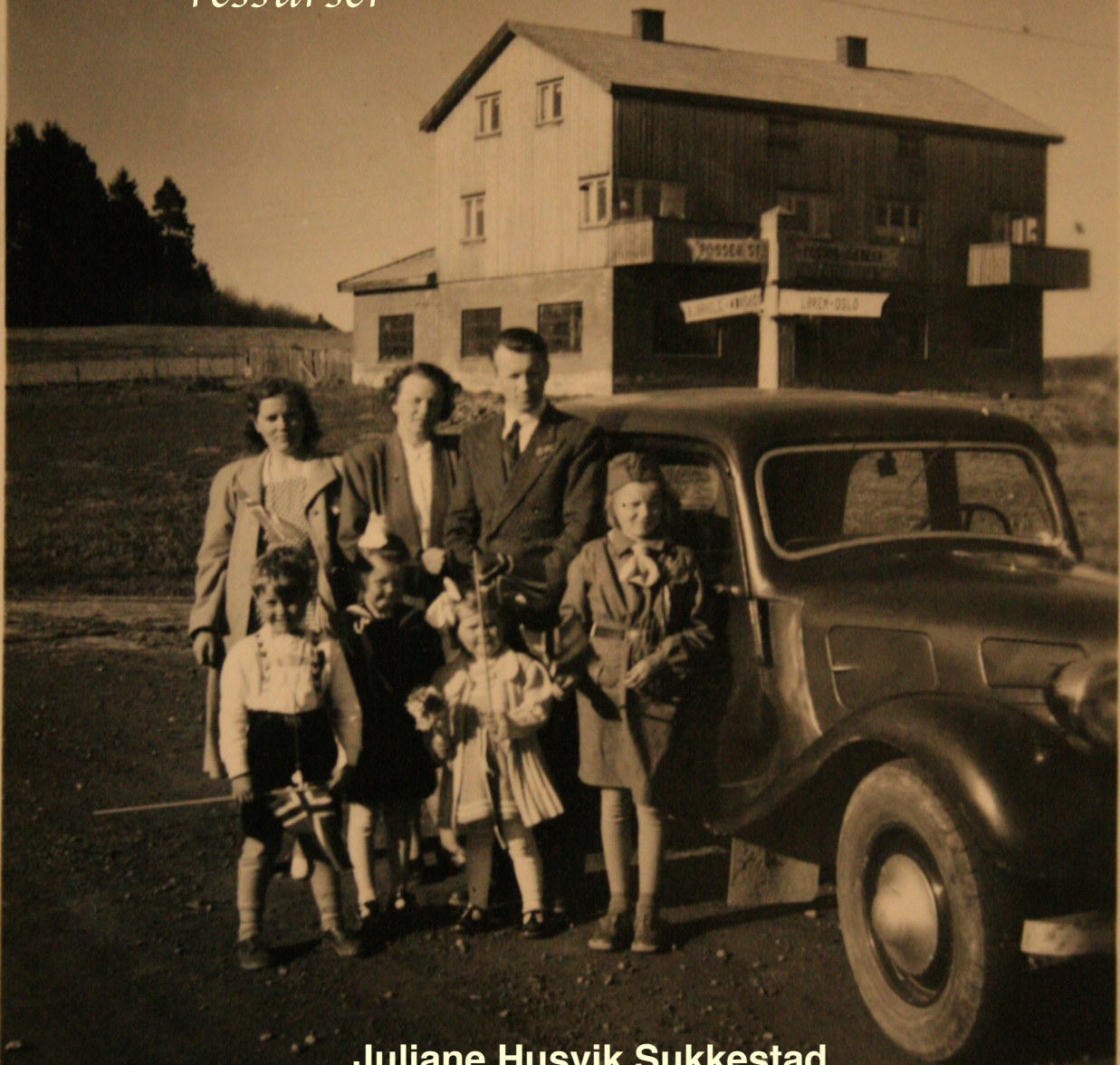


# KULTUR I SPILL

*- en iscenesettelse av hjemstedets  
ressurser*



**Juliane Husvik Sukkestad**  
**Kandidatnr. 117**

Masteroppgave i estetiske fag  
MEST5900  
Høgskolen i Oslo og Akershus,  
Drama og teaterkommunikasjon, vår 2015



Forsiden: Fosserkrysset med smia, famlilebedriften, i bakgrunnen.  
Foto: Privat, fra Synøve Lundbergs fotoalbum. Gjengitt med tillatelse.



## **Sammendrag**

Denne masteroppgaven handler om kunst i møtet med samfunnet gjennom en teatral hendelse, festivalen *Kulturdag 2014*. Med utgangspunkt i en iscenesettelse av mitt hjemsteds ressurser, reflekterer jeg rundt mine valg av dramapedagogiske og kunstneriske verktøy, hvordan jeg har involvert lokalmiljøet og lokale ressurser, samt hvordan den kulturelle konteksten spiller inn på det som skjer. Jeg gjør dette gjennom en analyse av tre elementer som alle inngår i Kulturdag 2014; et mimretreff, en minneforestilling og selve festivalen.

Med en mer anvendt tenkning av kunsten, settes fokuset på kunstens kvaliteter i møte med samfunnets behov og utfordringer. Kunst kan være en skapende kraft i samfunnet, om det finner sin rette form i sitt miljø.

## **Abstract**

This master thesis is about art interacting with society through a theatrical event, a festival called *Kulturdag 2014* (Culture Day 2014). Based on a staging of my hometown, I reflect on my choices of drama pedagogical and artistic methods, how I have involved the local community and the local assets, as well as how the cultural context interact with the event. I do this through an analysis of three elements, all included in Kulturdag 2014; a reminiscence group activity, a reminiscence performance and the festival itself.

With a more applied thinking when it comes to art, the focus is on the particular qualities of art negotiated with the qualities of responding to societal needs and challenges. Art can be a creative force in society, if it finds its right expression in its environment.



## Forord

Da jeg begynte på masterstudiet var det med stor takknemlighet for å få lov å gå tilbake til studiene. Det at det var blitt opprettet en mastergrad i drama og teaterkommunikasjon, åpnet opp for å kunne bruke to år på å videreutvikle drømmen om en kulturarena. Jeg vil takke mannen min, Jens Arne, for å ha oppmuntret meg til å si opp jobben for å satse på teater på heltid. Jeg vil også takke datteren min, Ruth Emilie, for å akseptere å måtte dele mammaen sin med alle andre.

En stor takk går også til alle dere som var med og gjorde festivalen på Fosser til en mulighet; Fosser Velforening som har trasket rundt i kveldsmørket og lagt ut hefter og flygeblader i alle postkasser, alle deltakerne på mimretreffene som har delt av sine historier, gjengen i Bygdetruppen som har slengt seg på alle rare ideer og som har gitt meg så mye latter og glede, alle som satte sin lit til meg og mitt arrangement og stilte opp med innslag og aktiviteter, og ikke minst til alle som kom og deltok. Uten dere hadde denne oppgaven ikke vært mulig! Jeg vil også takke Anna og mamma for kaffe, kaker, og ikke minst middag når en sliten kropp har kommet innom etter uttallige timer med fysisk og mentalt arbeid.

Jentene på masterrommet: takk for inspirasjon og gode diskusjoner. Dere er verdens beste medstudenter! Veilederen min, Anette, takk for alle prater på Litteraturhuset og for at du hele tiden har pushet meg til å se hva jeg egentlig holder på med. Veilederen min, Gry, takk for Skype-samtaler og refleksjoner som har fått meg til å se hva jeg sitter med av empiri.

En kjempetakk går til sist til pappa. Uten din hjelp hadde aldri dette prosjektet vært mulig. Du har latt meg låne Smia, et lokale med masse potensial. Du har stilt opp med haugevis av arbeidstimer; pynta på fasaden, stilt opp med biler, busser og lastebiler for å frakte folk og utstyr, du har sagt 'ja' når andre har sagt 'nei', og ikke for å glemme; du har hørt på alle de rare innfallene jeg har hatt i prosessen, og tar de for det de er fordi du er en drømmer, akkurat som meg.

Oslo, 10.04.2015

Juliane Husvik Sukkestad



<b>Undring</b>	<b>3</b>
Drømmen (min bakgrunn)	3
<b>Motiv og forankring</b>	<b>5</b>
Kunstens kvaliteter	5
Samfunnets behov og utfordringer	7
<b>Problemstilling</b>	<b>10</b>
<b>Teoretiske tilnærminger</b>	<b>12</b>
Kulturdag 2014 som teatral hendelse	12
Hermeneutiske og fenomenologiske prosesser	15
<b>Bruk av begreper</b>	<b>17</b>
Teatralitet	17
Feedbacksløyfe	18
Reminisens	18
Devised	19
<b>Kulturell kontekst</b>	<b>20</b>
Utenforliggende mandat for kulturaktiviteter i kommunen	20
Implementering av kulturloven	20
Norsk Kulturindeks 2014	21
Kulturstrategi i kommunen	23
Sammendrag	25
<b>Fosser - i en sosial og demografisk kontekst</b>	<b>25</b>
Sentralisering	27
Grasrotsinitiativ	28
<b>Kontekstuell teatralitet - metoder og valg</b>	<b>30</b>
<b>Kulturdag 2014</b>	<b>30</b>
Mimretreff	31
Isenesettelsen	32
Ressurser i lokalsamfunnet	33
<b>Forskningsstrategier</b>	<b>36</b>
Aksjonsforskning	36
Praksisledet forskning	37
<b>Forskerrollen</b>	<b>38</b>
Deltakende observatør	38
Feltarbeid i egen kultur	39
Rollesjonglering	41



Lærlingerollen	43
Etiske hensyn	44
<b>Metode for å generere data</b>	<b>44</b>
Observasjon og deltakelse	44
Felttekster	45
<b>Presentasjon, analyse og tolkning av data</b>	<b>47</b>
<b>Dramapedagogiske og kunstneriske verktøy</b>	<b>47</b>
Reminisens	48
På vei mot en historie	54
Devising	56
To prosesser – ett produkt	61
<b>Deltakere i teatral lek/ Minneforestilling</b>	<b>63</b>
Det sanselige nivå	64
Det kunstneriske nivå	65
Det symbolske nivå	67
Tilstedeværelse	67
Utopian performative	70
<b>Festivalen</b>	<b>73</b>
Fellesskap	73
Lek	75
<b>Kontekstuell teatralitet</b>	<b>77</b>
Utvelgelse	77
Innenfor eller utenfor?	78
<b>Kulturell kontekst i møte med Kulturdag 2014</b>	<b>82</b>
<b>Sammendrag</b>	<b>83</b>
<b>Drøfting</b>	<b>86</b>
‘Vi’-et som oppsto	86
‘Vi’ som et situasjonsfellesskap	88
‘Vi’ som en ressurs	90
‘Vi’ som politisk engasjement	92
<b>Fra festival til samfunnsutvikling</b>	<b>95</b>
<b>Avslutning</b>	<b>97</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>99</b>

# Undring

## Drømmen (min bakgrunn)

Jeg tror vi alle drømmer om hva vi vil utrette i løpet av livet, eller hva vi skal jobbe med når vi en gang blir 'voksne'. Noen drømmer starter tidlig, mens andre kommer til etterhvert. Noen drømmer er store og kanskje uoppnåelige, mens andre drømmer er mulig å gjennomføre med utholdenhet og stålvilje.

Gjennom mitt 35 årige liv har jeg hatt flere drømmer. Tidlig ønsket jeg å bli sanger, ihvertfall gjorde min (ikke helt objektive) mamma meg bevisst på at det var muligheter innen ulike proffe kor, eller kanskje jeg kunne bli den neste «Sissel». Etter ett år som utvekslingsstudent var drømmen å bli utenriksminister, men det varte ikke lenge før sangstudier i Østerrike tok meg med inn i operaens verden, og jeg var sikker på at jeg skulle satse på en operakarriere. Veien ble ikke slik. Etter studier i tysk og musikk, endte jeg så opp med Bachelor i Drama og teaterkommunikasjon, med PPU i bagasjen. Jeg etablerte et teaterersamarbeid med ei venninne, og begynte i det små å drømme om å leve av teater. Men med små og fragmentariske oppdrag, ledet den usikre økonomiske framtiden meg inn i fast jobb, og inn i læreryrket.

Å være lærer snudde litt opp ned på mine drømmer. Jeg frilanset med teater og musikk ved siden av læreryrket, satset på entreprenørskap, men drømmen om å jobbe med egne prosjekter la seg. Det var mer slit og jobb enn hva man fikk igjen for det. Å være lærer ble mer betydningsfullt. Det betydde å være en viktig brikke i barn og ungdommers hverdag, og å skape drømmer for framtiden sammen med dem. Jeg brukte mye teater og drama som metode i min undervisning, og så at lekenheten i dette gjorde barna godt og at de lot seg inspirere. Det er en helt utrolig følelse som sitter i kroppen når man ser et barn som aldri orker å gjøre noe på skolen, tar en stor rolle og gir alt av seg selv i den. Siden har drømmen vært å få andre til å prestere. Som en stolt hønemor har jeg elsket å se når noen har prestert godt etter at jeg har kommet og 'trykket på de riktige knappene'.

Tiden fløy, og med mann og barn endte jeg opp i Singapore. Jeg måtte slippe jobben, som jeg elsket fordi alle 'barna mine' var der, men som frustrerte meg når det gjaldt tid og muligheter. Nå åpnet det seg derimot opp en tid for refleksjon og for nye drømmer.

Jeg fikk lov til å leke og la meg inspirere igjen. Denne gangen skulle jeg ikke gi, jeg skulle få. Jeg tok kurs i musikkteater, foto og involverte meg i en kabaret. I en annen kultur med andre normer og mulighetsrom for kreativitet, forsto jeg raskt hvor jeg er rotfesta, og hva jeg mener er et godt og skapende miljø. Da det bar feil vei i kabareten, endte jeg igjen opp med å være i rollen som den som skulle få de andre til å skape, inspirere dem til å tørre å kaste seg i det.

Å være langt borte fra jobb, Norge og familie, gjorde at jeg begynte å se hjem igjen. Hjem til barndomsbygda, som jeg ikke hadde bodd i siden videregående, men som jeg har vendt nesa mot støtt og stadig i et kulturelt ærend. Der er nettverket mitt stort, og jeg vet jeg har mye jeg kan bidra med. Jeg begynte å drømme om et sted å være kreativ, å være i skaperprosess med andre, et sted å få talenter til å skinne. Jeg drømte om et kulturhus.

Å ha slik en stor drøm er ikke alltid like lett når man bør tenke realistisk for å få ting i gang. Jeg har allikevel ikke kastet fra meg den store drømmen, selv om jeg nå har tatt den ned på bakkeplan. Kulturhusdrømmen er nå blitt til et mål om en kulturkafé med en scene og en fast husgruppe som spiller teater. Drømmen har så smått tatt form, og jobben nå er å få folk i hjembygda til å se stedets muligheter, hvor deres egne drømmer kan få bo. Gjennom et festivalarrangement kalt Kulturdag 2014, ønsker jeg å vise viktigheten av kulturelle møteplasser hvor man får være medskapende og deltakende i sitt eget nærmiljø. Festivalen vil vise hva som ligger av potensial i en kulturkafé.



**Mitt utgangspunkt for kulturkafé; en bortgjemt og nedlagt bensinstasjon, tidligere smie.**

Fotograf Juliane H. Sukkestad



## Motiv og forankring

Min drøm dreier seg om troen på at kunst og kultur er viktig, ikke bare for min egen del, men for samfunnet og da ikke minst kommunen og hjembygda mi. Rapporten *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* (2015), er en utredning om kunstnerøkonomien bestilt av Kulturdepartementet for å beskrive aktuelle problemstillinger og forslag til tiltak. Denne trekker fram kunst som viktig i samfunnet;

*Kunst er en skapende kraft i et demokratisk samfunn, en viktig ytring som forutsetning for kunnskap, som korrektiv til og dialog med samfunnsutviklingen, som del av og forutsetningen for debatt i det offentlige rom. Kunst er også viktig for den enkeltes opplevelse og dannelse, bidrar til å forstå og til å tenke nye tanker. Derfor er friheten til å skape kunst grunnleggende. Derfor er kunstens autonomi viktig. Derfor trenger samfunnet kunst (Kulturdepartementet, 2015, s. 17).*

Kunst kan være med på å utfordre sider ved samfunnet, og gi en annen vinkling på debatter. Kunst kan åpne opp for ny erfaring av deg selv, og deg selv i forhold til det samfunn du lever i. Så lenge den er gitt et fritt spillerom, styrt ut ifra egne premisser, så kan den være en aktiv del av samfunnet, og ikke plassert på sidekanten.

## Kunstens kvaliteter

Jeg har gått inn i masterprosjektet mitt med utgangspunkt i at kunst har en skapende kraft i møtet med samfunnet. For å kunne drøfte mine forskningsfunn ut ifra et slikt syn på kunst, så må jeg finne teori som kan si noe om hvordan kunstens kvaliteter aktualiseres i møte med samfunnet. Jeg har valgt å bruke teori som omfavner estetiske praksiser, hvor kunst og kunsttenkning blander seg inn i samfunnsmessige sammenhenger.

Boel Christensen-Scheel, førsteamanuensis i nyere kunst- og performanceteori, skriver om *contemporary art didactics*, her oversatt til samtidskunstdidaktikk<sup>1</sup>, i sin artikkel *Application and Autonomy – The Reach and Span of Contemporary Art Didactics* (2013). Et hovedmål med artikkelen er å etablere et grunnlag for å tenke at kunstens autonomi, kunst på kunstens premisser, kan ha utgangspunkt i det relasjonelle og det performative. Inndelingen av kunst i kategoriene 'anvendt' og 'ren' er nødvendig. Med et slikt skille, fokuseres det på den ene siden om en instrumentell bruk av kunst, og på den andre siden

---

<sup>1</sup> Oversettelse er gjort i samråd med forfatteren Boel Christensen-Scheel.

om en kunst som et lukket verk med bestemte betydninger. En rekke ulike estetiske praksiser og forskningsfelt har nå vendt blikket mot samfunnet og en mer anvendt tenkning, men dette betyr ikke at praksisen har skilt lag med kunsten. Kunstens autonomi, 'kunst for kunstens skyld', betyr ikke at kunsten må ha en avstand fra samfunnet. Kunst kan også ha et relasjonelt utgangspunkt. Med begrepet samtidskunstdidaktikk, beskriver Christensen-Scheel en didaktikkform hvor fokuset er på at produksjon og spredning av kunnskap skjer i og gjennom kunst og estetikk, og at kunstens spesielle kvaliteter kan svare på samfunnets behov og utfordringer, et relasjonelt og performativt kunstperspektiv (Christensen-Scheel, 2013, s. 109).

Med begrepet beskriver Christensen-Scheel en mulig måte å se på didaktikk som en måte å lære i og gjennom kunst på, ikke nødvendigvis knyttet til en undervisningsmetode. Hun ønsker å utvide termen, og med begrepet foreslås det tre aspekter: relasjon innen kommunikasjon og samhandling basert på estetisk aktivitet og kompetanse, og et samtidsrelatert engasjement og kvalitet (Christensen-Scheel, 2013, s. 110).

Venke Aure, førsteamanuensis i kunstdidaktikk, bruker den norske betegnelsen «kunstdidaktikk» i flere av sine arbeider. Det er hos henne Christensen-Scheel henter sitt begrep. Begrepet karakteriserer kunst- og didaktikkrelaterte fenomen som er å finne der kunst formidles. Det fungerer da som et «analytisk perspektiv rettet mot kunstfeltets formidlingsproblematikk» (Aure, 2013, s. 3). Aure presenterer ulike kunstdidaktiske grunnsyn. Her er det interessant for meg å gå inn på det hun sammenfatter i betegnelsene «relasjonell-pluralistisk og performativ kunstdidaktikk». Denne er samtidens mer sammensatte holdning til kunst og formidling, og sier noe om hva en didaktikk på kunstens premisser kan innebære, og om denne retningens epistemologiske posisjon (Aure, 2013, s. 4).

