Leksikon*, 2018.
- Maxim Gorki theater. "Maxim Gorki theater." 29. april 2020. <https://www.gorki.de/>.
- Nationaltheatret. "Ariane Mnouchkine." 27.april.2020. <https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/previous-winners/ariane-mnouchkine/>.
- . "The jury`s decision Christoph Marthaler " 27.04.2020. <https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/previous-winners/christoph-marthaler2/jury-decision/>.
- . "Previous Winners." 27. april 2020. <https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/previous-winners/>.
- Nordenstam, Tore. "Ideologi och systemutveckling." I *Om validering i hermenutisk forskning*, redigert av Bo Göranson, 137-42. Lund: Lund Universitet, 1978.
- Nussbaum, Martha C. *Poetic justice : the literary imagination and public life*. The Alexander Rosenthal lectures. Boston: Beacon Press, 1995.

- Nussbaum, Martha C., Irene Engelstad, og Agnete Øye. *Litteraturens etikk : følelser og forestillingsevne*. Oslo: Pax, 2016.
- Nussbaum, Martha Craven. *The monarchy of fear : a philosopher looks at our political crisis*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press, 2018.
- Oddey, Alison. *Devising theatre : a practical and theoretical handbook*. London: Routledge, 1994.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre - Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1999.
- Rodina, Katarina. "Lev Vygotskij." In *Store norske leksikon*. Oslo, 2019.
- Roose-Evans, James. *Experimental theatre : from Stanislavsky to Peter Brook*. 4th ed. ed. London: Routledge, 1989.
- Rønning, Mette. "Kunstnerstipend Arbeids-stipend." lastet ned 27. april 2020. <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arbeidsstipend>.
- scener, Ferske. "Totalteatret." 1. mai 2020. <https://www.ferskescener.no/totalteatret/>.
- Schuler, Margarete, og Stephanie Harrer. *Grundlagen der Schauspielkunst*. Leipzig: Henschel, 2011.
- Searle, John R. *Speech acts : an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Skjervheim, Hans. "Deltakar og tilskodar." *1940-2000* (2001): 473-81.
- . *Deltakar og tilskodar og andre essays*. Idé og tanke. [Ny utg.]. ed. Oslo: Aschehoug, 1996.
- Soleil, Theatre du. "Theatre du Soleil." Theatre du Soleil, sist oppdatert 30. april 2020. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/>.
- Telemarksforskning. "Publikasjoner teater." 28. april 2020. <https://www.telemarksforskning.no/?s=teater>.
- The City Theatre of Future, NT Gent. "Ghent Manifesto." 27.04.2020. <https://www.ntgent.be/en/manifest>.
- Theatertreffen. "Berlinerfestspiele, Theatertreffen." 02. mai 2020. <https://www.berlinerfestspiele.de/en/theatertreffen/start.html>.
- Tjønneland, Eivind. "Hans-Georg Gadamer." In *Store norske leksikon*. Bergen, u.å.
- Tribunal, The Congo. "The Congo Tribunal." 28.04.2020. <http://www.the-congo-tribunal.com/>.
- Volksbühne. "Frank Castorf." 02. mai 2020. <https://volksbuehne.adk.de/english/volksbuehne/ensemble/index8165.html?person=12&kategorie=regisseure&alpha=C>.
- . "Volksbühne Berlin." Volksbühne, sist oppdatert 02. mai 2020. <https://www.volksbuehne.berlin/en/>.
- Vygotskij, Lev Semenovič, Margareth Toften Roster, Tore-Jarl Bielenberg, Arne Skodvin, og Alex Kozulin. *Tenkning og tale*. Myslénie i reč'. Oslo: Gyldendal akademisk, 2001.
- Wackerhausen, Steen. "Forskningsspørsmål, epistemologi og metode - med fokus på praktisk kundskab." I *Humanistiske forskningstilnærminger til profesjonspraksis*, redigert av Catrine Torbjørnsen Halås, Kari Steinsvik og Ingjerd Gåre Kymre, 159-86. Oslo: Gyldendal akademisk, 2017.
- Wadel, Cato, Carl Cato Wadel, og Otto Laurits Fuglestad. *Feltarbeid i egen kultur*. Rev. utg. av Carl Cato Wadel og Otto Laurits Fuglestad. ed. Oslo: Cappelen Damm akademisk, 2014.
- Wall, E. "Dramatic interactions in education: Vygotskian and sociocultural approaches to drama, education and research, edited by Susan Davis, Beth Ferholt, Hannah Grainger Clemson, Satu-Mari Jansson, and Ana Marjanovic-Shane: London, UK, Bloomsbury, 2015, 290 pp., \$39.95 (paperback)." *Mind, Culture, and Activity* 24, nr. 3 (2017): 1-9.

- Watson, Anna. 15 november 2011. <http://www.scenekunst.no/sak/devising-theatre-keiserens-nye-klaer/>.
- Wikipedia. "https://en.wikipedia.org/wiki/Simon_Critchley Simon Critchley." In *Wikipedia.com*, u.å.
- Wittgenstein, Ludwig, og Mikkel B. Tin. *Filosofiske undersøkelser*. Philosophische Untersuchungen. Vol. 17, Oslo: Pax, 1997.

NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Masteroppgave med foreløpig tittel: Veier å gå for kunstnerisk kvalitet i skapende produksjoner.