Ifølge Aure, fører en relasjonell og performativ kunstdidaktikk til en mer prosessorientert måte å forholde seg til kunsten på, hvor formidleren går inn med kunstfaglig og pedagogisk kompetanse, og aktørene er medskapende. Denne tilnærmingen ønsker å forankre kunsten i samtidens virkelighetsfortellinger, og gjør det dermed mulig for stoffet å bearbeides flersidig, dynamisk og spenningsfylt, derav begrepet relasjonell-pluralistisk. Samtidskunsten inviterer til samspill mellom betrakter og kunstverk. Samtidskunstverk blir først fullendt i møtet med tilskueren, som betrakter og bearbeider verket. (Aure, 2013, s. 14-15).

Deltakelse i kunsthendelser konstrueres i samspill-situasjoner, i eksistensielle situasjoner og konkrete kontekster. Her skapes det performative mulighetsrom, hvor kunsten kan «treffe som etammerslag, både erkjennelses- og følelsesmessig» (Aure, 2013, s.14). Dette er et kunstdidaktikkperspektiv som Aure beskriver som historisk, kulturelt og følelsesmessig situert, altså i tett sammenheng med den situasjonen den inngår i (Aure, 2013, s. 17).

Christensen-Scheel trekker fram Artaud og Brecht som representanter for kunstnerens ønske om refleksjon, og muligheter innen kunst (Christensen-Scheel, 2013, s. 111). Denne kritiske refleksjonen som skulle bevisstgjøre tilskueren om sin egen situasjon og få ham til å agere, kan kritiseres for å ikke skape muligheter og potensial, men virke demotiverende. Ifølge Christensen-Scheel førte dette blant annet Nicolas Bourriaud til å understreke det relasjonelle og møter *med* kunst, istedenfor å distansere kunst og samfunn (Christensen-Scheel, 2013, s. 112). Ved å trekke inn det relasjonelle og i tillegg den spørrende holdningen i kunstkritikken, så kan kunstdiskursen skje i forhold til samfunnet, istedenfor å distansere seg fra den (Christensen-Scheel, 2013, s. 112-113).

Kort oppsummert, så oppløses dikotomien mellom anvendt og autonom kunst gjennom begrepet samtidskunstdidaktikk. Ved å anerkjenne det relasjonelle og det performative som kvaliteter ved kunsten, så vil samleken mellom kunst og samfunn erkjennes som en del av autonomibegrepet, så lenge det skapes kunst på kunstens premisser. Samtidskunstens fokus på betrakterens medskapende rolle er et utgangspunkt for samtidskunstdidaktikk. Den er prosessorientert og åpner opp for ulike betydningspotensialer og kontekster, på kunstens egne premisser. Altså kunstens egne kvaliteter åpner opp for møter med kunst i den gitte konteksten.

## Samfunnets behov og utfordringer

Jeg har gjort meg mange refleksjoner underveis i min praksis, og har lest meg opp på ulike teorier som har kunnet knytte mine erfaringer til samfunnet. Her vil jeg presentere det teoretiske bakteppe som ligger til grunn for mine tanker og refleksjoner, men som ikke brukes konkret i analysen.

Med en mer anvendt tenkning av kunsten, settes fokuset på kunstens kvaliteter i møte med samfunnets behov og utfordringer (Christensen-Scheel, 2013, s. 109). Jeg ser at mennesket har et behov for kunst, og møter *i* kunsten. Jeg har reflektert rundt begrepet



affekt, og ser på kunstens påvirkningskraft imøte med mennesket som et verdifullt aspekt ved kunsten. Begrepet forstås som en emosjonell beskrivelse, ved at noen har blitt følelsesmessig berørt eller forandret (Thompson, 2009, s. 7). Jeg har reflektert rundt medborgerskap og kunst, med utgangspunkt i filosofen Martin Heidegger, som peker på nødvendigheten av å utvikle et (skapende) poetisk forhold til virkeligheten (Heidegger, 1954/2008, s. 278). Dette poetiske forholdet står ikke i motsetningsforhold til hverdagslivet, men er forbundet med det (Norberg-Schulz, 1992, s. 33). Man skaper seg inn i verden gjennom det narrative, og i det bekrefter vi hverandre, som et bevis på at man hører til (Heidegger, 1944/1981, s. 36). Her ligger kjernen til identitetsskaping.

Når jeg nå kommer inn på begrepet å skape, så legger jeg i det at mennesket er med på å skape mening i verden rundt seg. Dette er en sosialkonstruktivistisk tenkning. Andy Lock og Tom Strong, begge professorer i psykologi med et anvendt perspektiv, beskriver ulike sosialkonstruktivistiske retninger i sin bok *Sosial konstruksjon: teorier og tradisjoner* (2014). Her blir de mest markante retningene innen sosialkonstruktivisme beskrevet, og her henter jeg ulike fenomenologiske og hermeneutiske perspektiver som jeg ikke har fordypet meg i, men som jeg ønsker å bruke her. Grunntanken i sosialkonstruktivisme beskriver de slik:

Dette er påstanden om at vi ikke bare er individuelle informasjonsprosessorer, men at vi også er sosiale vesener som gjennomgår en forbløffende prosess hvor vi, i takt med at vi vokser opp, sosialiseres inn i kulturen rundt oss og opplever verden med all dens gleder og skuffelser. Vi er enkelt sagt mennesker som konstrueres ved at vi lever i en verden som vi deler og erfarer sammen med andre mennesker (Lock & Strong, 2014, s. 30).

All erfaring er relasjonell. Den oppfatning vi har av oss selv og våre etiske verdivalg, er et resultat av språkliggjøring av våre erfaringer i møte med andre. Sosialfenomenologen Alfred Schütz peker på at det sosiale livet innebærer en dynamikk vi må lære å leve med. Schütz anser intersubjektivitet som grunnleggende ved den menneskelige eksistens, og dermed som en forutsetning for enhver menneskelig opplevelse (Lock & Strong, 2014, s. 73). Mennesker blir født inn i en verden av andre, og tar for gitt andre menneskers kroppslige eksistens og bevisste liv, muligheten for å kommunisere med hverandre, og det at sosial organisering og kultur er historisk gitt (Lock & Strong, 2014, s. 74).

Det er gjennom språket mennesker viser hvordan de forholder seg til erfaringer og objekter på meningsfulle måter. Utfordringen er at vi ønsker et solid forankret, beskrivende språk, som vi kan dele med andre mennesker. Når omstendighetene rundt oss endrer seg, så trenger vi et språk som vi kan revidere uten at vi mister denne forankringen (Lock & Strong, 2014, s. 104). Hermeneutikeren Hans-Georg Gadamer trekker frem dialogen. Den er måten vi kan bevege oss fremover sammen med andre på og dermed utvide kunnskapen vår. Ny mening er mulig om vi er åpne for å bli forvandlet av våre interaksjoner med andre. Menneskenes følelser, ånd og opplevelse av tilhørighet er også involvert. Endringer innebærer endringer i vår tilhørighet, og disse endringene i tilhørighet endrer også oss. Om nye meninger skal være levedyktige, så må de være forankret i vår væren (Lock & Strong, 2014, s. 108-110). For Heidegger var kunst og poesi midler mennesker bruker for å åpne opp nye sfærer av mening eller muligheter, og for å bringe nye meninger frem i lyset. Kunstnere og poeter hjelper oss med å se og føle det vi ikke kunne før kunsten ble skapt. Når det gjelder mening, kan derfor ikke et hvilket som helst ord gjøre nytten: Det man har behov for, er «det ordet som virkelig hører saken til, slik at saken får komme til orde» (Gadamer, 2010, s. 458). Det å sette ord på erfaringer eller kunst kan da sies å anta en åndelig dimensjon (Lock & Strong, 2014, s. 104).

Filosofen Paul Ricoeur beskriver en fantasiens hermeneutikk, hvor poetikk er sentralt for vår evne til å forestille oss og bli inspirert av nye opplevelser. Språket er en grunnleggende kreativ ressurs, og et middel for å transcendere tidligere forståelser. Fortellinger er måten vi uttrykker mening sammen med våre opplevelser av tid. Vi forteller om og uttrykker våre opplevelser på måter som formidler hvilken betydning de har for oss. De er mer enn bare informasjon og beskrivelser. Historiefortelling er metoden som gjør det mulig for oss å bruke de språkressursene vi har til å forestille oss, og deretter handle ut ifra fortellingene våre på måter som er åpne for nye muligheter. Gjennom historiefortellingen tillegges opplevelsene språklige «som om»-egenskaper. Dette gjelder også våre fortellinger om oss selv. Vi forstår oss selv gjennom og i våre reaksjoner på andres ord og ideer om oss (Lock & Strong, 2014, s. 113). Slik utvikles samfunn; folk skaper sine autobiografiske narrativer i tilknytning til hva de oppfatter av andres narrativer (Govan, Normington & Nicholson, 2007, s. 74). Ut fra dette ser jeg at et medlemskap i samfunnet krever skapende deltakelse med de andre samfunnsmedlemmene. Samfunnsutvikling betyr at samfunnet hele tiden skaper seg nye fortellinger og nye identiteter basert på tidligere fortellinger og tidligere identiteter. Samfunnet har et behov for å skape.

## Problemstilling

Jeg bor ikke lenger i min hjemkommune Aurskog-Høland, men jeg har fulgt med på hva som rører seg av kulturaktiviteter her. Jeg har deltatt noe selv, men har ikke tatt initiativ til å opprette arrangenter. Mitt inntrykk er at det er et større behov for kunst- og kulturaktiviteter enn det som dekkes i kommunen i dag. Det er mange som har et ønske om å delta i større arrangement (korslag, musikkfestival, etc.), men får ikke muligheten. Selv med denne pågangen er det slik at de store kulturtrendene dør etter en tid. Med det mener jeg at de holder det gående noen år, og mister etterhvert den store oppslutningen, eller at det ikke kommer opp på beina igjen, fordi det er et for omfattende arbeid. Det er også tungt å drive kulturarbeid i hverdagen, med flere små aktører som kjemper om konsertdagene, og konkurrerer hverandre ut. De kan virke usynlig gjennom kalenderåret, men kommer til syne i førjulstida og andre høytider. De sitter alle på hver sin tue, og det er lite samarbeid eller rullering i hvem som utfører oppgaver.

Jeg har også observert mitt hjemsted, Fosser, og den utviklingen som stedet har hatt siden jeg flyttet ut som 19-åring. Fra å være et sted med bensinstasjon, butikk og en aktiv velforening, er det blitt til en gjennomfartsåre med lite aktiviteter og få møteplasser. Jeg ser at stedet har mistet en del av sin karakter, og muligens også sin identitet. Stedet har behov for en positiv fremstilling, verdiskaping på stedet og møteplasser mellom innbyggerne. Kan et møte med en kunsthendelse avdekke behov også for innbyggerne selv?

Jeg opplever at det ligger et stort potensial i kommunen og i hjembygda mi for kulturelle aktiviteter, men hva er så grunnen til at det er forblitt et 'potensial' og ikke en aktualitet? Det som utgjør grobunnen for potensialet er vel kanskje også samtidig en del av strukturen som hindrer at det utfolder seg? Jeg vet ikke om kulturkaféen min vil dekke det behovet som ligger der, men jeg ønsker å satse. Med mitt masterprosjekt har jeg endelig tatt et eget initiativ!

Gjennom mitt forskningsprosjekt har jeg satt igang aksjoner i hjembygda mi, hvor innbyggerne har fått muligheten til å komme i ulike møter med kunsten og dens kvaliteter. Jeg vil trekke fram den største aksjonen, en festival kalt Kulturdag 2014, fra nå av forkortet til KD14 i teksten, men ikke i overskrifter. Her ble hjembygda mi Fosser inntatt som en kulturarena for én dag. Arrangementet satte i spill Fosser som sted og Fosser som



kulturarena gjennom tema og bruken av stedet. Formidlere og betraktere var lokale, og det var åpent for at alle som ønsket det kunne få delta.

Arbeidet mot KD14 besto av innhenting og bearbeiding av materiale til et reminisenseteater. Dette skjedde gjennom to mimretreff, og et praktisk arbeide med amatørskuespillere. Videre jobbet jeg med inkorporering av ulike bidrag fra lokale lag og organisasjoner basert på lokalitet og et forhåndsbestemt tema. Selve arrangementsdagen besto av et reminisenseteater (minneforestilling), foto- og maleriutstillinger, korkonsert, en intimkonsert med vokal og gitar, en markeds plass med et fotoprojekt, en fortellerstund om Hans Børli, fotoinnsamling av Akershusmuseet, og en vandrerute med forteller, teatersnutter, og lys-, og lydopplevelser Alle elementene regnes som en del av KD14 og kommer inn under min analyse, men noen i større grad enn andre.

Jeg har brukt min fagkompetanse innen drama og teater, og dramapedagogikk når jeg har jobbet praktisk med mitt prosjekt, og det er med utgangspunkt i teaterteori jeg ønsker å reflektere over og analysere mitt prosjekt. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i teaterforskeren Willmar Sauters Theatrical event-modell, her oversatt til teatral hendelse. Modellen har jeg funnet i hans bok *Eventness – A concept of the Theatrical Event* (2008). Dette er en modell som beskriver hvordan kontekster og prosesser virker inn på hverandre, og som igjen virker inn på hvordan den teatral hendelsen oppleves av sine deltakere.

Etter gjennomførelsen av min praksis ønsker jeg å analysere den med utgangspunkt i spørsmålet: **Hvordan kan iscenesettelsen av Fosser som sted og som kulturarena gjennom KD14 skape en opplevelse av tilhørighet og fellesskap?** Dette vil jeg gjøre på to måter: Jeg vil analysere KD14 som en teatral hendelse, men med hovedvekt på analyser av hendelser innenfor den større hendelsen. Jeg vil benytte min bakgrunn og se på hvordan dramapedagogiske og kunstneriske verktøy kan anvendes for å skape en opplevelse av tilhørighet og fellesskap. Dette er igjen et todelt arbeid: jeg vil delvis benytte dramapedagogiske verktøy i selve arbeidet med hendelsene innenfor KD14, og jeg vil deretter analysere disse med teaterteori og annen teori for å se på hvordan performative og relasjonelle kvaliteter ved kunst og kunstprosess også kan ha en samfunnsmessig effekt.

# Teoretiske tilnærminger

I dette kapitlet ønsker jeg å presentere teori og begreper jeg har benyttet meg av for å forstå nyansene i min praksis. Arbeidsmetodene fram i mot KD14, samt selve festivaldagen, var ulike og fordret ulike prosesser. Her vil jeg kort presentere teori som kan beskrive de ulike prosessene, samt gi et grunnlag for å forstå hvorfor de oppstår. Jeg vil kort beskrive den teatral hendelsen og komponentene som denne består av. Deretter vil jeg kort beskrive hermeneutiske og fenomenologiske prosesser med utgangspunkt i hermeneutikeren Hans-Georg Gadamer, og fenomenologen Maurice Merleau-Ponty. Disse prosessene inngår i den teatral hendelsen.

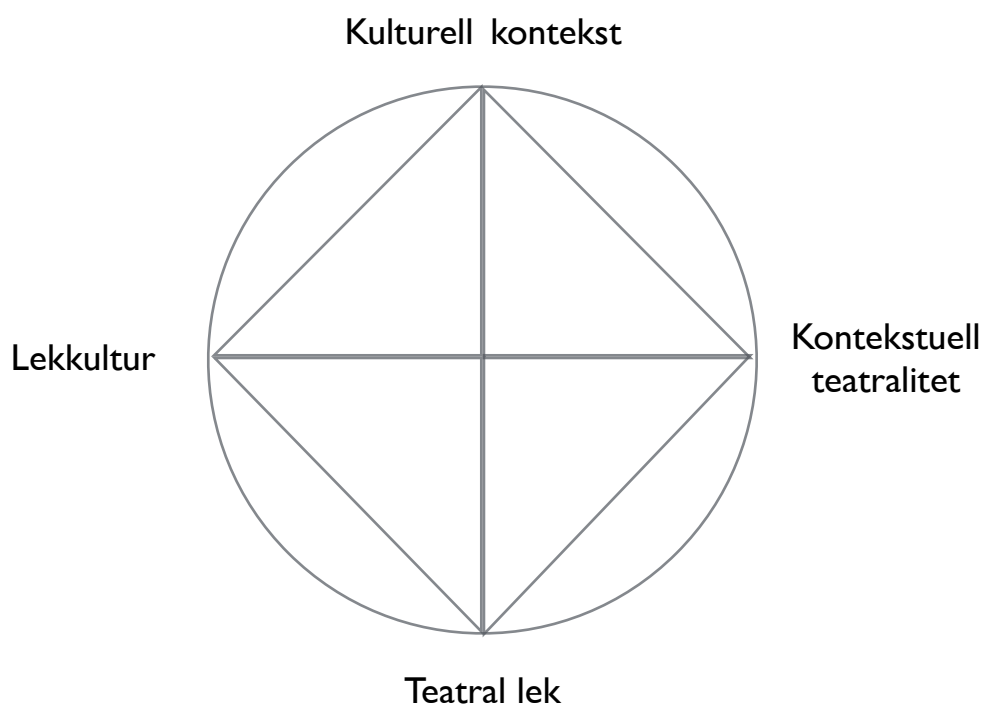
## Kulturdag 2014 som teatral hendelse

For å kunne sikre en god analyse av empirien, så ønsker jeg å ta utgangspunkt i analysemodellen til Willmar Sauter, professor i teater ved Stockholm universitet. Han beskriver det han kaller *theatrical events* (2008, s. 17), her oversatt til norsk som *teatral hendelse*, og det som kommer i spill under en slik hendelse, fra det konkrete til det kontekstuelle. Denne modellen fikk meg til å forstå hvor omfattende en slik hendelse som KD14 er, og bidro til at jeg klarte å skille ut og definere de ulike komponentene som alle spiller inn på hverandre. Det som skjer i den enkelte hendelsen innenfor den teatral hendelsen, er påvirket av andre komponenter. Denne modellen ligger til grunn for hvordan jeg skriver om min praksis, og for hvordan jeg analyserer den i min oppgave. Her vil jeg først kort beskrive modellen, og deretter peke på hvordan jeg bruker den i min oppgave.

Playing rather than signification marks the performing arts when seen as theatrical events. Contexts rather than styles distinguish one kind of artistic experience from another. It is the eventness of the encounter between performer and spectator that characterizes a performance (Sauter, 2008, s. 9).

Sauter bruker lek-begrepet for å beskrive forholdet mellom deltakerne i en teatral hendelse. Lek er en her-og-nå-opplevelse, og har en fram-og-tilbake dynamikk som involverer sine spillere. Hva som blir spilt, kommer an på konteksten til leken. En teatral hendelse er en form for teatral lek som er relatert til en lekkultur og til det dynamiske konseptet teatralitet. Alle disse elementene er innebygd i og fungerer gjennom en kulturell kontekst (Sauter, 2008, s. 17).

Ved å bruke begrepet teatral hendelse, så velger man å se på de dynamiske prosessene som oppstår i hendelsen. Sauters modell beskriver de ulike komponentene som virker inn på hverandre, og kan dermed gi et mer helhetlig bilde av hva som trigger utfallet til de ulike prosessene. Den teatrale situasjonen kombinert med her-og-nå-situasjonen, i samspill med de involverte og det de bringer inn i hendelsen, er det som utgjør hele hendelsen. Sauter trekker inn både utøveren og tilskueren i dette møtet og erkjenner at de begge er med på å skape det som oppstår i den teatrale hendelsen. Konteksten rundt den enkelte hendelse blir også belyst og blir erkjent som en del av opplevelsen (Sauter, 2008, s.16). For å kunne se på hvordan KD14 kommer i dialog med samfunnet vil det være gunstig å bruke en slik modell som beskriver de ulike komponentene som spiller inn i en slik hendelse. I modellen går Sauter forbi selve utførelsen av en teaterforestilling og velger også å undersøke det som skjer i forkant og etterkant, det som er konteksten til deltakerne i den teatrale hendelsen. Begrepet er dekkende for å kunne si noe om kunstens kvaliteter i møte med samfunnets behov.



Figur 1: Modell over den teatrale hendelsen med dens fire komponenter. Alle komponentene virker inn på hverandre (Sauter, 2008, s. 19).



Den teatrale hendelsen kan forstås som en modell bestående av fire komponenter: *lekkultur* (playing culture), *teatral lek* (theatrical playing), *kontekstuell teatralitet* (contextual theatricality) og *kulturell kontekst* (cultural context) (Sauter, 2008, s. 19). De norske navnene på begrepene er min egen oversettelse. Jeg benytter meg av disse begrepene gjennomgående i oppgaven på de ulike komponentene innenfor den teatrale hendelsen KD14;

- Lekkultur brukes for å definere samleken mellom deltakerne i konkrete hendelser. Her bruker jeg, slik Sauter selv gjør, Gadamer sin definisjon på lek. Lekkultur bruker jeg som analyseredskap for å forstå kommunikasjonen i mimretreffene, i øvelsene med amatørskuespillerne, og i festivalen.
- Teatral lek benyttes på det som skjer mellom aktør og tilskuer i den konkrete hendelsen som er en fremvisning. Sauter skiller her mellom tre ulike nivåer for kommunikasjon i teateret. Dette analytiske skille bruker jeg i analysen av minneforestillingen.
- Kontekstuell teatralitet brukes her om KD14 som en iscenesatt festival med Fosser som kulturarena. Jeg ser at valgene jeg tok rundt planleggingen av hendelsen og de strategiene jeg har valgt for å bringe fram materialet, utgjør hva og hvem som ble en del av KD14, og hvilken vei deltakerne rettet blikket. Dette blir presentert som en del av metoden i metodekapittelet.
- Kulturell kontekst brukes om det større nettverket av politikk, økonomi og offentlighet som har betydning for den teatrale hendelsen (Sauter, 2008). Dette er rammen for KD14 og utgjør mulighetsrommet for hva som kan legges av mening i dette arrangementet, samt grunnlaget for forståelsen av muligheter av kulturaktiviteter og andre aktiviteter i Aurskog-Høland kommune. Tidlig i oppgaven presenterer jeg den kulturelle konteksten som utgjorde rammen for opplevelsen av KD14.

De fire komponentene er alle like sentrale i en teatral hendelse og opererer dynamisk og simultant, enten man velger å fokusere på dem helhetlig eller alene. De står ikke i et hierarkisk forhold til hverandre, men er tett sammenvevd (Sauter, 2008, s. 18).

Med de fire komponentene beskriver Sauter hvor omfattende en teatral hendelse er. Det som skjer, det skjer i forhold til; - leken og de lekende, - det som skjer med og mellom deltakerne i den teaterale leken, - ulike valg som valg av sted, stoff, metode, hvem som er aktører, hvem som er tilskuere, - hva som skjer i samfunnet rundt, i politikken og i offentlige planer. Den teatrale hendelsen skjer her-og-nå, men i samspill med hva som har

skjedd før. Situasjonen til deltakerne kommer i møte med det som skjer i den teatrale hendelsen, og dette møtet vil kunne påvirke hva som skjer videre. Både aktør og tilskuer står i forhold til verden utenfor og til teaterhendelsen. Jeg ser at erfaringene gjort i de ulike hendelsene innenfor KD14 setter igang en fortolkningsprosess. Den teatrale hendelsen setter igang en hermeneutisk prosess gjennom erfaring av fenomenene som oppstår i den teatrale hendelsen. Her er fenomenologiske og hermeneutiske prosesser knyttet sammen. Fenomenologiske teorier vektlegger de kommunikative aspektene ved teatrale forestillinger, noe som er nært beslektet til hermeneutisk teori, som igjen understreker tilskuerens perspektiver (Martin & Sauter, 1995, s. 59).

## Hermeneutiske og fenomenologiske prosesser

«Å være historisk betyr å aldri kunne ha en fullstendig viten om seg selv (Gadamer, 2010, s. 340)», skriver hermeneutikeren Hans-Georg Gadamer i sin bok *Sannhet og Metode* (1960/2010). Gadamer peker på at man står i en situasjon, og siden man allerede står i den, så er det aldri mulig å klargjøre den fullt ut. Dette skyldes ikke mangel på refleksjon, men det at vi er historiske værenere. Situasjonen utgjør et ståsted som begrenser mulighetene til å se. Begrepet *horisont* beskriver en synskrets som omfatter og omslutter alt det som er synlig fra et bestemt punkt (Gadamer, 2010, s. 340-341). Nåtidshorisonten dannes stadig på ny fordi våre fordommer stadig blir satt på prøve. Denne utprøvingen innebærer blant annet et møte med fortiden og forståelsen av den overleveringen og tradisjonen vi kommer fra. Forståelse er en prosess hvor horisonter smelter sammen (Gadamer, 2010, s. 345).

Gadamer beskriver en *dialogisk* prosess om når vi prøver å skape mening og forståelse. Vi trer inn i forståelsens sirkel (Gadamer, 2010, s. 331-334). Forståelsens bevegelse går alltid fra helheten til delen og tilbake til helheten. Kriteriet for en riktig forståelse er at alle enkelthetene er samstemte med helheten (Gadamer, 2010, s. 329). Vi må ikke glemme våre egne foroppfatninger om et innhold, og alle våre egne oppfatninger når vi lytter til noen. Det eneste som kreves er at vi er *åpne* for den andres oppfatninger. «Denne åpenheten forutsetter imidlertid at vi relaterer den andres oppfatning til helheten av våre egne oppfatninger, eller relaterer oss selv til den andres oppfatning», skriver Gadamer (Gadamer, 2010, s. 305). Man må være åpen for den andres annerledeshet.

Gadamer peker på at foregripelsen av mening ikke er en subjektiv handling, men bestemmes av det fellesskapet som forbinder oss med overleveringen. Dette fellesskapet er i stadig utvikling i vårt forhold til overleveringen. Det er ikke en forutsetning som vi alltid er underlagt, men noe som vi selv fremstiller når vi forstår, det vil si tar del i overleveringshendelsen og selv bidrar til å bestemme den (Gadamer, 2010, s. 331). Forståelsen begynner ved at noe taler til oss. Dette innebærer at vi forkaster våre egne fordommer. Dette er strukturert som et spørsmål. Spørsmålet frisetter muligheter og holder dem åpne. Egne fordommer blir satt i spill når de selv står på spill. Er min fordom riktig eller gal? (Gadamer, 2010, s. 337-338).

Mens hermeneutikken har en tendens til å fremstille det horisontale subjektet som abstrakt og kun fundert i tid og sted, og ikke i en kropp, så er det, ifølge fenomenologen Maurice Merleau-Ponty, at vi i og som kropp utøver vår rasjonelle evne. Å være en bevissthet, vil si at vi innenfra kommuniserer med verden, kroppen og de andre (Merleau-Ponty, 1945/2009, s. 42). Å være kropp betyr å være knyttet til en bestemt verden, og kroppen er til i rommet. Som sentrum for den uttrykte persepsjonen og den motoriske bevegelsen, befinner den seg i det feltet som avgrenser vårt synsfelt og vårt handlingsfelt. Kroppen utgjør en helhet av opplevde betydninger (Merleau-Ponty, 1945/2009, s. 106-113). Merleau-Ponty betegner fenomenologi som en metode til å beskrive erfaringens vesen (Tin, 2000, s. 102). Verden er en tilsynekomst og et mulighetsfelt, og den krever at vi er skapende for at vi skal kunne oppleve den. Sanseimpulsene er premissene for opplevelsen, og dermed spiller kroppen en avgjørende rolle. Det er som bevissthet i en kropp at vi møter verden (Tin, 2000, s. 121). Forståelseshorisonten er epistemologisk grunnnet, som et syn fundert i en synlig kropp.

# Bruk av begreper

Her vil jeg forklare bruken av begreper som jeg presenterer gjennom oppgaven og som er viktige for å forstå analysen.

## Teatralitet

I oppgaven bruker jeg ofte begrepene kunst og kultur sammen. Jeg gjør dette for å unngå en diskusjon om hva som er kunst og ikke-kunst. Den teatrale hendelsen fokuserer på teatralitet, som Sauter definerer som «something belonging to theatre» (Sauter, 2008, s. 45). Her skal teater forstås i den videste forstand, og dermed er både kunst og ikke-kunst innenfor begrepet teatralitet.

Begrepet teatralitet oppsto i debatten om hva som kan kalles teater og hva som ikke kan kalles det. Men selv dette begrepet har skapt debatt. Begrepet kan forstås som noe som er skapt for å skille teater fra ander type kunstformer, men det kan også forstås som et antropologisk begrep for å beskrive menneskelig oppførsel. I sin bok *Eventness* (2008) gir Willmar Sauter en oversikt over hvordan teatralitet har blitt brukt i akademisk sammenheng i nyere tid. Ifølge Sauter har teatralitet blitt benyttet *metaforisk* for å beskrive hendelser som ikke er teater, *deskriptivt* for å beskrive teatrets egenart, *epokalt* for å beskrive teater i gitte historiske perioder, og: «as *binary* opposition towards naturalism» (Sauter, 2008, s. 70). I denne oppgaven ønsker jeg å ta utgangspunkt i teatralitet som det motsatte av naturalisme/realisme, altså noe som peker på sin egen iscenesettelse. Denne iscenesettelsen kalles på fagspråket *mise-en-scène*, «det som stilles til skue» (Sauter, 2008, s. 69).

Teatralitet krever *eventness*, som Sauter beskriver slik; «eventness stands for the here-and-now, for mutual interaction, for the uniqueness of the experience (Sauter, 2008, s. 16)». Det er gjennom tilstedeværelsen av mennesker at teatralitet oppstår. Sauter selv foreslår å bruke begrepet teatralitet som «a mood of communication» (Sauter, 2008, s. 73).

## Feedbacksløyfe

Et begrep jeg bruker i min analyse er *feedbacksløyfe*. Erika Fischer-Lichte, professor i teatervitenskap, presenterer begrepet *feedback loop* (Fischer-Lichte, 2008). Den norske oversettelsen av begrepet har jeg funnet hos den teaterviteren Siemke Böhnisch (Böhnisch, 2010, s. 212). Begrepet beskriver den dynamiske prosessen som foregår mellom aktør og tilskuer. Overført til det som skjer i en forestilling, så beskriver feedbacksløyfen energienes ulike bevegelser mellom skuespiller og tilskuer underveis i en forestilling. De vedvarende loop-bevegelsene mellom skuespiller og tilskuer skaper forestillingen, og gjør den til en viss grad uforutsigbar og spontan. Den organiserer seg selv (Fischer-Lichte, 2008, s. 38). Dette fører til at den teatrale hendelsen er ikke en ferdig servert mening, men blir skapt i samhandlingen mellom de som er tilstede.

Ifølge Fischer-Lichte er iscenesettelsen rammeverket for forestillingen og feedbacksløyfen, men kan ikke kontrollere den dynamiske prosessen. Forestillingens performative virkemidler og handlinger er underlagt teatraliteten, men grensen for iscenesettelsen er alltid satt ved persepsjonen av de deltakende subjektene. (Fischer-Lichte, 2008, s. 188). Dette markerer skiftet fra kunstobjekt til hendelse, og kollaps av binære opposisjoner, slik som subjekt/objekt, eller som i forestillingen: aktør og tilskuer. I hendelsen er alle som er tilstede i ulik grad involvert i skapelsen. Det sentrale for tilskueren i denne sammenheng er ikke å forstå og reflektere, men å erfare og oppleve her og nå (Carlson, 2008, s. 8).

## Reminisens

Professor ved Institutt for estetiske fag ved Høgskolen i Oslo og Akershus, Rikke Gürgens Gjærum, bruker begrepet *reminisens* om erindring eller minner (Gürgens, 2013, s. 247). Ifølge Gürgens er reminisensarbeid en del av eldreomsorgen i Norge. Målet er å skape bedre livskvalitet og en styrket identitet ved å fokusere på individets positive minner og egenskaper. Gjennom KD14 fokuserte jeg på eldre menneskers historier knyttet til stedet Fosser. Jeg går aktivt inn i en reminisensprosess med frivillige eldre mennesker fra Fosser, og knytter minnene videre til en teaterforestilling. Dette er et kunstbasert reminisensprosjekt hvor alle aktørene og tilskuerne i den endelige forestillingen også får mulighet til å erindre. Reminisenseteater kan sies å være en oppføring med utgangspunkt i minner og erindringer (Schweitzer, 2007, s. 14). Jeg valgte begrepet *minneforestilling* om

reminisensteateret. Det følte riktig å bruke et norsk begrep da jeg skulle presentere teaterstykket for deltakerne og avisleserne.

## Devised

Et annet begrep jeg kommer innpå i arbeidet fram imot minnesforestillingen, er *devised*. Jeg har valgt å bruke det engelske begrepet, ettersom det brukes slik i min fagkrets.

Devising is a process of making theatre that enables a group of performers to be physically and practically creative in the sharing and shaping of an original product that directly emanates from assembling, editing, and re-shaping individuals' contradictory experiences of the world (Oddey, 1994, s. 1).

En devised prosess er en arbeidsmåte som unngår hierarkisk inndeling av arbeidsroller. Teksten står ikke i høysete, heller ikke instruktøren og tekstforfatteren som innehavere av visjonen. Innholdet skapes kollektivt, og den enkelte deltaker bruker det han eller hun har i «bagasjen». Sammen påvirker de hverandre og innholdet i stykket.

# Kulturell kontekst

Ved å undersøke KD14 som en teatral hendelse vil jeg måtte trekke inn konteksten rundt arrangementet. I tillegg til å være et premiss for det som skjer i den teatrale hendelsen, er den også utgangspunktet for mitt motiv for å kunne si at jeg tror på et potensial. De rapportene jeg har tatt utgangspunkt i, forteller noe om retningslinjene innenfor kulturlivet i Aurskog-Høland, og om hvordan lover og regler blir implementert. Dette er på det politiske nivå, og kanskje ikke i alles bevissthet til enhver tid. Den hele tiden gjeldende oppfattelsen av samfunnsstrategien i kommunen, sammen med hverdagslivet på tettstedene, utgjør den 'her-og-nå'-opplevelsen av stedet, som kommer i direkte møte med KD14. Det er den tilstedeværende debatten og den direkte opplevelsen av stedet, gjennom det daglige fysiske møtet og gjennom diskusjoner i avisen. Dette vil beskrive noe av det som utgjør utgangspunktet for kulturlivet på Fosser i Aurskog-Høland, og konteksten rundt min forskning.

## Utenforliggende mandat for kulturaktiviteter i kommunen

### Implementering av kulturloven

I Norge finnes det en kulturlov, og i henhold til Kulturloven er alle kommuner lovpålagt å drive et bredt kulturtilbud:

#### § 2. Definisjonar

Med kulturverksemd meiner ein i denne lova å

- a. skapa, produsera, utøva, formidla og distribuera kunst- og andre kulturuttrykk,
- b. verna om, fremja innsikt i og vidareføra kulturarv,
- c. delta i kulturaktivitet,
- d. utvikla kulturfagleg kunnskap og kompetanse.

#### § 4. Fylkeskommunens og kommunens oppgåver

Fylkeskommunen og kommunen skal syta for økonomiske, organisatoriske, informerande og andre relevante verkemiddel og tiltak som fremjar og legg til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd regionalt og lokalt.

#### § 5. Felles oppgåver

Staten, fylkeskommunen og kommunen skal syta for at kulturlivet har føreseielege utviklingskår, å fremja profesjonalitet og kvalitet i kulturtilbodet og leggja til rette for deltaking i kulturaktivitetar, c. at personar, organisasjonar og institusjonar har tilgang til informasjon om ordningar med økonomisk støtte og om andre verkemiddel og tiltak.  
(Kulturlova, 2007)



For å kunne si noe om hvordan Aurskog-Høland kommune har fulgt opp disse lovpålagte oppgavene, denne lovgivningen, så kan vi se på undersøkelser gjort på grunnlag av registerdata fra en rekke offentlige etater, interesseorganisasjoner og foreninger, og vi kan se på kommunens egne planer. Jeg har valgt å se på Norsk kulturindeks 2014, og kommunens planer innenfor 'kultur'.

## Norsk Kulturindeks 2014

For å se på kommunens oppfølging av kulturloven, så kan vi ta en titt på *Norsk kulturindeks 2014* (Kleppe & Leikvoll, 2014). Dette er en årlig oversikt over kulturtilbud og kulturaktivitet i norske kommuner, regioner og fylker, samlet av Telemarksforskning. Denne indeksen er basert på registerdata fra en rekke offentlige etater, interesseorganisasjoner og foreninger. Indeksen tar utgangspunkt i følgende ti kategorier: Kunstnere, kulturarbeidere, museum, konserter, kino, bibliotek, scenekunst, kulturskoler og Den kulturelle skolesekken, sentrale tildelinger og frivillighet.

Ifølge Norsk kulturindeks 2014, ligger Aurskog-Høland kommune på plass 370 av 428 kommuner på totalrangeringen. Dette er en forbedring fra året før, hvor kommunen lå på plass 381. Går man nærmere inn på rangeringslisten på de ulike kategoriene, så har kommunen bedret sin rangering innenfor 'bibliotek' (årsaken kan ligge i at kategorien 'bibliotek' har fått en tilleggsindikator lydende 'antall aktive voksne lånere'), men har forverret sin rangering innenfor de andre kategoriene (Kleppe & Leikvoll, 2014 s. 36).

Ut fra denne statistikken, så ønsker jeg å se nærmere på kategoriene kunstnere, kulturarbeidere, scenekunst og sentral tildeling. Disse kategoriene sier noe om lokal sysselsetting, lokale pådrivere innen kunst og kultur, og lokalt tilgjengelige forestillinger for den kulturinteresserte.

Kategorien 'kunstnere' kommer dårligst ut på Aurskog-Høland sin liste. Plass 324 kan være en indikator på den kunstneriske kvaliteten til kunstnerne som er bosatt i kommunen, eller på fraværet av kunstnere (vel og merke med medlemskap). Kunstnere og deres kunstneriske aktivitet er gode bidragsytere i lokalsamfunnet, og er ofte de som iverksetter kulturtiltak (Kleppe & Leikvoll, 2014, s. 10).

Kategorien 'kulturarbeidere' indikerer hvor mange som er registrert sysselsatt innen kunstnerisk produksjon, kulturformidling og media i kommunen, både ansatte og selvstendig næringsdrivende (Kleppe & Leikvoll, 2014, s. 28-29). Dette kan fortelle noe om kulturlivet generelt i kommunen, ettersom kulturyrker i stor grad genererer kulturtilbudet lokalt (2014, s. 12). Her kommer Aurskog-Høland på plass 309, noe som sier meg at det er få sysselsatte innenfor kultursektoren med et lite og oversiktlig miljø. Muligens jobber de fleste andre frivillig, og uten et kulturråd eller en felles arena, så er de vanskelig å holde oversikt over.

I kategorien 'scenekunst' kommer det desentraliserte scenekunsttilbudet inn. Rangeringen sier noe om antall teaterforestillinger med antall besøkende, og antall danseforestillinger (Kleppe & Leikvoll, 2014, s. 18). Tilbudet i Aurskog-Høland ligger på lik linje med nabokommunene Sørumsund og Fet, rangert på plass 268.

Den kategorien hvor Aurskog-Høland skiller seg mest ut fra sine nabokommuner er 'sentral tildeling'. Her ligger vi betydelig under de andre. Plass 291 mot plass 58 for Sørumsund, og plass 78 for Fet. Rangeringen forteller noe om aktiviteten til de kommunene som mottar støtte til kunst og kultur. Her kommer støtteordninger fra Frifond, Riksentikvaren, Norsk kulturminnefond, og tildelinger fra Norsk kulturråd, samt tildelinger over statsbudsjettet til stedbunden aktivitet (Kleppe & Leikvoll, 2014, s. 18). I forhold til nabokommunene har Aurskog-Høland enten svært mye mindre aktivitet i kulturmiljøet, eller mindre av de større arrangementene som samler flere, det være seg festivaler, kunst- og kulturprosjekter og markering av viktige steder og hendelser.