Referansenummer

881244

Registrert

13.01.2020 av Ørjan Hattrem - orjan.hattrem@nord.no

Behandlingsansvarlig institusjon

Nord Universitet / Fakultet for lærerutdanning og kunst- og kulturfag / Senter for praktisk kunnskap

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Ingela Josefson, ingela.josefson@uniart.se, tlf: 0046706643557

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Ørjan Hattrem, orjan.hattrem@nord.no, tlf: 004793005829

Prosjektperiode

31.01.2020 - 30.08.2020

Status

19.02.2020 - Vurdert

Vurdering (1)

19.02.2020 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg den 19.02.2020, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilke type endringer det er nødvendig å melde:

https://nsd.no/personvernombud/meld_prosjekt/meld_endringer.html

Du må vente på svar fra NSD før endringen gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 30.08.2020.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den

registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke behandles til nye, uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og/eller rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Karin Lillevold

Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

Samtykkeskjema

Are you interested in taking part in the research project?

“Ways to go for quality in Play development.”

This is an inquiry about participation in a research project where the main purpose is to make analyses over the steps of doing play development initiated from the actors and reflect on the circumstances related to content and form in these processes. In this letter I will give you information about the purpose of the project and what your participation will involve.

The Purpose of the project is to study theatre artists in process with play development. Many actors, directors and other theatre artists develop new plays in collective processes at institutional theatres in projects or in groups. Several productions have been initiated by actors. Their experiences are certainly both consistent and contradictory. There is little reflected literature based on the experiences of this landscape of diversity. My main investigation into this thesis is: **What experiences and what conscious awareness of these experiences do theatre artists have in the process from idea development to finished product in play development productions?** Along with examining these experiences, I would like to find out what happens to the quality of the actor's presence in the performance. And: can a greater degree of consciously understanding what is actually happening develop or even enhance the quality of these types of productions? Can this also contribute to improved execution power for actors who want to take responsibility for the entire process? My wish for readers of this Master Thesis is to contribute to a dialogue that gives rise to further development, awareness raising and sharing of experiences between performing artists.

Nord University is the institution responsible for the project. There are no other institutions involved. I'm asking you to participate in this conversational interview because I am interested in your experiences and ability to work within the frame of play development and your attitude related to the play development as a whole.

Your participation in this research will be an interview based on conversation. That means that I am not only going to ask you questions that would answer, but also hope to be your dialog partner in an evolving discussion. The interview will be recorded, and later parts of the interview will be transcript for the purpose of being part of my Master Theses. If you chose to take part in the project, this will involve you to take part in an interview for approx. up to 120 minutes.

Participation in the project is voluntary. If you chose to participate, you can withdraw your consent at any time without giving a reason. All information about you will then be made anonymous. There will be no negative consequences for you if you chose not to participate or later decide to withdraw.

We will only use your personal data for the purpose(s) specified in this information letter. We will process your personal data confidentially and in accordance with data protection legislation (the General Data Protection Regulation and Personal Data Act). Only the responsible persons for the program of the master's degree will have access to the interviews as well as my supervisor during the time of the project. I will store the interviews on my laptop while working with my Master Theses. After that the interviews will be stored according to the laws regulating research in Nord-University. I will not make your name public in my Master Theses, unless explicitly wish to be named.

The project is scheduled to end 1st August 2020. I have planned to make a follow-up for a PHD-study that might start September 2020 and will finish in August 2022. Therefore, I also ask to store your material for these further studies in case the interviews could be of interest. After the PHD-studies the interviews will be stored according to the laws regulating research in Nord-University.

This is the list of your rights according to my research. If you can be identified in the collected data, you have the right to:

- access the personal data that is being processed about you
- request that your personal data is deleted
- request that incorrect personal data about you is corrected/rectified

Interview guide: Ways to go for quality in creative theatre-productions.

This is a research interview and you should know this to better understand what is the framework for this type of interview. You choose whether you want to remain anonymous or stand by your full name.

We will talk about your experiences as an actor / educator in relation to creative productions. Here are some questions that may arise along the way, if I want you to elaborate or I want us to say something more about other things I need to know about your particular experiences. You have already signed the agreement to use the interview for research within the framework of my master's thesis. Is there something that is unclear to you? Is there anything you want to add, let me know before we start recording?

What experiences and what conscious awareness of these experiences do theatre artists have in the process from idea development to finished product in play development productions? Along with examining these experiences, I would like to find out what happens to the quality of the actor's presence in the performance. And: can a greater degree of consciously understanding what is actually happening develop or even enhance the quality of these types of productions? Can this also contribute to improved execution power for actors who want to take responsibility for the entire process?

Introduction:

- Formalities Name, age, place of birth, upbringing, occupation, education, work experience, place of work.
- Can you tell about yourself, your professional life.
- How would you describe your first experience with creative productions.
- What experiences have you had with creative productions since then?

Main theme: What experiences do actors have at institutions that use actors' creative resources?

- How would you describe a process of creative production from idea development to finished product?
- How would you distinguish a creative production from a finished text production? Do you have two specific projects you can compare?
- Have you done productions where actors took the initiative?
 - If yes, can you describe your experience from such a process?
- How do you envision a possible ideal model for preserving the artistic responsibility of the actors?
- How would you describe the quality of actors in a theater production?
- In what way would you rate the quality of actors / criteria?
- How do you feel that others rate the quality of actors?
- What occupations have you experienced in creative production?
- What do you think about working with creative productions without a director? What do you think about the possibility of working with this kind of production without a defined director?
 - Do you find that there are other ways of organizing work in other ways?
 - What do you think as an educator about asymmetric power relations between actor students on the one hand and others involved in as directors, playwrights and your own role as educator student productions?
- How can a collaboration be created where students learn to create with other artists?

Summary

- Is there anything else you want to talk about?
- Is there anything you want to add?