Etter en rask gjennomgang av Norsk kulturindeks 2014, kan jeg oppsummere resultatet slik: Aurskog-Høland kommune har få bosatte kunstnere, og få arbeidere innen kultursektoren, miljøet er lite og oversiktlig. Dette stemmer overens med egne erfaringer. Scenekunsttilbudet er svært bredt om man tar reiseveien til Oslo, en éntimers kjøretur. Denne nærheten gjør det mulig for kommunen å tiltrekke seg scenekunst, dog med et lite ensemble ettersom kommunen ikke har et kulturhus eller et annet egnet lokale å opptre i. Denne nærheten kunne ha blitt utnyttet enda mer, også med tanke på å etablere et lokalt kunstnermiljø; kommunen har godt med plass, enkelte områder med svært gunstige bopriser, og en beliggenhet i naturskjønne omgivelser. Egen erfaring tilsier at per i dag etablerer de unge kunstnerspirene fra kommunen seg i Oslo. Enkelte unge lokale

kunstnere har prøvd seg på kunstnerkollektiv i Bjørkelangen sentrum<sup>2</sup>, men har etter flere år avsluttet kollektivet, det har vært vanskelig å drive. Potensielt finnes det rom for å etablere et kunstnermiljø i kommunen, med nærhet til de store teater- og konsertscenene og galleriene i storbyen, men det er ikke tilrettelagt for dette ennå. Et sterkt kunstnermiljø ville muligens ha gitt flere tildelinger til kommunen enn det den har i dag. Få tildelinger kan også tyde på uvitenhet om støtteordninger, eller om et kulturmiljø som jobber med faste rutiner og mindre med prosjekter, festivaler og nye arrangement.

Hvordan kan det ha seg at kulturmiljøet i Aurskog-Høland kommune virker så lite? Jeg vet at det finnes mange kompetente aktører, men disse er ikke synlige i det bildet som Norsk kulturindeks 2014 presenterer. Og hvorfor ser det ut til å variere så mye i kulturtilbudet og i kulturengasjementet fra kommune til kommune, og ikke minst innad i en region?

Rapporten *Kulturutgifter i kommunene* (2012) gjort av Telemarksforskning beretter at det i Norge er store forskjeller i kommunale frie inntekter, og; for å gjøre ulikhetene minst mulig mellom kommuner i kjernesektorer som grunnskolen med sterke juridiske bindinger, flyttes ulikhetene i større grad over til sektorer med svake bindinger – som kulturektoren (Håkonsen & Løyland, 2012, s. 9).

Det ser ut til at kommunens økonomi utgjør spillerommet for kulturektoren. Kulturloven kom i 2007, og har styrket kulturektoren, men det økonomiske aspektet gjør at det er varierende hva de ulike kommunene får til, og hva de prioriterer. Loven ser heller ikke ut til å legge sterke føringer, ettersom den ikke har juridiske eller økonomiske virkemidler. Den er mer et signal på hvordan kulturektoren skal styres. Kulturektoren er dermed en utsatt sektor. Det er opp til den enkelte kommune å fortsette å styrke denne delen når det svikter på andre områder. På grunn av juridiske bindinger må allikevel andre kommuneoppgaver prioriteres. Kulturektoren er avhengig av gode løsninger for å kunne utvikle seg selv når økonomien er dårlig. La oss se på hvilke løsningene Aurskog-Høland kommune har valgt.

## Kulturstrategi i kommunen

Aurskog-Høland kommune har fungert lenge med en ikke-gjennomførbar kulturstrategi. Denne baserte seg på et kulturhus som skulle stå ferdig i august 2009 (Aurskog-Høland kommune, 2007). Per i dag, 1. mars 2015, eksisterer det fortsatt ikke noe kulturhus. Kommunen mistet det lokale kulturrådet i kulturhusdebatten, de som skal representere

---

<sup>2</sup><http://stasjon.blogspot.no>

aktørene i kulturlivet i kommunen, og samtidig mistet kommunen den fagkompetansen som den hadde sikret seg, og en viktig høringsinstans for kulturlivet (AHK, 2007, s. 10). Kulturfaglige oppgaver i kommunen er fordelt på flere ulike enheter, noe som gjør det uoversiktlig, et kulturråd ville ha samlet disse.

Selv med en ikke-gjennomførbar kulturstrategi, så har planene for kulturlivet blitt bevart i kommuneplanens samfunnsdel (AHK, 2011), men de har da ikke vært konkretisert innenfor sektoren som den hører til, 'Teknisk drift og kultur'. Denne sektoren har mange og varierende oppgaver. Vedlikehold og renovasjon av eiendommer, veier og kulturminner er store og tunge oppgaver. Jeg ser på det som en utfordring for kulturdelen å være en del av en slik omfattende sektor.

22. september ble en ny sektorplan for 'Teknisk drift og kultur' vedtatt i kommunestyret, noe som sikrer langsiktig og strategisk planlegging (AHK, 2014a). Den viktige målsettingen om å tiltrekke seg kunstnere til kommunen er å finne i den forrige kulturstrategien, men eksisterer ikke i dagens gjeldende sektorplan. Kommunen ønsker å bruke kultur som en del av omdømmebyggingen, men har ikke lagt opp en plan som skal tiltrekke seg kunstnere til kommunen. Disse er, ifølge Norsk kulturindeks 2014, gode bidragsytere til kulturlivet lokalt. Fokuset er på frivillig arbeid, kulturskolen, bibliotek og kulturminner (AHK, 2011). Disse er allerede vernet med juridiske bindinger; Biblioteket er beskyttet av folkebibliotekloven, og kulturskolen er en del av opplæringslova, og frivilligsentralen får statlige tilskudd forvaltet av Kulturdepartementet (Kulturdepartementet, 2014), og kulturminner har kulturminneloven. Dette kan indikere at lovgivningen på disse områdene binder kommunene i større grad, på samme måte som juridiske virkemidler i grunnskolen binder kommunene mer enn kultursektoren gjør. Og det kan tyde på at lovregulerte formål innen kultursektoren, er mindre følsomme for inntektsendringer enn øvrige kulturformål.

I den tidligere nevnte rapporten *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* (2015), anbefales det å føre en kunstpolitikk framover (Kulturdepartementet, 2015, s. 179), noe jeg mener Aurskog-Høland kommune har utelatt i sin nye planstrategi. Det satses på profesjonelle kunstnere gjennom Den Kulturelle Skolesekken og gjennom Den Kulturelle Spaserstokken, altså tilbud til barn og eldre, men for det allmenne publikum er det opp til lag og foreninger å drive det kulturelle tilbudet (AHK, 2014a).

I sektorplanen er det trukket fram tall fra kommunen i sammenligning med fylket og landet generelt. Aurskog-Høland brukte i 2014 mindre penger på kultur enn det som er vanlig i andre kommuner. Målet er å øke satsingen, og få pengebruken opp på gjennomsnittsnivå. Ønske om egnede lokaler for opptreden og ny svømmehall står sterkt, og er en del av den langsiktige planleggingen (AHK, 2014a, s. 25) .

## Sammendrag

Kulturloven legger opp til at deltakere i alle samfunnslag skal ha et bredt kulturtilbud, tilgang til kunnskap om hvordan man skal kunne gjennomføre kulturprosjekter, og et profesjonelt og kvalitetssikret tilbud. De skal også ha mulighet til å skape, produsere, utøve, formidle og distribuere kunst- og andre kulturuttrykk. Når det gjelder det siste punktet, så har Aurskog-Høland kommune først og fremst et fokus på aktivitet innen kulturuttrykk som tilbys av kulturskolen, lag og foreninger. I og med at kunstnere ikke er i fokus i kulturplanen, så begrenses også muligheten for å skape, produsere og utøve kunst med og av innbyggerne. Det som formidles og distribueres er kunstuttrykk som tilbys gjennom Den Kulturelle Skolesekken og Den Kulturelle Spaserstokken, altså for barn og eldre av omreisende grupper. Det er ikke lagt opp til at kunst kan skapes i eget miljø. Det er også tydelig at det ikke tilbys kunstopplevelser for det almene publikum.

Rapporten *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* (2015) beskriver viktigheten av kunstpolitikk som et eget politikkområde, og ikke bare en del av kulturpolitikken i videre forstand. Kulturpolitikken etter 2014 meisles ut nå, og det gjør også kunstpolitikken. Kulturutredningens (NOU 2013:4 Kulturutredningen 2014) anbefalinger for en kulturpolitikk etter 2014 dreier seg generelt om å skape *innhold* i den infrastrukturen som er etablert, om å øke produksjonen av kunst og kultur, og om økt fokus på aktiviteter som kommer publikum til gode. Det handler om en forsterket vektlegging av kunstnerisk og faglig kvalitet, fordi samfunnet trenger kunstopplevelsene og kulturens fortellinger (Kulturdepartementet, 2015, s. 17-18).

## Fosser - i en sosial og demografisk kontekst

Fem kilometer sørvest for Bjørkelangen finner man Fosser. Et lite tettsted som tydelig bærer preg av å ha vært et yrende handelssentrum. Som navnet tilsier har fossen vært viktig for næringen her. Fosser gård er første gang nevnt i 1362, og er strategisk plassert ved fossen mellom Botnersjøen og Fossersjøen i Haldenvassdraget. Fra 1600-tallet var

det sag ved fossen, og siden ble det etablert et helt industrisamfunn her. Det var mølle, frørenseri, garveri, farveri med vaskeri, smie, butikk, bakeri, teglverk og skinkerøkeri (Nilssen, 2012, s.77). Tømmerfløting pågikk i vassdraget helt fram til 1982. Fosser stasjon var en del av Urskog-Hølandsbanen. Stasjonen var aktiv fra 1898 fram til 1960. Stasjonen var betjent for ekspedering av tog, reisende og gods. Restene av jernbanesporet er i dag det vi kaller 'linna', gang- og sykkelstien gjennom Fosser (Nilssen, 2012, s.9).

I nyere tid har det florert av ulik industri her: Kellox med motorsykkelproduksjon, Widerø med produksjon av garasje og campingvogner, Fosser treindustri, MoPro og Høland byggmarked. På ett og samme tidspunkt var det hele 16 snekkere som livnærte seg her med produksjon av høyttalere og annet. Fosser har også rester fra etablerte samfunn langt tilbake i tid; 200 meter nord for Fosserkrysset finner man en jernalderhaug og på Foståskollen finnes rester av en gammel bygdeborg fra folkevandringstiden (Nilssen, 2012, s. 112).

Per 1. januar 2012 har Fosser 592 innbyggere (Statistisk sentralbyrå, 2012), men det er lite av aktiviteter på stedet. Fosser kunne vært et hvilket som helst lite tettsted i Norge som i tidens løp har forandret sitt levevis og sin betydning for lokalmiljøet.



**Nedbrenningen av garveriet og farveriet i 1975.**

Fotograf Jens Ullevold. Gjengitt med tillatelse.

## Sentralisering

Per 01.10.2014 har Aurskog-Høland kommune 15691 innbyggere, og er den største kommunen i areal i Akershus. Kommunen har 8 tettsteder: Bjørkelangen, Løken, Hemnes, Fosser, Momoen, Setskog, Aurskog og Lierfoss. Bjørkelangen er kommunesenteret hvor Rådhuset ligger (AHK, 2014c). Ut ifra kommunestatistikken er det få i Aurskog-Høland som arbeider i sin egen bostedskommune. Over halvparten av arbeiderne pendler ut av kommunen (Statistisk Sentralbyrå, 2013), mange til Oslo-området. Aurskog-Høland er blitt mer og mer en kommune hvor man bor, men ikke jobber, og det er mange små tettsteder i kommunen som kjemper for å overleve.

Kommunen har hentet inn konsulenter for å gjennomgå kommunens dårligstilte økonomi, og anbefalinger er å kutte i oppvekstsektoren, og sentralisere det hele (Agenda Kaupang, 2014) . Resultatet er blitt en offentlig debatt, hvor man har politikeren på den ene siden,- som vil legge ned grendeskole og sentralisere alt av aktiviteter til kommunesentrum, og med foreldre og andre innbyggere på den andre siden,- som mener at skolen er av stor verdi for bygdesamfunnet. Lokalavisens redaktør Arne Henrik Vestreng skriver:

Grendeskoledebatten i Aurskog-Høland er interessant på flere måter. Hele prosjektet viser hvor galt det kan bære avsted dersom regnearkene til godt betalte konsulenter skal legges til grunn for utviklingen av mindre bygdesamfunn. Konsulentene tror de ser det hele bildet, men det er akkurat det de ikke gjør! (Vestreng, 2014).

Vestreng peker på at det ligger en forskjell i måten de mindre samfunnene utvikles på i forhold til de større. En grendeskole er kanskje det som holder stedet og aktiviteten oppe. Og med tanke på det enorme engasjementet rundt det å beholde skolene, så forsterker kanskje kampen også deres følelse av felles identitet og tilhørighet til et skoleområde? Hva så med Fosser? Fosser har hatt en skole, men det er lenge siden den sluttet å eksistere. Det finnes et grendehus og et postnummer tilknyttet til stedet, men lokalsamfunnet har først og fremst blitt bært av forretningene og menighetsarbeidet her. Nå når den ene delen så og si er forsvunnet, så virker lokalsamfunnet nesten helt dødt. Kun under menighetens årlige juleforestilling fylles de tomme parkeringsplassene i sentrum for en stakkert stund.



I Aftenposten den 21. oktober 2014 kunne man igjen lese om sentralisering i kommunen, og også ellers på Østlandet; «Regionbyene skal ta 90 prosent av boligveksten i sine respektive kommuner og de lokale byene 80 prosent frem mot 2030». Bjørkelangen skal bli lokal by, men ordfører Jan A. Mærli uttrykker ettertrykkelig at;

Det skal være lys i rutene flere steder i denne kommunen enn på Bjørkelangen. Det er helt uaktuelt for oss å vedta at 80-90 prosent av veksten og infrastrukturen skal trykkes sammen her, Vi har flere sentra, som Aursmoen, Det er naturlig at også disse får vekst. Det er mye bra i forslaget, men det får ikke støtte fra vårt kommunestyre (Mærli sitert i Bentzrød & Kluge, 2014).

Kommunen er stor og langstrakt, det vil være unaturlig at kommunens sentrum skal få slik stor andel av veksten, dette blir da på bekostning av de mange andre tettstedene. Men slik regjeringen har lagt opp til, så satser kommunen på sentralisering når det gjelder næringsliv og tjenester; tilbud som det bare er plass til én av i kommunen skal lokaliseres i kommunesenteret (AHK 2014b, s. 18). Det ser dermed ut til at etablering og utvikling er utelukket for steder som Fosser, til tross for lokalhistorisk fartstid innen industri.

## Grasrotsinitiativ

Fosser Velforening synes det er vanskelig å få aktivisert befolkninga, folk kommer ikke på årsmøter eller dugnadsarbeid. Det er få arrangement i løpet av året som er igangsatt av Fosser Velforening, bortsett ifra faste tilstelninger som vårdugnad, søppelplukking og julegrantenning. Ting er blitt fjernet fra grendehusets område fordi de står ubrukt og er bare mer til bry og vedlikehold enn i bruk. Lekeplassen er minimalisert på området og diverse lekeapparater på andre lekeplassområder er fjernet. Nye krakker er ikke satt ut fordi de blir stjålet<sup>3</sup>.

I de siste årene har enkelte arrangement vist et glimt av hva som er mulig å få til. Sensommeren 2012 arrangerte en av de lokale innbyggerne på Fosser en Heavy Metal-konsert i hagen sin, med over 400 besøkende. Dette var gratis for alle å delta på, ettersom dette var en bursdagsgave til ham selv. To år senere gjentar han arrangementet mot billettinntekter, det går i underskudd, men dette blir forløperen til en Heavy Metal klubb.

---

<sup>3</sup> Informasjon fra samtaler med Fosser Velforening i løpet av året 2014.

Som tidligere nevnt, har jeg så smått begynt å utvikle en kulturell møteplass i bygda i form av en kulturkafé. Julen 2013 arrangerte jeg et julemarked med salgsboder, barneteater og levende musikk fra scenen. Våren 2014 var det klart for et barnemarked med salg av barneklær og maskemaling for barna. Arrangementene var godt besøkt. Arbeidet var allikevel svært krevende og det var vanskelig å engasjere utstillere med utgangspunkt i kunst og kultur, de fleste var opptatt i større arrangement utenfor kommunen. At det foregikk andre arrangement samtidig andre steder, var vanskelig å forutse, og som en mindre arrangør var det vanskelig å synliggjøre seg.

Fra våren 2014 går det rykter om at Fosser skal få nærbutikken igjen. Den 4. september 2014 åpnet Joker Fosser, og folk uttrykte ønske om «å slå ring om butikken». Fosser fikk en møteplass igjen.

# Kontekstuell teatralitet - metoder og valg

I dette kapitlet ønsker jeg å presentere mitt forskningsprosjekt fra idé til hendelse. Mine metoder i valg av materiale, deltakere og presentasjonen av arrangementet har styrt hvilken retning KD14 har tatt, og hva som har fått fokus. Jeg ser at min planlegging og mine metoder kan ses på som en del av den kontekstuelle teatraliteten. Begrepet refererer til alt det som hører til en teatral hendelse, bortsett ifra forestillingen selv; teaterstykket, scenarioet, musikknotene, lokalet, innøvingsprosessen, skuespillerne, publikum, regissøren, kritikere, organisasjoner, skoler, annonsering i avisen, etc. (Sauter, 2008, s. 67). Jeg sto selv for mange av disse elementene da jeg satte igang mitt prosjekt. Å beskrive det jeg har gjort vil være viktig for senere analyse, siden det setter premisset for hvordan den teatrale hendelsen forstås på forhånd og hvordan den oppleves i selve hendelsesforløpet. Her vil jeg presentere mine valg og metoder i planleggingsfasen, mine forskningsstrategier, meg selv og min rolle som forsker, samt metode for innsamling av data.

## Kulturdag 2014

Idéen til selve arrangementet kom da jeg skulle presentere idéen min om en kulturkafe for en av lærerne på høyskolen. Hun foreslo at jeg skulle lage en intervensjon eller et annet type arrangement som ville kunne samle folk og gi dem et innblikk i hva en kulturarena kunne være. Mitt ønske om å gi Fosser en felles møteplass og et sted for kommunens innbyggere å kunne opptre, ville kunne bli synliggjort i et større arrangement, og kanskje hjelpe kulturkafeen min å komme igang. Samtidig ville jeg få muligheten til å se om det var interesse og behov for en kulturarena på Fosser.

En stor jobb med mye planlegging, nettverksbygging, og ikke minst kjøring, ble satt igang. Kulturarenaen ble ikke begrenset til å gjelde kun kulturkafeen denne dagen, men gjaldt alle tilgjengelige lokaler i nærheten. Fosser sentrum skulle invaderes med kulturelle innslag. Jeg lagde forslag på ulike aktiviteter på de ulike stedene, etter hva jeg syntes passet. Jeg forhørte meg hos eierne av bygningene og jeg tok kontakt med mulige aktører. Aktivitetene, stedene og aktørene falt etterhvert på plass, og til slutt besto programmet av varierte bidrag fra ulike lag og organisasjoner, kunstnere og kulturarbeidere.

Jeg prøvde å sette sammen et styre som kunne hjelpe til med det praktiske, og samtidig være med på å forme dagen og innholdet. Jeg tok igjen kontakt med ulike aktører innenfor den kulturelle sektoren, men slet med å få de med. De jeg fikk med meg var fra min nærmeste krets og fra det lille nyetablerte teatermiljøet jeg var blitt kjent med. På grunn av lite tid til rådighet, og det at de ble mer aktive i selve utførelsen av det som skulle skje, så ble de mindre aktive på idéfronten, og jeg dermed ble jeg den som holdt kontakt med alle aktørene og lokalavisa og sto for markedsføringen og presentasjonen.

Et innslag kalt «opplevelsesruta» ble det arrangementet som skulle samle alle på slutten av dagen. Opplevelsesruta tok konkret tak i opplevelse av hjemsted ved at vandringsruta gikk der hvor man sjelden går, og gjerne enda sjeldnere med en stor gruppe mennesker. Langs veien var det planlagt kunstneriske innslag, gjerne med innslag som fokuserte på beliggenheten og utformingen av stedet. Hva som ble de endelige innslagene ble opp til hva slags bidrag som kom inn.

Det endelige programmet for dagen besto av minneforestilling, intimkonsert, barnekorkonsert, fotogalleri, kunstgalleri, musikkinnslag, fortellerstund, markeds plass med fotoprojekt «Je er Høland», fotoinnsamling av Akershusmuseum, utstilling av Setskog Landhandelsmuseum, designutstilling og opplevelsesrute med teaterkarakterer, sang, fortelling og lysshow.

## Mimretreff

I løpet av sommeren fikk jeg tid og mulighet til å jobbe frem mitt eget bidrag til KD14. Jeg arrangerte mimretreff på Fosser grendehus, med åpenhet om at jeg skulle samle inn historier og sette de sammen til en forestilling om Fosser med fiktive karakterer. Dette var åpent for alle som ville være med, enten om man ville fortelle eller bare høre på. Arrangementet samlet mellom 20 og 30 stykken de to gangene jeg gjennomførte det. Deltakerne på mimretreffet var mellom 50 og 90 år. Jeg lagde temaer som ble vilkårlig trukket, og folk fikk fritt assosiere rundt disse. Personlige historier og lokale personligheter kom fram under disse treffene. I tillegg gjorde jeg intervjuer med folk i etterkant for å komme i dybden av hendelser og få ulike perspektiver på stedet.

Jeg bestemte meg for å sette stykket til etterkrigstiden og lagde en skisse med historisk riktige trekk. Skuespillerne klarte jeg å samle med nød og neppe, men alle viste de seg å

være fantastisk dyktige og engasjerte. Jeg jobbet devised. Det eneste jeg hadde satt på forhånd var hvem de var og hvilke hendelser de skulle igjennom. Teksten kom ved at de selv lekte seg med karakter, språk og kroppspråk, og ved å undersøke trekk fra tidsepoken gjennom blader, filmsnutter og samtaler med eldre mennesker fra Fosser. Stykket ble kalt «Et sted i skauen» og fremføringen av remnisenseteateret ble definert som en minneforestilling.

## Iscenesettelsen

Arbeidsprosessen fram mot festivalen besto av mange komponenter; valg av materiale, valg av arenaer, samtale med viktige aktører, invitasjon til mulige aktører, planlegging av program, innsamling av data, utarbeidelse av momenter, og mye mer. Alle mine valg hadde utgangspunkt i mitt motiv, og jeg var mer eller mindre styrende gjennom prosessen. Mitt ønske var å gi slipp på kontrollen etterhvert, men dette viste seg å være vanskelig. Mine tanker om medborgerskap og demokrati ble utfordret av det som krevdes av fagkompetanse og forståelse for prosessene. Jeg skulle iscenesette stedet og krevde at mine deltakere skulle sette seg inn i denne prosessen sammen med meg. Ifølge Fischer-Lichte er iscenesettelsen ansvarlig for forestillingens, her festivalens, generering av materiale. De elementene som velges ut skal tiltrekke seg publikums oppmerksomhet og samtidig fokusere på handlingen å oppfatte i seg selv (Fischer-Lichte, 2008, s. 189).

Jeg hadde allerede på forhånd satt et tema som jeg ønsket at de ulike aktørene skulle jobbe ut ifra. Jeg satte temaet «Home is where the heART is» for å poengtere kunst- og kulturuttrykks mulige åpning for opplevelser av hjemsted, identitet og tilhørighet. Et infohefte ble sendt ut til ulike aktører med forslag på tilnærming til temaet; 1: Drømmer for framtida, 2: Beskrive hjemsted (gjennom ulike uttrykk), 3: Utgangspunkt i historiske foto fra området, 4: Hjemlige fraser (som «Hjem, kjære hjem»), 5: Narrativer - historier om sted, bygg, folk, o.l. «Målet er å få fram stolthet og eierskap, samt kunstnerisk, sosial og kulturell utvikling. Dagen gir lokalsamfunnet muligheten til å være medskapende», står det i programbladet for dagen. Ut fra dette kan man lese at jeg ønsket å engasjere mine «kulturfrender» i lokalmiljøet, samtidig som jeg ønsket at folk skulle engasjere seg sosialt. Jeg beskrev motivet for KD14 på denne måten:

Jeg ser at kunst- og kulturarenaen åpner opp for deltakelse og samfunnsengasjement.

Det gir en mulighet til å være medskapende. Kulturelle og sosiale verdier er viktige i et

samfunn, og danner grunnlag for fellesskapet og tilhørighet. Kunst og kultur kan gi stemme til flere samfunnslag, og sette fokus på hva det enkelte menneske drømmer om. Jeg mener det er behov for kunst og kultur om det finner sin rette uttrykksform i sitt miljø (Sukkestad, 2014, s. 1).

Jeg ønsket å samle innbyggerne til et arrangement som de kunne være med og skape frem. Mitt motiv for å skrive dette til aktørene var å si dem at deres interesse for kunst og kultur kan ha betydning for andre. Jeg ønsket å skape et engasjement hos dem. Jeg ønsket at aktørene skulle se at dette kunne gi dem et større spillerom, flere kontakter og en mulighet til å utvikle et større og sterkere lokalt kunst- og kulturmiljø. Ved å lage et tema med flere tilnæringsmåter, så ønsket jeg at aktørene skulle ha en medskapende rolle. Men jeg ser at ved å avgjøre «det som stilles til skue», det som kalles *mise-en-scène*, så hadde jeg allerede stilt meg i en posisjon som tok kontrollen.

## Ressurser i lokalsamfunnet

Jeg jobbet ressursbasert, det vil si at jeg arbeidet med utgangspunkt i det som finnes rundt meg av kunnskap, kompetanse og erfaring. Jeg baserte meg på en metode kalt «*Assets-based community development*» (Kretzmann & McKnight, 1996), som er en metode hvor man ønsker å avdekke og bruke de lokale kreftene som ligger i lokalsamfunnet. Denne metoden sørger for at det som settes igang skal kunne utvikle seg på en bærekraftig måte. Merkbar samfunnsutvikling skjer kun når lokalsamfunnet inviterer i seg selv og sine ressurser. Samfunn bygges fra innsiden, ikke ovenfra og ned (Kretzmann & McKnight, 1993, s. 4).

I artikkelen *Building Communities Inside Out* (1993), peker sosialantropologene Kretzmann og McKnight på at de ressursene som er å finne i et samfunn er unikt for det enkelte samfunn, og at kartlegging av evner, ferdigheter og muligheter som bor i befolkningen er viktig. Ressursene er å finne i kategoriene *individer*, *organisasjoner* og *institusjoner*. Jeg tok utgangspunkt i ressursmodellen da jeg gikk inn i arbeidet med å finne aktører til KD14, og startet med å utarbeide en slags oversikt over de ulike ressursene som jeg visste om eller kunne forhøre meg om. Jeg så på arenaer og aktører tilknyttet Fosserområdet.

Ved å regne med de private og offentlige institusjonene i prosessen, vil man, ifølge Kretzmann og McKnight, sikre seg at prosessen blir vellykket. Dette er butikker, skoler,

bibliotek, parker o.l.. Innenfor den frivillige sektoren finner man organisasjonene. De er viktige drivkrefter i samfunnet. Her samles innbyggere for å løse problemer, eller for å dele felles interesser. Disse har ofte dybdekunnskap forankret på stedet. De fleste samfunn har et betydelig antall religiøse og kulturelle organisasjoner, samt idrettsorganisasjoner og interesseorganisasjoner. Disse gruppene er verdifulle verktøy for utvikling, og mange av dem kan gjerne bli utfordret til å strekke seg og bli gode bidragsytere til utviklingsprosessen (Kretzmann & McKnight, 1993, s. 6-7).

Innenfor kategorien 'lokale institusjoner' inviterte jeg blant annet med meg Fosser Velforening. Velet drifter det lokale grendehuset og er en høringsinstans for kommunen i lokale saker. Jeg inviterte også med aktører som ikke konkret holder til i kommunen, slik som fotoavdelingen ved Akershusmuseet. Den har et ansvar i å samle inn historiske bilder fra området, og er interessert i å formidle disse til et større publikum. Innenfor kategorien 'organisasjoner' inviterte jeg med aktører som lag og foreninger med fokus på kunst- og kulturuttrykk, slik som Regionsteateret Baluba, Aurskog-Høland fotoklubb, og Høland Husflidslag. Også ulike kirkesamfunn ble trukket inn her.

Å kartlegge disse var enklere enn å finne ressursene på det individuelle planet. Uten en felles kulturarena i kommunen er det vanskelig å bli presentert for nye ansikter og talenter uten å være aktivt oppsøkende. Her jobbet jeg ut ifra det nettverket jeg allerede hadde etablert. Mine kontakter knyttet meg videre til nye kontakter.

Disse tre hovedkategoriene inneholder mye av ressursbasen i samfunnet, og med dette rammeverket hadde jeg funnet fokus på hvem jeg i ønsket å involvere. Dette er organiseringsform som er ressursbasert, internt fokusert og drevet av relasjoner.

Siden KD14 har sitt utgangspunkt i bygdas eget potensial, så var det naturlig for meg å jobbe innenifra og med de menneskene som bor her. Jeg jobbet ut ifra modellen, men valgte aktører med utgangspunkt i kunst og kulturelt arbeid. Jeg valgte for eksempel å spørre Design og håndverksklassene på videregående framfor den nærliggende barneskolen. Dette var fordi jeg i tillegg til å se til etablerte institusjoner og organisasjoner, ønsket å bruke de som er eller kommer til å bli, viktige aktører innen kunst og kultur. Når det gjaldt mitt eget kunstneriske arbeid, tok jeg kontakt med Fosser Velforening om hjelp til å finne de lokale ressursene jeg ville trenge. Med deres innspill sikret jeg meg at mimretreffene ble godt besøkt. Slik kom jeg fram til de ressursene jeg valgte å bruke.



Rammen for aktivitetene på kulturdagen ble satt med utgangspunkt i de lokalene som befinner seg i Fosser sentrum; menighetslokalet, den nedlagte bensinstasjonen (tidligere smie og nå snart kulturkafé), Fosser grendehus, billakeringsverkstedet, og de tomme butikklokalene. Markante steder som fossen og de gamle togs�kinnene var også med. Lenge jobbet jeg med å få med bygdas stolthet, Fosser gård, men dette ble til slutt et lukket arrangement kun for spesielt inviterte gjester. Etterhvert som jeg jobbet med prosjektet kom  sken gård til. Dette er en gård i kommunens eie og er gitt til kommunen som en kulturg ard. Et sted som er ukjent for mange, inkludert meg selv, og som jeg ønsket   lære mer om.

Målet med denne tiln ermingen var at alle skulle ha mulighet til   få kjennskap til hva man har i umiddelbar n erhet, både av bygninger, kulturelle tilbud og kunstnere. Dette ville kanskje åpne opp for økt kunnskap om hjemstedet og m oter med andre innbyggere.



Design & h andverkselever på ekskursjon til  sken gård. Fotograf Ingrid Joy R orvik. Gjengitt med tillatelse.

## Forskningsstrategier

Til nå har jeg sett på de konkrete metodene jeg har brukt i utarbeidelsen av KD14. Her vil jeg definere de typer forskningsstrategier jeg har jobbet under. Med dette ønsker jeg å beskrive hvilke prosesser som er blitt igangsatt og hva slags prosesser jeg selv har tatt del i.

### Aksjonsforskning

Jeg har stilt meg som en aksjonsforsker i dette prosjektet. Jeg har et ønske om samfunnsendring og et forslag til endring gjennom min faglige ekspertise i estetiske fag. Jeg er en «bevegende aktør» som selv deltar i gjennomføringen av tiltakene og kontrollerer virkningen av dem. Men hva er aksjonsforskning?

Et historisk blikk på aksjonsforskning viser dette som en tilnæringsmåte som erkjenner at det er viktig å ha med seg samfunnsgruppen man skal forske på/i som en del av forskningsprosessen. Det er her den menneskelige aktiviteten utspiller seg, og hvor rammen settes (Glassman, Erdem, & Bartholomew, 2013, s. 272). En aksjonsforsker har et ønske om samfunnsendring, og perspektivet er gjennom forandring av de interaksjonelle mønstrene i samfunnet, altså hva samfunnsmedlemmene tenker om sin egen og andres rolle. Aksjonsforskning ønsker å sette i gang prosesser hvor samfunnet og individer oppdager seg selv på nytt. Forskningen henter data fra forandringsprosessen. Denne prosessen kan føre til videre forandringsprosesser, eller motstand, noe som igjen er interessant å utforske. En spiral av mulige aksjoner og forskningsområder blir til. Samfunnet vil kunne bli mer klar over sine strukturer og hindre som ligger i veien for å utvikle seg videre (Glassman et al., 2013, s. 273-277). Aksjonsforskning fordrer demokratisk lederskap. Deltakerne skal selv oppdage meningen med det de har opplevd (2013, s. 277).

Aksjonsforskning innebærer systematisk praksis gjennom planlegging, aksjoner, observasjon, refleksjon og den direkte involveringen av meg i praksis.

Tilnæringsmetoden streber etter viktige prinsipper som deltakelse, samarbeid og transformasjon. For i det hele tatt å kunne se noen form for transformativ påvirkning, så er det viktig å konstant linke aksjon og refleksjon, teori og praksis, slik at de kan drive hverandre videre (Johnson og Guzmán, 2012, s. 406).

Som aksjonsforsker måtte jeg være klar over at jeg påvirker deltakerne i det jeg interagerer med dem. Jeg er utflytter med god kjennskap til sted og historie, men må allikevel være klar over at virkeligheten er annerledes fordi jeg velger fokus og retning.

## Praksisledet forskning

Min forskning er praksisledet, all data har kommet fram under det praktiske arbeidet, det vil si i prosessen fram mot KD14, og under selve arrangementet. Det kunstneriske arbeidet er dermed utgangspunktet for forskningen, og dataene som ble skapt genererer forskningsdata som kan dokumenteres, teoretiseres og generaliseres (Smith & Dean, s.7).

Den sentrale kjernen i praksisledet forskning «... conceives of practices as embodied, materially mediated arrays of human activity centrally organised around shared practical understanding» (Schatzki sitert i Haseman & Mafe, 2011, s. 213-214). Praksis kan forstås som taus kunnskap om hvordan noe er gjort innen konteksten av et profesjonelt og kulturelt rammeverk, en betinget aktivitet som etablerer mening eller betydning, men ikke bare ved bruk av tanken alene. Praksis må forståes i den videste betydning som *all* den aktiviteten en artist/ kreativ utøver gjør. Utøvere tenker, leser og skriver, samt lytter og gjør (Haseman & Mafe, 2011, s. 214).

Praksisledet forskning foregår under komplekse forhold. Brad Haseman og Daniel Mafe presenterer seks vilkår som karakteriserer praksisledet forskning i artikkelen *Acquiring Know-How: Research Training for Practice-led Researchers* (2011). Disse vilkårene har jeg formulert i seks punkter.

1. Spørsmål, problemer og utfordringer identifiseres og formes etter praksisens og utøverens behov. Formuleringen av problemstillingen kan være vanskelig. 'Problemet', eller flere 'problemer' kan dukke opp over tid ettersom praksisen utvikler seg. Så lenge praksisen foregår vil det være vanskelig å identifisere et problem.
2. Utøver/forsker må bruke termer og teknikker fra egen praksis og gjenbruke dem i forskningsspråk og -metoder for å kunne fange nyansene i praksisen. En ferdig metode vil være vanskelig å bruke.
3. Mening er bundet av konteksten, og det er viktig å beskrive all relevant kontekst, først da kan man analysere funnene.

4. Når forståelse for praksisen vokser, så er det viktig å identifisere påvirkningen og verdien den har innenfor de 'profesjonelle' rammene som praksisen foregår i.
5. Funnene i praksisledet forskning rapporteres gjerne i to former, gjennom det kreative arbeidet, og gjennom språkliggjøring. Det er en utfordring å skulle kommunisere en praksisform gjennom en annen form enn den praktiserte, som oftest det skriftlige.
6. Samtidig som forskningsproblemet skrider fram gjennom forskningen, dukker også konsekvensene opp. Disse vil utvikle seg og transformeres over tid (Haseman og Mafe, 2011, s. 213-217).

Den praksisledede forskeren må hele tiden ta valg og bevege seg framover og bakover og gjennom disse seks ulike vilkårene. For å takle dette må forskeren ha forståelse for vekst og utvikling og hva som utgjør denne komplekse tilstanden.

Den forskeren som utelater det kontekstuelle og som prøver å skape en uavhengighet eller nøytralitet, vil aldri nå sitt mål om å vite noe om virkeligheten. Virkeligheten endres også idet forskeren interagerer med den. Ens eget møte med den andre påvirker hvem den andre er og hva denne gjør. Skal man finne mening må man kunne ha forståelse for dette (Rasmussen, 2012, s. 30). Jeg ønsker å belyse så mange sider ved min forskning som overhodet mulig, men denne forståelsen for kontekst kommer og går. Nye elementer dukker stadig opp jo flere perspektiv man får innblikk i.

## **Forskerrollen**

### **Deltakende observatør**

Min forskerrolle har vært deltakende observatør. Jeg har selv vært igangsetter av arrangementet jeg forsker på, og dermed har jeg hatt adgang til prosessene jeg skal beskrive. Jeg har også valgt bort å analysere de prosessene jeg ikke har vært deltaker av. Jeg har jobbet praksisledet, og vært deltakende observatør der hvor data har blitt skapt. Jeg har gått inn og deltatt, og så stilt meg utenfor i utvelgelsesprosessen. Som forsker har jeg gått inn og ut av ulike posisjoner (Paulgaard, 1997, s. 70).

Som deltakende observatør har jeg, som ordet sier, både deltatt og observert. Jeg har deltatt i aktiviteter og samtaler, og jeg har samtidig observert disse aktivitetene og

samtalene. Jeg har hatt en aktiv rolle som deltaker i aktivitetene. Jeg har vært igangsetteren, og den som har styrt retningen. Som best jeg kan har jeg overlatt innholdet i aktivitetene og samtalene til deltakerne. Jeg har ikke bidratt til historiene på mimretreffene eller opptrådt i minneforestillingen. Jeg fasiliterte. Her har jeg tatt en tilhørerrolle og en tilskuerrolle (Wadel, 1991, s. 46). Jeg har ikke foretatt strukturerte intervjuer, men basert meg på metoder hvor deltakernes egne assosiasjonsrekker styrer samtalen. Bortsett ifra ett tilfelle (denne kommer jeg tilbake til i analysedelen) har jeg heller ikke brukt ustrukturerte intervjuer. Jeg har vært mer i samtale hvor jeg selv har fortalt like mye som jeg har spurt. Jeg har også kommet i samtaler uten å ha lagt opp til det selv, det være seg tilfeldige møter på butikken, eller i andre sammenhenger hvor jeg har truffet folk.

I sin bok *Feltarbeid i egen kultur* (1991), beskriver sosialantropologen Cato Wadel hva deltakende observasjon innebærer. Han beskriver en forsker som må kunne «skaffe seg adgang til deltakende observasjon», være istand til å «utvide sitt rollerepertoar i løpet av feltarbeidet», og kunne være «sosiolog på seg selv» (Wadel, 1991, s. 27). Jeg hadde allerede adgang til min egen prosess ut ifra meg selv som planlegger av arrangementet, og som en fra stedet, så fikk jeg mulighet til å praktisere på et sted jeg allerede hadde litt kjennskap til og et nettverk. Men er det da egentlig mulig for en som er innenfra å innta de ulike posisjonene og samtidig være sosiolog på seg selv? Jeg hadde ikke adgangsroller til alle feltene jeg ønsket å komme inn på. Disse måtte etableres gjennom utvidelse av rollerepertoaret mitt. Jeg studerte ikke meg selv, men jeg har brukt min egen posisjon som en inngang til forskningsfeltet (Wadel, 1991, s. 29).

## Feltarbeid i egen kultur

I sin artikkel *Feltarbeid i egen kultur - innenfra, utenfra eller begge deler?* (1997), diskuterer Gry Paulgaard fordeler og ulemper ved å være feltarbeider i egen kultur. Hun peker på at det vil være vanskelig å oppnå analytisk distanse når man er innenfra, men om man var utenfra ville man muligens ha vansker med å forstå den fremmede kulturen fullt ut (Paulgaard, 1997, s. 74). Gadamer peker på viktigheten av å ikke glemme våre egne foroppfatninger om et innhold, og alle våre egne oppfatninger når vi lytter til noen, for vår horisont utgjør hva vi klarer å se. Forskeren vil aldri kunne løsrive seg fra sin førforståelse, for dette er forutsetningen for innsikten. Det eneste som kreves er at vi er *åpne* for den andres oppfatninger (Gadamer, 2010, s. 305). Faren for en forsker som kommer utenfra, er å gjøre «etnosentriske mistak» basert på tidligere meninger (Paulgaard, 1997, s. 74).

Forskerens erfarings- og kunnskapsgrunnlag gir tilgang til noen former for innsikt, men ikke alle (1997, s.70-75). Det er nemlig ikke faglig innsikt som gjør at feltarbeideren i egen kultur er istand til å forstå hva han observerer, men den felles-kunnskapen som han deler med dem han studerer. Denne gjensidige felles-kunnskapen er mer omfattende, noe som gjør at den blir tatt for gitt og ikke er lett å oppdage (Wadel, 1991, s. 19).

Wadel bruker begrepet *kulturell kunnskap* om den kunnskapen som informantene bruker «til å utvikle og til å tolke sosial atferd» (Wadel, 1991, s. 82). For å kunne kalles forskning, så må observasjoner kunne tilføye noe til den beskrivelsen som folk selv kan gi. Forskeren må altså kunne *gjøre bruk* av den kulturelle kunnskap folk har. Forskeren må kunne feste sine observasjoner til de kulturelle kategoriene som informantene bruker til å feste sine observasjoner i (Wadel, 1991, s. 82). Forskeren må passe på at de kulturelle kategoriene som benyttes ikke bare er hans eller hennes egne.

Jeg har kjennskap til Fosser fra innsiden; jeg har vokst opp her og har en far som fortsatt bor her. Jeg kjenner mange av menneskene her og flere vet hvem jeg er. Jeg er med i Fosser Velforening og har innsikt i hva slags planer kommunen har for stedet. Jeg har også erfaring med kulturlivet i Aurskog-Høland kommune, noe som har gitt meg en innsikt i hva kulturlivet her består av; aktører, støttespillere, konkurrenter, diskurser, strategier, relasjoner til næringslivet, det offentlige etc.. Selv med en slik kunnskap er det mange elementer jeg har måttet stille spørsmål ved for å finne ut hvorfor det er slik, og hvordan dynamikken fungerer mellom dem. Ifølge Paulgaard innebærer ikke nødvendigvis feltarbeid i eget samfunn at man gjør studier av *egen* kultur (1997, s. 76).

Endringer i de fleste av dagens samfunn hevdes å ha bidratt til at kultur ikke er koplet til sted i samme grad som tidligere. Selv om det fortsatt kan gi mening å snakke om lokale kulturer, blir også lokale livsformer og kulturer dratt inn i globale nettverk (Paulgaard, 1997, s. 77).

Noe er kjent, mens noe er ukjent. Det er annerledes å vokse opp i hjembygda mi nå enn da jeg bodde her. Samfunnet var et annet, med hjemmевærende mødre, og uten mobil og internett i hjemmet. Jeg sammenligner tilværelsen, men det sosiale aspektet er totalt forandret. Ungdom møtes foran skjermen, og ikke i krysset. De voksne er på jobb, eller har andre forpliktelser. Fosser Velforening er nede i et minimum antall arrangementer i året. Da jeg var ung, var det aktiviteter hver måned, og det eksisterte en egen festkomité.

Samtidig som innbyggerne nå lever i en annen virkelighet enn det jeg gjorde da jeg bodde her, har jeg flere opplevelser jeg deler med mange av dem, selv om det da betyr å minnes tider som har gått. Men når først minnene settes igang, slik som på mimretreffet, kommer selv jeg til kort når det gjelder hendelser, historier og personer. De eldre minnes et helt annet Fosser enn det jeg kan huske, et uten asfalt, buss og gatelykter.

**- Hva betyr Fosser for deg i dag?**

*- Familie, minner og velkjente omgivelser. Men jeg har også fått en helt ny opplevelse av stedet etter at jeg valgte å engasjere meg for en kulturdag her. Jeg har hørt historier fra stedet som aldri før har kommet meg for øret, og i tillegg har jeg blitt kjent med mennesker jeg før bare kjente ved utseende, samt nyinnflyttere. Fosser inneholder mange historier som aldri kommer fram i lyset, så sant man ikke begynner å grave. Mennesker gjør steder, og derfor er Fosser blitt enda mer spesiell for meg nå enn for bare litt siden.*

(Indre Akershus blad, 3. september 2014)

## Rollesjonglering

På grunn av ulike fortider, ulike settinger i nåtid, og med et perspektiv på en hendelse i framtid, så opplevde jeg at jeg måtte ta på meg ulike roller for å få tilgang til de ulike grupperingene. Adgang til feltet måtte etableres med andre posisjoner enn det jeg hadde i utgangspunktet, for et stort rollerepertoar ville kunne gi innpass til ulike typer observasjon (Wadel, 1991, s. 20). Forskerrollen i seg selv gjorde at jeg kom inn på en del arenaer, men som oftest brukte jeg en kontakt eller beskrev meg selv som lokal og student som skulle arrangere KD14.

På grunn av ulike oppgaver som jeg har hatt når det gjelder arrangementet, og på grunn av ulike deltakere, ble mitt rollerepertoar ganske omfangende: medlem av Fosser Velforening, arrangør av Mimretreff, arrangør av KD14, instruktør for reminisensteater, fasilitator for Kulturdagen, Fossering, tidligere elev, «kreativ sammensvoren» i Kulturdagsstyret, «i samme båt» som nyinnflyttet sanger og skuespiller, forsker, bekjent, ukjent, uoffentlig instans, student m.m.



Mine mange roller i forskningsprosjektet skapte nok en del ekstra forvirring for meg selv og de jeg ønsket å få med i prosjektet. Som et praksisledet forskningsprosjekt, så var det mange løse tråder i starten, jeg visste ikke klart hva det skulle forskes i, bortsett ifra at det var prosessen fram til arrangementet og selve arrangementet som var forskningsobjektet. I ettertid ser jeg at flere trodde at selve arrangementet var eksamenen min, slik en forestilling ville kunne ha vært.

Jeg viste ofte til arrangementet KD14 som en del av min mastergrad, for å synliggjøre at det lå tid og ressurser i dette. Jeg ønsket å være fasilitator for dette arrangementet. En viktig side ved en fasilitator er å anerkjenne at deltakerne, både utøver og tilskuer, eier kunnskapen om det som undersøkes (her: temaet for arrangementet), mens fasilitatoren eier den estetiske kunnskapen om (teater)formen (Saxton & Prendergast, 2009, s.18).

Gjennom detaljerte informasjonsskriv og ved besøk, beskrev jeg hvilke muligheter som lå i arrangementet, men jeg opplevde til stadighet at folk ønsket å få vite hva de skulle gjøre. Det frie, demokratiske aspektet med at folk kunne få lov til å uttrykke hva de selv hadde på hjertet, falt bort. I samarbeid med Design & håndverk på Bjørkelangen videregående skole, så opplevde jeg derimot at de selv tok styring. Lærerne hadde læreplaner å lage, og de ønsket å bringe elevene inn i en prosess med et produkt til slutt. Min rolle ble her en fasilitator, og oppdragsgiver.



**Elever i prosess. Målet er lysende «lysekroner», det herskapelige i herregården skal bringes ut i naturen.**

Fotograf Ingrid Joy Rørvik. Gjengitt med tillatelse.

Er det en sammenheng mellom min blanding av roller og hvordan de ulike deltakerne opplevde mulighetsrommet? Eller ble det mottatt slik fordi et sådant prosjekt var noe nytt og fremmed? Jeg ser at begge deler hadde litt å si. Min formidling av prosjektet var avgjørende for hvordan det ble tatt imot, her kunne jeg ha vært tydeligere.

Jeg ser at min studentrolle blandet seg med fasilitatorrollen, slik at jeg ikke fungerte godt nok som fasilitator i prosessen. Min rolle påvirket utviklingen av prosjektet. Jeg ønsket å jobbe ressursbasert og å bruke kunnskapen og erfaringen til deltakerne. Jeg var klar for å prosessere deltakernes ideer, og ønsket å være en medspiller som kunne være et trygt sted å komme til med personlige uttrykksformer. Jeg skulle ta vare på disse og presentere de på en god måte. Samhandlingen foregikk på folks egne premisser, og jeg deltok i disse (Wadel, 1991, s. 21). Men på grunn av min utydelighet rundt min rolle, så søkte flere av utøverne en mening med arrangementet. Slik ble det til at arrangementet ble et mål i seg selv, og ikke et resultat av en prosess. Produktet ble målet, og til en viss grad *mitt* produkt, siden jeg var den som først og fremst var deltakende i prosessen. Jeg hadde ønsket at deltakerne hadde vært med på begge deler. De som var med på mimretreffet og aktørene i remnisenseteateret, var med på både prosessen og produktet, og det er her det er interessant å forske. Elevene ved Design & håndverk, var også deltakere fra prosess til produkt, men her var det i tillegg andre faktorer som spilte inn; karakterer og fag. Det var heller ikke helt frivillig å delta. Dette var avgjort av lærerne. Dermed ble deres prosess en annen, og den hadde en sterkere tilknytning til skolen enn til arrangementet som festival. Ingen av elevene deltok som tilskuere til andre deler av arrangementet, mens deltakerne på mimretreffene og remnisenseteateret ble værende under hele festivalen.

Jeg ser i ettertid at det nok hadde vært lurt å bruke en tydelig rolle i de skrivenne jeg sendte ut til deltakerne, for å kunne åpne opp for mer prosessrelatert deltakelse. Istedenfor å bli en som bestilte et produkt til et egenkomponert arrangement, så hadde jeg kunne ha blitt en som fasiliterte andres uttrykk. Hadde jeg vært klar over dette på forhånd, ville jeg ha tydeliggjort dette i mine brev og samtaler, og sjonglert bedre mellom de ulike rollene.

## Lærlingerollen

Sammen med de eldre på mimretreffet ble min forskerrolle straks en slags lærlingerolle. Lærlingerollen vil alltid «være tilstede i et forskningsprosjekt hvis vi aksepterer at det å studere folk nødvendigvis innebærer å lære fra dem», skriver Wadel (1991, s. 34). Og det

var nettopp det jeg skulle. Lære om livet på Fosser til ulike tider for å kunne sette sammen en «ekte» forestilling om Fosser, men med min fortolkning og med mine valg. Med en slik rolle skjerper informantene seg som informanter, fordi de skal overføre kulturelle verdier og erfaringer. Wadel peker på lærlingerollen som en god måte å studere det man ikke har kunnskap om (1991, s. 35).

## Etiske hensyn

Hermeneutikeren Paul Ricoeur trekker fram de sosiale implikasjonene når vi er ute etter å skape mening. Samtalene og interaksjonene vi henter våre språkressurser fra, er sosiale, og det er i senere versjoner av disse samtalene at vår bruk av disse ressursene settes relasjonelt (og politisk) i spill. Vi har et ansvar for hvordan vi gjør bruk av narrative ressurser til å fortelle om fortiden i nåtiden, og vi må være trofaste mot fortellinger om fortidens opplevelser. Denne etikken tar utgangspunkt i forbindelsene menneskene har til sine språkressurser og fortellinger, og til hverandre (Lock & Strong, 2014, 2014, s. 113).

Før mimretreffene hadde jeg et fokus på at minneforestillingen skulle bestå av fiktive karakterer. Men etter å ha deltatt i mimretreffene ble det klart for meg at jeg ikke kunne komme utenom enkelte bygdeoriginaler. Uten dem ble ikke stykket om Fosser, men om et hvilket som helst lite sted på 40-50-tallet. De var unike og av betydning for bygdas egen historie og for hvilke fortellinger som i dag eksisterer om folk på Fosser. Da disse dukket opp i mimretreffene og siden i samtaler med andre innbyggere og skuespillerne mine, så ble det viktig å ta dem med. Ingen av dem lever i dag.

Ingen av deltakerne på mimretreffene er utlevert i minneforestillingen. Historiene fra mimretreffene er anonymisert ved at rollefigurene i teaterstykket er skapt ved en sammensmeltning av historier. Det er brukt typiske lokale og tidsriktige navn, og handlingene finner sted i en annen setting.

## Metode for å generere data

### Observasjon og deltakelse

Feltarbeidet er studiet av samhandling *imellom* informanter, og data er observasjon av denne samhandlingen som er blitt festet med et begrep. Data blir ikke samlet inn, men

produsert av forskeren (Aase, 1997, s. 143). «All observasjon er utvelgende», skriver Wadel (1991, s. 76). Vår fortolkning likeså. Vi velger en tolkning ut fra alle de tolkninger som er mulig. Den beskrivende analysen er et resultat av selektiv observasjon og selektiv tolkning (1991, s. 76).

Jeg har reflektert over min deltakelse og ser at allerede her har mitt valg av rolle påvirket aktiviteten. Jeg har gitt aktiviteten et fokus og et mål. Hvordan jeg har gått fram med aktivitetene og samtalene har hatt betydning for hvordan prosessene har vært og hva jeg har sett. Mitt fokus og mine mål har også vært sammenligningsgrunnlaget for de dataene jeg har produsert.

Jeg har reflektert over det jeg har observert. Jeg hadde forventinger til aktører, til innhold og til engasjement. Her fikk jeg min største overraskelse. Engasjementet jeg hadde forventet fra de mest aktive kulturaktørene uteble. Engasjementet satt et annet sted. Aktivitetene som jeg arrangerte i forkant av KD14 var alle bundet til stedet Fosser. Bortsett ifra selve arrangementsdagen var fokuset på Fosser og innbyggernes historier. Jeg jobbet aktivt med å få med kulturaktører til arrangementsdagen, men hadde selv ikke mulighet til å jobbe med dem, så lenge de ikke ønsket dette selv. Her skulle de selv kunne lage innhold relatert til tema og hva de ville legge vekt på. Bortsett ifra mitt eget produkt, og samarbeidet med Design & håndverk, så var jeg ikke med i aktørenes prosesser. Dette er muligens grunnen til at engasjementet før, under og etter KD14 så ut til å være størst blant innbyggerne selv.

## Felttekster

For å understøtte det jeg har observert, så bruker jeg informasjon som jeg har hentet fra felttekster jeg har samlet gjennom arbeidsprosessen. Dette er avisartikler, nettsider, mail, meldinger og tekster fra sosiale medier, slik som Facebook. Jeg skrev selv innlegg i lokalavisa og opprettet en egen arrangementsside på Facebook for å formidle det som skulle skje. I tillegg har disse mediene gitt meg data om hvordan folk har tatt imot arrangementet, og gitt meg tall på hvor mange som har vist interesse. Mange av deltakerne på arrangementet har ikke tilgang til Facebook, blant annet de som var involvert i mimretreffene, derfor var det viktig å delta i begge medier. Mulighetene for tilbakemelding har for dem vært først og fremst på selve arrangementsdagen og ved tilfeldige fysiske møter i ettertiden.

Lokalavisa har også fungert som oppdatering på hva som skjer på kulturfeltet. Gjennom en avisartikkel fikk jeg nyss om en nyinnflyttet skuespiller og sanger som hadde bosatt seg på Fosser. For henne ble KD14 en mulighet til å vise seg, og for KD14 ble det et kjempetilskudd på programmet. Jeg har prøvd å holde meg oppdatert om det som skjer i kulturfeltet til enhver tid, og å følge med på det som skjer i samfunnet generelt.

Alle uformelle samtaler gjort i ulike møter og gjennom sosiale media er anonymisert ved at ingen av disse er gjengitt ved navn. Disse er brukt i teksten som små sitater med fotnotehenvvisninger for informasjon om hvilket type media og når det fant sted. De beskrivende avisinnleggene bruker jeg som små 'bilder' av situasjonen.

# Presentasjon, analyse og tolkning av data

I dette kapittelet ønsker jeg å se på KD14 som en teatral hendelse analyserer de med utgangspunkt i Sauters analysemodell. Jeg vil legge hovedvekten av presentasjonen og analysen på enkelte deler innenfor den større hendelsen. Disse delene jeg presenterer har jeg vært nær gjennom hele den kunstneriske prosessen, og kan beskrive disse ut ifra egen deltakende observasjon. Jeg vil beskrive de dramapedagogiske og kunstneriske verktøyene som har vært i bruk, og analysere disse med teaterteori og annen teori med fokus på de performative og relasjonelle kvalitetene ved kunst og kunstprosess.

## Dramapedagogiske og kunstneriske verktøy

Fram mot KD14 arbeidet jeg fram et reminisenseteater, som jeg selv definerte som en «minneforestilling». Reminisenseteater havner under paraplybegrepet anvendt drama/teater. Professor i drama og teater, Helen Nicholson, beskriver anvendt teater/drama som ulike former av dramatisk aktivitet som i hovedsak eksisterer utenfor teaterinstitusjonen, og som har til hensikt å være til nytte for individer, lokalsamfunn og ulike miljø (Nicholson, 2005, s. 2). Drama er i seg selv fortellende, og det å skape teater er et godt utgangspunkt for å utforske og representere fortellinger fra eget liv, kultur og lokalsamfunn.

Det kunstneriske arbeidet fram mot minneforestillingen foregikk på to ulike måter; en dramapedagogisk prosess og en kunstnerisk prosess. Den første dreier seg om flere treff med fokus på deling av minner, og den andre dreier seg om produksjonen av en forestilling. Jeg deler de inn i dramapedagogisk og kunstnerisk for å peke på min flersidige kompetanse og hvilke verktøy jeg hovedsaklig har brukt i de ulike prosessene.

Disse to prosessene jeg kommer nærmere inn på her, passer inn i den teatrale hendelsen som lekkultur. Sauter trekker fram hermeneutikeren Hans-Georg Gadamer for å kunne beskrive det som skjer i denne prosessen, mellom leken<sup>4</sup> og den som leker. Jeg skal kort gjøre rede for dette forholdet.

---

<sup>4</sup>Begrepet 'play' kan brukes om både spill og lek. Jeg har valgt å bruke ordet 'lek' ettersom det da samsvarer med min oversettelse av 'playing culture' og 'theatrical play', til 'lekkultur' og 'teatral lek'.

Lek er noe vi deltar i, det utgjør sin egen autonome verden, og viser ikke annet enn seg selv, dets bevegelser, rytme, trekk og mottrekk (Gadamer, 1986, s. 101-102). Vi kan skille leken fra den lekendes atferd, likeså kan vi skille leken fra alvor. Imidlertid rommer leken et eget alvor, som er 'hellig', som lar leken være lek, og det er at leken kun kan oppfylle sitt formål når den lekende går opp i leken (Gadamer, 1960/2010, s. 132).

Lekens subjekt er ikke de som spiller. Leken blir bare fremstilt gjennom de som spiller. Leken er en bevegelse frem og tilbake, likegyldig av hvem som utfører bevegelsen, og den fornyer seg uten anstrengelse. Leken skal ikke betraktes som en gjenstand, den skal oppleves som en værensmåte (Gadamer, 1960/2010, s. 133-135).

Denne frem-og-tilbake bevegelsen krever en annen som besvarer den lekendes trekk med et mottrekk. Denne bevegelsen ligger i den grunnleggende betydning av konkurranse, og gir leken spenning. Leken utgjør en risiko for å bli satt ut av spill, men dette er tiltrekkelige fordi det åpner opp for muligheter (Gadamer, 1960/2010, s. 136-137).

Hvis tilskueren forstås som en deltaker, så leker ikke den lekende «bare» en lek lenger, hun eller han fremstiller (Sauter, 2008, s.36). Fremstillingen av skueleken utgjør lek i mer enn én forstand; de lekende går opp i den fremstillede leken og opplever en forsterket selv fremstilling, og de lekende fremstiller en meningsfull helhet for tilskuerne (Gadamer, 2010, s. 140). Lek kan altså være *performativt*. Lekkultur inkluderer både å leke noe, og å fremstille noe for noen (Sauter, 2008, s. 26).

## Reminisens

Gjennom sommeren samlet jeg folk fra bygda i mimretreff på Fosser grendehus. Sammen mintes vi tider som er borte, folk som er borte, og et Fosser som var annerledes enn i dag. Mimretreffet fungerte som en egen hendelse i seg selv, samtidig som det var en del av den større teatral hendelsen KD14, i og med at det som fortalt på mimretreffene ble utgangspunktet for et produkt laget spesielt til KD14. Målet med mimretreffene var å samle sammen personlige historier knyttet til stedet Fosser og å lage et reminisenseteater basert på disse.

Ifølge professor i anvendt teater/drama, Rikke Gürgens Gjærum, er målet med reminisenseteater knyttet til det å styrke identiteten og å sette fokus på positive minner og sterke sider ved individet (Gürgens, 2013, s. 247). Mitt utgangspunkt var å skape en teaterforestilling med reell verdi for innbyggerne på Fosser. Noe som kunne styrke følelsen av tilhørighet og fellesskap med andre innbyggere. Ved å ta tak i minner, ville jeg ikke bare inkludere innbyggerne selv i prosessen, men også fange opp hva som ligger av betydning for dem på hjemstedet. Mitt mål dreide seg mer om å peke på de individuelle historiene knyttet til stedet Fosser som en del av en felles identitet, og å styrke følelsen av tilhørighet til stedet og fellesskap gjennom følelsen av et felles eie gjennom minner, sosial interaksjon og produksjon. Jeg ser at i tillegg til mitt mål, så førte arbeidet til en opplevelse av at det var av verdi det de hadde å bidra med og at deltakernes ulike perspektiver var like viktige.



**God stemning rundt bordet. Marit og Ingunn minnes alle snekkerverkstedene hvor Larsen-gutta jobba.**

Fotograf Jarle Pedersen. Gjengitt med tillatelse.

Jeg arrangerte to mimretreff før jeg begynte arbeidet med skuespillerne. I første runde sendte jeg ut invitasjon til alle medlemmer av Fosser Velforening som var over 50 år, i tillegg annonserte jeg i lokalavisen. I andre runde ble det med annonsering i avisa, og



plakater i sentrum, jeg satset på at ryktet spredde seg. Det kom bortimot 20 deltakere på første mimretreff, og 30 på det andre. Et godt oppmøte på Fosser grendehus.

Før jeg satte igang med mimretreffene studerte jeg tilnæringsmetodene Pam Schweitzer beskriver i sin bok *Reminiscence Theatre - Making Theatre from Memories* (2007). Hun er pionér innen minneseteater. I

sin bok beskriver hun ulike framgangsmåter til ulike produksjoner, alt fra valg av tema, metoder for innsamling av intervjumateriale, forholdet til intervjuobjektene, transkribering og utarbeidelse av manus (Schweitzer, 2007, s. 40). Her tok jeg tidlig noen valg som avgjorde hvor nær de ulike deltakerne på mimretreffene ble i forhold til utarbeidelsen av minneforestillingen.



### **Nytt blikk på gamle aviser.**

Fotograf Jarle Pedersen. Gjengitt med tillatelse.

Et teaterstykke basert på minner begynner gjerne med valg av et tema eller en opplevelse. Valg av tid, sted eller en hendelse som har relevans i nåtid, vil være kloke valg (Schweitzer, 2007, s. 40). Jeg ønsket ikke å ta valg i forhold til tid. Her skulle det være åpent for at alle kunne delta, og at man skulle trekke frem det som de selv ønsket å fortelle. Det de alle hadde felles var et forhold til Fosser. Ved å kalle det 'mimretreff' sa det seg selv at vi skulle minnes fortid, men det var åpent for hvor langt tilbake i tid vi skulle minnes.

Jeg fikk en liste med navn fra Fosser Velforening. Jeg kunne ha valgt å gjøre en-til-en intervjuer, men valgte å invitere alle, og samtidig annonsere i lokalavisa. Schweitzer anbefaler å starte opp med gruppsamtaler. Her vil minnene og diskusjonene bli et felles ansvar, støttet av intervjueren, eller i mitt tilfelle: fasilitatoren (2007, s. 41). Jeg valgte å skape en uformell setting. Det var kaffe og vaffel til alle, og de satt sammen rundt flere bord. Schweitzer poengterer viktigheten av å ha en plan for å gi deltakerne en følelse av tillit (2007, s. 41). Jeg hadde mine samtaletemaer klare, men her sto jeg uten kontroll over hva som ville komme og om det ville være noen som ville dele.

Mens Schweitzer beskriver en fremgangsmåte gjennom spørsmål, ønsket jeg å være mer åpen. I stedet for å sette meg i rollen som intervjuer, så hadde jeg forhåndsskrevne lapper med temaer. Jeg gikk rundt bordene og sørget for at alle fikk trekke. Det var opp til den enkelte om han eller hun ønsket å starte med en assosiasjon i forhold til tema deltakeren hadde trekt, eller om det var ønskelig at noen andre begynte. Alle samtalene foregikk i plenum og ble dokumentert på film.



**Lappetrekking og latterkuler. Den ene historien forløste den andre.**

Fotograf Jens Arne Sukkestad. Gjengitt med tillatelse.

Det startet med at de mest «taleføre» tok til ordet, men etterhvert kom flere på banen. Med utgangspunkt i temalapper fikk alle mulighet til å delta på lik linje. I tillegg til temalappene hadde jeg bedt folk om å ta med gjenstander som ville vekke minner, andre runde gjorde jeg dette selv og lånte med gjenstander fra Setskog landhandelsmuseum som tidligere hadde tilhørt Hafsteenbutikken på Fosser. Lederen av Høland historielag åpnet første mimretreff og satte i gang de første minnerekene rundt livet på Fosser.

Gürgens beskriver sin egen tilnæringsmetode for «hermeneutiske minne-  
assosiasjonssirkler» Disse sirklene fungerte med en moderator som stiller spørsmål og  
kom med kommentarer som åpnet opp for en historie fra en av informantene, som igjen  
skapte assosiasjoner for en annen informant som igjen delte en historie med gruppen. Fra  
assosiasjonssirkler oppsto det nye historier rundt levde liv (Gürgens, 2013, s. 254). På  
samme måte delte deltakerne på mimretreffene, mens jeg sørget for å holde praten i gang.  
Dette kan ses på som en hermeneutisk prosess, som et spill med en bevegelse fram og  
tilbake, hvor deltakerne var nødt til å bli med på leken for at det skulle bli et mimretreff med  
deling av minner. Deres historier ble en bekreftelse av person og historie, og en mulighet  
til å fremstille seg i en forsterket kontekst. Å fortelle historier, å produsere et fortellende  
jeg, er verdifullt og er med på å forme den enkeltes identitet. Historiefortelling er  
avgjørende for å forstå selvet, uansett alder (McNay gjengitt i Leyshon & Bull 2011, s.161).

På mimretreffene var det åpent for alle å delta, og man  
valgte ut selv det man ville komme med. Når de ikke selv  
fortalte, lyttet de oppmerksomt på hverandre. Og det var  
ikke bare jeg som lærte noe nytt om Fosser under disse  
dagene. Nettopp aldersspennet fra 50 til 90 år gjorde at  
de fleste følte at de hadde noe nytt å komme med, også  
ovenfor de andre. Mimretreffet fungerte som en slags  
fortellersirkel hvor tilskuerne også var deltakere. Jeg var  
igangsetteren, og spørsmålsstilleren, mens de var  
deltakende med sine historier. Samtidig dro de  
hverandre framover i en overlappende deling av historier  
som ble knyttet til hverandre på en eller annen måte.

*Jo, om kjærlighet kunne Inger  
Heggen Olsen fortelle. Hennes  
mors kusine, Sigrid Kingsrud,  
som jobba i melkebutikk på  
Torshov, hu falt for'n Olaf,  
melkekjører'n fra Fosser.  
- Ja, det var sånn, nikket mange  
hoder, at kara i bygda, de måtte  
som regel finne seg ei jente  
utenfra. For jentene i bygda, de  
reiste jo til by'n for å ta seg jobb.*

(Indre Akershus blad, 11. august 2014).

Professor i teater og performance, Helen Nicholson, peker på at anvendt teater har fokus  
på å stille spørsmål ved de selvsagte historiene som er blitt til sannheter, og dukke ned i  
de andre, alternative historiene som kan bringe fram ulike perspektiver (Nicholson, 2005,  
s. 63). At mimretreffene tok tak i disse alternative historiene som innbyggerne selv kom  
med, gjorde at minneforestillingen fikk en enda større betydning. Det var ikke en  
overordnet «sannhet» som skulle nedfelles og skrives inn i historiebøkene, men deres  
egen versjon av det som har skjedd i bygda med dem selv og deres bekjente i  
hovedrollene. De har fått sette fokus på det som de mener er av interesse, ettersom det er  
deres eget utvalg av stoff som har kommet fram. Selv med mine rettesnorer i form av

lappetrekking med samtaletemaer, så har de styrt veien fra assosiasjon til fortelling selv. Min og andres forståelse av Fosser har blitt forandret, og nettopp denne forståelsen av at historier kan forandres, ligger i hjertet av anvendt teater/drama (Nicholson, 2005, s. 63). Minner er med på å skape nåtiden og fortolkningen av stedet, samt fortolkningen av egen identitet (Probyn gjengitt i Leyshon & Bull 2011, s. 161). Dette er en hermeneutisk prosess. Ved deling av minner under mimretreffene vil andres fortider være med i denne prosessen, og trekker man det videre til minneforestillingen som ble vist for godt over hundre publikummere, som alle har et forhold til Fosser, så er disse minnene som ble delt på mimretreffene med på å forandre historier og gi en ny forståelse av stedet og egen identitet knyttet til stedet. Minneforestillingen representerer en kjerne som er like «sann» som andre historiebaserete spel og forestillinger. Utgangspunktet er ikke kjente historiske personer, men vanlige folk fra Fosser. De som igjen kan verifisere historien og perspektivet som kommer fram i forestillingen, er bygdefolket selv. Hva stedet gjør for folk i deres konstruksjon, artikulasjon og vedlikehold av identitet er avledet fra samleken mellom materialet og det som blir husket. 'Her og nå' er overlappet av 'der og da'. Forståelsen av selvet som noe stabilt og sammenhengende bilde, henger sammen med ideen om at relasjonen mellom identitet og sted er avhengig av evnen til å berette kontekstuelle historier tilbake til seg selv og andre. Dette er en hermeneutisk prosess (Leyshon & Bull, 2011).

Gjennom sitt arbeid peker Gürgens på en kontinuerlig diskusjon om hvordan fortellingen vil bli spilt ut, for hvem og med hvilket formål, og at dette forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid i reminisenseteateret skaper rom for kritisk refleksjon rundt hverdagen (Gürgens, 2013, s. 249). Jeg opplevde selv at enkelte lurte på hva jeg egentlig ville vite. Ville jeg ha informasjon om aktiviteter av betydning for liv og yrke på stedet? Eller var jeg ute etter beskrivelser av levesett og viktige hendelser? Med mitt fokus på personlige historier, kom hverdagsopplevelser og folk i fokus. Rampestreker og vittige historier ble fortalt, og her ble kjente bygdepersoner gjengangere i samtalen. Alle hadde et forhold til dem og opplevde de på ulik måte ut ifra alder og perspektiv. Bygdeoriginalene sto tydelig fram og det slo meg at de ble presentert med en ekte varme, men også med en tydelig definert rolle som det var vanskelig å skulle tre ut av. Sammen med deltakerne så jeg at samfunnet har forandret seg på både godt og vondt. Det finnes mer aksept for å være annerledes i dag, men det er færre muligheter for dem som virkelig faller utenfor å finne en arena å delta i samfunnet på Fosser. Filosofen Heidegger skriver om mennesket som referanserammen rundt samtalen og historien, og at deres enhet bærer vår eksistens. Vi hører og snakker

med hverandre, og i det bekrefter vi hverandre (Heidegger, 1944/1981, s. 38-39). Uten en felles arena vil ikke enkelte mennesker ha mulighet til en historie og en bekreftelse av egen identitet. Mimretreffet fikk en enda viktigere funksjon, i og med at vi dannet en arena for samtalen og historien. Mimretreffene samlet lokale innbyggere, men også de som følte at de hadde en sterk tilknytning til bygda på en eller annen måte. Kunne de ikke komme, så ringte de isteden. En 80 år gammel mann som hadde flyttet til Oslo som ungdom, ringte meg for å fortelle meg sin historie. Han hadde sett i avisa (han abonnerer fortsatt på lokalavisa for Aurskog-Høland) at jeg var i gang med mimretreff om Fosser. Han kunne ikke komme, men på telefonen fant han en liten åpning for å kunne prate om noe han ikke hadde mulighet for å prate om i det daglige. Han var takknømlig og ønsket meg lykke til med arbeidet. På lik linje som den spesielle telefonsamtalen, så opplevdes mimretreffene som meningsfulle. Det var verdifullt å kunne fortelle fra eget liv, men også det å kunne lytte til andres historier, og helheten av disse. Å få en arena hvor man kan dele. I sin artikkel *Art, Age & Health: A Research Journey about Developing Reminiscence Theatre in an Age-Exchange Project* (2013), trekker Gürgens fram Nicolas Bourriaud, som argumenterer for et kunstnerisk perspektiv hvor intersubjektivitet er kjernen. Dette deltakermoduset, som Bourriaud krever i relasjonell estetikk, er et kjennetegn ved prosjekter innenfor reminisenseteater. Når eldre bidrar med deres minner for å skape reminisenseteater, så utfordres også tilskuerens livsverden, for teateret setter i bevegelse assosiasjoner til tilskuerens liv (Gürgens, 2013, s. 249). Da jeg var ferdig med innhenting av historier, var det ønske om å fortsette. Fosser Velforening har tatt dette til etterretning, og har satt nye treff på planen.

## På vei mot en historie

Historiene som kom var mange og ulike, ettersom folk også var spredt i alder. Men til tross for ulike opplevelser av stedet, så var det en stor fellesnevner i at historiene bar preg av å være fra en annen tid enn den tid vi lever i i dag. Godt besøkte møteplasser som Hafsteenbutikken og togstasjonen er borte, felles festarrangementer i lokalmiljøet er borte, hverdagslivets enkle kår og tunge arbeid er erstattet med internett, bil og et lettstelt hushold. Jeg ønsket å få dette fram i stykket, men hvordan skulle jeg få presentert alle disse sidene samtidig som jeg skulle fortelle en dramatisk oppbygget historie? I det andre mimretreffet, da det begynte å bli kjent at jeg skulle lage en teaterforestilling, kom det fram personlige ønsker om at jeg burde fokusere hele stykket rundt mennesker de mente var



sentrale, men som jeg tidligere ikke hadde hørt om. Jeg hadde da allerede begynt å få tak i skuespillere, og bestemte meg for i hvilken tidsepoke det skulle foregå i.

Jeg ønsket ikke å basere hele historien rundt en virkelig person, med fare for å presentere denne på en uriktig måte. Hovedrollene måtte kunne være hvilken som helst person på Fosser, men i møte med ulike kjente bygdepersoner. Løsningen kom gjennom et intervju med en av mimretreffdeltakerne og hennes datter og svigersønn. Hennes historie hadde fanget min interesse og jeg valgte å gjøre et intervju med henne. Det hun hadde delt på mimretreffet var fra et utenfraperspektiv, og på den måten kunne hun vise vei inn i livet på Fosser. Hun var fra et tettbygd strøk med flere butikker og med en høyere standard på husholdet. Da hun giftet seg og flyttet til Fosser ble hverdagslivet et annet. Hennes beskrivelser av hva hun møtte her var ut ifra en sammenligning med hva hun kom ifra. Hun stilte spørsmål ved ting og var kritisk i starten. Ved å bruke en person som henne i hovedrollen, ville publikum få hverdagslige oppgaver presentert fra et fremmed blikk. Hennes møte med livet på Fosser ville kunne hjelpe en tilskuer som ikke har opplevd denne tiden selv til å forstå hva det betød å leve i enkle kår. Ved bruk av et innflytterperspektiv fra epoken selv, ville jeg kunne få en sammenligning av livet på landet og livet i byen på den tiden, i tillegg til at innflytterperspektivet gir tilskueren en mulighet til å sammenligne den epoken med nåtiden. I stykket kan hun møte kjente bygdepersoner med et like nytt blikk som tilskuerne selv. Hennes perspektiv står publikum nært, selv om hun også selv lever i en annen tidsepoke. Det som er ulikt for henne og tilskuerne er at hun opplever Fosser for første gang. Dette er et annerledes Fosser en det vi har i dag, men allikevel er det historier vi har hørt om eller steder vi har vært. Ved å la henne oppleve Fosser for første gang, har også publikum en mulighet til å oppleve stedet på nytt, gjennom hennes nysgjerrige og fremmede blikk.

Jeg ser at valget jeg tok ved å bruke denne deltakerens utgangspunkt, gjorde det mulig for tilskueren å se på egen kultur som en «kultur». Man får mulighet til å ta et skritt tilbake og observere. Sosialantropolog Anthony Cohen skriver; «[W]e become aware of our culture - more specifically, of a culture - when we are brought up against its boundaries: that is, when we become aware of *another* culture, of behaviour which deviates from the norms of our own» (Cohen, 1982, s. 4). Ved å bruke de historiene som fremtrer som de mest kontrastfylte i forhold til i dag, vil jeg få frem livet på Fosser på 40-50-tallet som noe annerledes og for de som ikke kjenner til det; som noe fremmed. Ved å bruke et perspektiv som presenterer Fosser som noe fremmed, vil tilskueren muligens fokusere på likhetene

og se på stedet og folkene hun møter som «deres». Livet på Fosser i stykket skiller seg ut ifra livet på Fosser i dag, men det er fortsatt mange likhetstrekk, særlig når man ser det i kontrast til hovedrollens bybakgrunn. De tingene hun reagerer på er vaner vi fortsatt har i dag, eller som flere kan huske fra egen barndom. Det er deres, men samtidig noe som ligger litt fjernt og som man kan se utenifra. Det tror jeg åpner opp for å se på egen bakgrunn med et nytt blikk. Vi blir klar over vår egen kultur som en kultur av i dag, og «gårsdagens» Fosser forteller om en kultur som har vært i utvikling, og som kan utvikle seg videre. Cohen peker på at oppmerksomheten rundt sin egen kultur skjer først når man krysser grensa for hva som er handlingsmønsteret innenfor egen kultur. Den er utgangspunkt for ens forståelseshorisont, og kommer i forkant av bevissthet og sosiale prosesser (Cohen, 1982, s. 3). I møtet med andre handlingsmønstre blir vi observante ovenfor vår egen kultur, og kan se våre handlinger som felles normer med andre. Grensen for hva som er innenfor og utenfor kulturen er relasjonell. Hva er så en kultur? Og hva gjør den relasjonell? Cohen beskriver en kultur som et sett av tanker og handlingsmønstre som det ikke stilles spørsmål ved, men som er selvsagte. Kulturen er blitt til ved at den møter hverdagslivets krav og vilkår, og så lenge de samme kravene og vilkårene består, så er det samme levesettet det mest naturlige, så lenge man ikke blir overbevist om noe annet (Cohen, 1982, s. 5). Et møte med et nytt perspektiv kan gi et møte med egen kultur, fordi det er først da man blir klar over at det er en kultur. Gjennom et slikt møte kan man se begrensninger og muligheter. I tillegg til å kunne se at ens egen kultur forandrer seg og er i utvikling, vil man kunne se hva man har fått, men også hva man har mistet.

## Devising

Da jeg begynte mitt arbeide med skuespillerne, var det ikke med et ferdig manus, men med en tekst som hadde et utgangspunkt i bestemte karakterer og steder vi skulle innom. Rollefigurene og stedene jeg hadde valgt meg ut var blitt levendegjort for meg gjennom historiene til deltakerne på mimretreffet. Jeg hadde valgt meg ut en innflytter; Astrid fra Oslo, og en Fosserkar; Einar. Disse gifter seg. Her fikk jeg presentert kontrastene i by- og bygdekulturen, samt fokus på alle detaljer i hverdagslivet på Fosser. Jeg bestemte meg for tre bygdeoriginaler; Hafsteenen; eieren av landhandleriet, Ma; kona til Hafsteen, og Sigfrid; ei dame som snakka med alt og alle, var redd for å bli forgifta og som spilte munns spill hvor enn ho gikk. Andre rollefigurer som byvenninnne, storebror med lastebil, skolejente fra Fosser, syklubben på Fosser, og lokale folk på Rakstaddans, var tatt med for å skape atmosfæren og miljøet på de stedene hvor folk vanka, og ikke minst; lokalisere stedet som

Fosser i Høland. I tillegg skapte jeg en reklamedame som gjennom sine reklameinnslag viste samtidens fokus på husmorrollen.

Jeg hadde fordelt roller, beskrevet møter og valgt ut gamle slagere som ville passe inn i de ulike settingene, men alt det andre hadde jeg utelatt. Replikker var ikke nedskrevet fordi det ville kreve en del nærkunnskap om den enkelte rollefiguren. Det hadde jeg ikke. Jeg hadde heller ikke alltid med hva rollefigurene skulle snakke om, bare hvis det var helt åpenbart ut ifra situasjonen. Jeg la dermed opp til at skuespillerne skulle være medskapende. Ved å leke seg med rollene, studere samtiden gjennom å lese seg opp på temaer og ved å lytte til talemåter fra den tiden, så nærmet de seg mer og mer en levende figur. Jeg betegner denne arbeidsprosessen som en devised prosess. En devised prosess er en arbeidsmåte som ser ut til å unngå hierarkisk inndeling av arbeidsroller, og passet bra til den prosessen jeg ønsket meg, nemlig en mest mulig demokratisk prosess. Skuespilleren er med på å skape, både i prosessen med å utarbeide stykket, og under utøvelsen av forestillingen. Kollektiv skaping er et mål i seg selv.



Astrid på vei til Fosser med Tertitten. Et møte med Sigfrid er i vente.  
Fotograf Juliane H. Sukkestad



Reklamedama reklamerer for Ascot mens hun lekende lett gjør husarbeidet med den nye støvsugeren. «Nu går arbeide som en røk».  
Fotograf Juliane H. Sukkestad



Vår arbeidsprosess startet med de valgene jeg hadde tatt angående roller og steder. Valgene hadde jeg basert på det som kom fram på mimretreffene; deltakerne hadde gitt meg tydelige signaler om hva som interesserte dem og det som var av betydning gjennom det de hadde valgt å dele. Grunnen til at jeg endte opp som instruktør, var at jeg var den eneste i ensemblet med kompetanse til å regissere. I tillegg var jeg den eneste av oss som hadde vært tilstede ved mimretreffene. Men selv med meg som instruktør, så kom karakterene til liv gjennom valg skuespilleren tok. Jeg var med på å bekrefte eller avkrefte valgene.

Mellom hver øvelse hadde skuespillerne ofte reflektert rundt rollen. Noen ganger hadde de vært i samtaler med eldre som kjente til livet på den tiden, og kunne fortelle hva som var forventet handling i ulike situasjoner. De som hadde fått tildelt de kjente bygdefolkene, var ofte i samtaler med folk som hadde opplevd dem på nært hold. Flere ulike historier kom frem, og til slutt befant vi oss på et punkt hvor vi måtte velge hvordan vi selv ville framstille personen. Det dreide seg da om hva personen gikk kledd med og hvordan den pratet. Slik devised teater er nært knyttet til konteksten og produksjonsøyeblikket, slik ble også vår produksjon nært knyttet til hva vi satt inne med av informasjon før øvelsen, og ikke minst det vi hadde fått tak i av tidsriktige rekvisitter (Govan, Nicholson og Normington, 2007, s. 4).

For skuespillerne selv så betydde det også mye at vi jobbet med lokalbasert materiale. Én av skuespillerne husket godt lokalforhandleren Hafsteen, og ville gjerne spille denne rollen selv. Dette hadde stor betydning for utviklingen av en troverdig rollefigur. I tillegg var språket et element som fikk mye oppmerksomhet. De fleste større rollene hadde ikke en Hølandsdialekt, bortsett fra én rolle som var representanten for den typiske Fosserkaren. Han som skulle spille denne rollen var ikke Høending selv, faktisk den eneste i gjengen. Det ble ekstra utfordrende for ham å skape denne rollen ettersom alle hadde en formening om hvordan han skulle prate og hva han burde si. Det ble en slags felles utforming av rollefiguren, noe han forholdt seg til på en ydmyk måte. Som den som skulle representere Fosser, så han det som selvfølgelig at de andre skulle ha en formening om rollen. Slik devising har fleksibiliteten til å utruste teaterskapere til å adressere saker av personlig interesse, slik fikk skuespillerne lov til å trekke fram det de mente var essensielt ved rollefiguren eller ved den enkelte scenen (Govan, et. al, 2007, s. 4). Jeg sørget for at

hverdagslivet jeg hadde hørt om på mimretreffene, også kom fram i stykket gjennom hendelser og gjennom rollefigurene.

I prosessen rundt utviklingen av stykket, ble alle skuespillerne med som skapere. Ingen hadde tidligere vært med på en devised prosess, og det var tydelig at dette ga dem følelse av autoritet og ansvar. Mellom øvelsene arbeidet de med rollene sine og i tillegg kom de med forslag til hva vi måtte inkludere av rekvisitter og hendelser. De pratet med folk om skikk og bruk på 40-50-tallet, og gravde mer i bygdeoriginalene. Rollen Ma ble til på den måten. Hafsteen kunne ikke spilles uten sin Ma, de to hørte rett og slett sammen. Jeg tok det til etterretning og rollen Ma ble skapt.

Ut av mine seks skuespillere, var én av dem helt ny på scenen. Hun ble med i utgangspunktet fordi vi trengte en Ma, og kastet seg etterhvert ut i flere småroller. En annen jobber i barnehage og har lang erfaring med å gå i rolle både gjennom jobb og i andre prosjekter. En tredje har tidligere vært med på amatøroppsetninger med større roller, og deltatt i spel. En fjerde har deltatt i dramaundervisning på kulturskolen. De to siste er med i et amatørteater og er med på oppsetning hvert år. Erfaringen var veldig variert, og det kunne lett ha blitt en utfordring å jobbe uten et tekstbasert manus, slik flere av dem var vant til. I steden bar arbeidet preg av lek og latter, og en følelse av frigjøring av potensial. Skuespilleren som hadde hovedrollen i stykket, sa det slik: «En blir så mye mer fri med et replikkløst manus. Men det er kanskje ikke så mange som veit at en kan jobbe sånn? Jeg skaper lettere mentale bilder og lærer mye kjappere på denne måten<sup>5</sup>». På et seinere tidspunkt, etter å ha sett en ungdomsforestilling i nabokommunen, diskuterte vi videre, og hun skriver;

Det jeg savna mest var spilleglede, har jeg funnet ut. Bygdetruppen<sup>6</sup> får skryt for akkurat det. Veilederen har kommentert det så mange ganger i etterkant. Og den spillegleden er så viktig, da er det ikke så nøye om det er litt surt her og der, eller om noen replikker ikke er helt som dem skal. Men så er jeg ikke så glad i replikkmanus lenger, heller. Det gjør leken mer mekanisk, trur jeg<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> I en samtale over SMS den 12.10.2014

<sup>6</sup> På et senere tidspunkt dannet vi et fast ensemble kalt Bygdetruppen.

<sup>7</sup> Samtale på Facebook 16.03.2015

Å jobbe devided ga skuespillerne mulighet for å knytte seg til rollefigurene, noe som syntes da de sto på scena. De viste en spillglede og en trygghet i rollen. De eide rollefiguren og lot den leve hver gang, både på øvelse og på forestilling. Vi startet med å improvisere fram rollene i møte med de andre rollefigurene. Scenene ble mer og mer satt gjennom ulike «knagger». Disse kunne være handlinger som skulle gjennomføres før man gikk videre, eller et samtaletema. Replikker kom og gikk, noen ble mer faste, men man var aldri garantert at svaret ble det samme. En av skuespillerne som jobbet med en av bygdeoriginalene beskrev arbeidet slik;

Jeg opplevde det som spennende og lærerikt å lage replikker selv. Vi hadde også stor frihet i å skape de personene vi skulle spille. Dette bidro til å gi meg et selvforpliktende driv i å gjøre karakterene tett opptil de referansene jeg kunne lete fram av levd liv<sup>8</sup>.

Iblant kom noe nytt inn fordi man hadde lært noe nytt om vedkommende eller at man skulle få med et tidsriktig uttrykk. Lik forestillingen, så var øvelsene avhengig av en tilstedeværelse. Man visste ikke helt hva som ville komme fram fra gang til gang, noe som gjorde det spenningsfylt for skuespillerne. Etter en samtale med sine amatørteatervenner, kom hovedrollehaver tilbake inn på diskusjonen om replikker; «De skjønnte ikke noe av at vi ikke hadde replikkmanus på Skauen<sup>9</sup>. Men de så jo at det funka som bare rakkern<sup>10</sup>». Å være fri for å måtte slavisk følge en tekst, ga dem tid til å spille og reflektere rundt rollen, når de isteden skulle ha lest på replikker. Siden stykket var basert på virkelig materiale, så var det også avhengig av å ha troverdige rollefigurer. Dette veide mer enn faste replikker, og fullstendig forhåndsbestemte scener. Replikkene og scenene ville ikke være ekte uten en ekte tilstedeværelse og en evne til å skape karakteren gjennom kropp og språk. Dette kunne ikke jeg skape alene gjennom min rolle som instruktør. Materialet trengte en slik prosess.

Med et ensemble bestående av amatører, og med to musikanter som aldri hadde jobbet med teater før, så kunne det fort ha vært mye usikkerhet rundt forestillingen. Vi hadde to forestillinger under KD14. I den første forestillingen var det en bilscene hvor musikantene ikke forsto at de skulle komme inn. Bilscenen kunne ha blitt pinlig og stille, men her tok skuespillerne selv affære. De fylte rommet med småprat, og sjåføren stoppet bilen for å ta

---

<sup>8</sup> Mail 30.03.2015

<sup>9</sup> Navnet på forestillingen var «Et sted i skauen».

<sup>10</sup> Samtale på Facebook 30.10.2014

en tissepause. Slik kom han i kontakt med musikantene. Jeg ser at skuespillerne hadde opparbeidet seg et skapende mot, og lot seg ikke vippe av pinnen om noe ble litt annerledes. De tok vare på rollefiguren og datt aldri ut av rolle. De tok ansvar i situasjonen, og improviserte ut ifra rollefiguren om de måtte.

## To prosesser – ett produkt

Fram mot minneforestillingen jobbet jeg i to ulike type prosesser, men sterkt knyttet til hverandre. Den ene prosessen handlet om innhenting av materiale og den andre om bearbeidelse av materialet. Begge prosessene bar preg av respekt for materialet, med en tydelig holdning om at bildet ikke var «ferdig farget». Det kunne fortsatt komme innspill inn fra siden med andre tanker og meninger, helt fram til siste dag før forestilling, men da var det opp til skuespillerne selv å velge om de ønsket å ta hensyn til det eller ikke. Jeg satte aldri et krav til skuespillerne mine om at de måtte oppsøke folk selv for å finne ut mer om rollene utenfor øvelsene. Dette gjorde de selv. Samtidig kom folk i bygda bort til dem ved anledning, og fortalte en historie eller to. Ryktet spredde seg og flere ville delta med sine innspill. Særlig da det ble klart hvilke roller enkelte av skuespillerne hadde blitt tildelt. Arbeidsprosessen mot forestillingen var ikke lenger begrenset innenfor veggene på grendehuset og i øvingsrommet. Prosessen fortsatte utenfor disse rommene. Slik Gadamer peker på at leken er subjektet, og ikke de lekende, slik opplevde jeg også at teaterstykket ble subjektet (Gadamer, 2010, s. 133). Det var dette alle samlet seg om, og som alle ønsket å si noe om. Retningen av prosessen ble styrt av alle ønsker og handlinger gjort av de lekende, men stykket levde samtidig sitt eget liv. Ingen kunne fullstendig styre det, heller ikke jeg. Dette levde videre inn i selve forestillingen.

Begge arbeidsmetodene er prosessorienterte, og skapte frie rom. Frie rom til å møte den andre med seg selv som utgangspunkt for hva som kommer fram og hva som blir skapt og fortalt. Jeg trekker her linken til Bourriaud som legger fram at moderne kunst skaper frie rom, tidsrom hvor tempoet er annerledes enn hverdagen (Bourriaud, 2007, s. 21). Slik de eldre menneskene kom meg og hverandre i møte gjennom minner, og slik skuespillerne kom hverandre i møte med sin egen iboende skaperkraft, så ble det skapt et rom hvor det som kom fram fikk fritt spillerom og en verdi. Det fantes ingen forutbestemte krav, bortsett fra at det krevde deltakelse for at dette rommet skulle eksistere. De som kom måtte skape dette rommet og bidra med noe, jeg kunne ikke utrette dette alene.



Skuespillerne i reminisenseteateret «Et sted i skauen».  
Fotograf Øyvind Henningsen. Gjengitt med tillatelse.

De to arbeidsprosessene var knyttet til hverandre, men foregikk på to ulike måter. Den ene var med utgangspunkt i minner og assosiasjoner. Her bar prosessen preg av refleksjoner rundt eget liv og andres levde liv. Man sammenlignet fortiden med nåtiden, og man fant felles elementer fra fortiden knyttet til stedet. Man fant felles forståelser for livet som ble levd her, og man fant felles forståelse for hva har blitt forandret. Her foregikk det en tydelig hermeneutisk prosess med en søken etter mening.

Prosessene med skuespillerne og utarbeidelsen av teaterstykket baserte seg på den kroppslige tilstedeværelsen til skuespillerne. Arbeidet besto av å skape i øyeblikket og å kaste seg ut i rollefigurens egenskaper. Skuespillerne improviserte fram elementene i stykket ut ifra rollefigur, situasjon og motspiller. Arbeidet kan karakteriseres som en fenomenologisk prosess, med tilstedeværelsen som premiss. Men arbeidet innebar også involvering av andre. Som nevnt, så foregikk også utarbeidelsen av stykket utenfor

øvingslokalene. Skuespillerne kom lokalbefolkningen i møte. Deres historier ble gjenfortalt og noen nye kom til. Slik ble skuespillerne også en del av den hermeneutiske prosessen. En grunnfestet forståelse basert på andres historier ble videre utfordret av teaterets lekenhet.

## Deltakere i teatral lek/ Minneforestilling

En annen komponent i den teatrale hendelsen, er teatral lek. Fra KD14 vil jeg her beskrive minneforestillingen. Med begrepet teatral lek kommer Sauter mer spesifikt inn på teateret og hva som gjør det til teater. Teatral lek tar for seg lek i teateret, og med teater menes teater i dens bredeste forstand. Teater er en form for spill som inkluderer et oppmerksomt og deltakende publikum. Relasjonen mellom utøvere og tilskuere er gjensidig, begge parter er bevisst om hverandre og blir involvert i leken (Sauter, 2008, s.45).

Minneforestillingen «Et sted i skauen» var et teaterstykke basert på innsamlet materiale fra mimretreffene. Med et slikt utgangspunkt kan det virke som om den rettet seg mot et eldre publikum, men invitasjonen gikk til alle som hadde en tilknytning til stedet, eller som hadde lyst til å se en lokal teaterforestilling. Publikum var i stor grad pensjonister med barnebarn, men en del unge kom også for å se. Det ble en intim forestilling i et lite lokale med plass til 60 publikummere. Skuespillerne spilte nært sitt publikum, og var iblant i nærkontakt med dem. Både planlagt og ikke planlagt. Togkonduktøren tok billetter fra de 'reisende', kolonialforhandleren kastet smågodt til sine 'besøkende', og det var åpent for interaktivitet i scener med reklamedamen som involverte sine 'kunder' i lakenstrekking og parfymeprovning. Det var også mulighet for allsang innimellom scenene, med utvalgte tidsriktige slagere som også passet situasjonen eller stemningen i den enkelte scenen. To musikanter spilte trekkspill og gitar, og sammen med skuespillerne bød de opp til allsang. Forestillingen ble spilt to ganger for fulle hus.

*Det er som om tiden er skrudd tilbake  
seksti år. Bygdeoriginalene vandrer  
rundt på scenen, muligens på de samme  
stier hvor de har vandret før. Den  
nedlagte smia og bensinstasjon er  
gjenoppstått som teaterscene for dagen.*

(Refleksjonsnotat 19. november 2014)

Sauter presenter en kommunikasjonsmodell som beskriver relasjonen mellom utøver og publikum med inndeling på tre nivåer; det sanselige, det kunstneriske, og det symbolske. Disse tre nivåene av kommunikasjon spiller sammen på en dynamisk måte gjennom hele teaterhendelsen. Forestillingens dynamikk skaper skift i rytmen mellom disse nivåene (Sauter, 2008, s. 56-61). Jeg velger å analysere med utgangspunkt i disse tre nivåene for å gjøre et skille mellom persepsjonsnivåene i minneforestillingen, og for å se hvordan kommunikasjonen mellom skuespiller og publikum foregikk.

## Det sanselige nivå

Det sanselige nivå handler om bevisstheten om den andre part i rommet, og tilstedeværelsen av denne. På dette nivået etableres kontakten mellom utøver og tilskuer. 'Skuespillerkroppen' og 'publikumskroppen' stilles til skue, og legger grunnlaget for videre kommunikasjon. Forventninger og tidligere erfaringer spiller inn, og dette gjelder begge veier (Sauter, 2008, s. 56-58).

Prosessen mot minneforestillingen involverte mange av innbyggerne på Fosser; noen som deltakere på mimretreffet, andre som tilskuere til prosessen gjennom lokalavisa og gjennom rykteflommen. Det var forventninger til stykkets innhold, samtidig som ingen helt kunne forestille seg hvordan et slikt stykke skulle se ut. Det at begge forestillingene var utsolgt satte et ekstra forventningspreg på både skuespillere, musikanter og publikum, og ikke minst oss andre i settingen rundt.

Publikum oppdaget først skuespillerne. De var alle lokale innbyggere, og ble straks gjenkjent. For noen var det også et overraskende moment å se noen de kjente i en slik rolle. De ble straks akseptert som skuespillere i en lokalbasert forestilling, de var fra stedet og bærere av lokal kultur. Det var også viktig for skuespillerne at enkelte publikummere var der, og at folk fra Fosser kom. Sauter trekker fram at gjenkjennelsen av skuespilleren kan være en av de viktigste verdiene ved amatørteater (Sauter, 2008, s.58). Jeg opplevde ikke at det var de som representanter for egen person som det viktigste, men de som lokale kjennere, med kunnskap om dialekt og ordbruk, og ikke minst som «voktere» av noe veldig verdifullt, nemlig de fortellingene som er kommet fra folket selv.

## Det kunstneriske nivå

På det kunstneriske nivået forbindes utøverens kodete handlinger med tilskuerens intuitive og kognitive reaksjoner. Disse handlingene utføres med referanse til en kode skuespilleren antar at tilskuerne kjenner til, noe de kan gjenkjenne. Om det er en musikal synger man, er det et ballettstykke, danser man. Kjennskap til sjangeren og dens koder er ofte grunnleggende for å like en utøvers handlinger. I tillegg er det også dette som gjør en teaterhendelse gjenkjennelig. Vet du ikke at det er en slik hendelse, så vet du kanskje ikke at du er tilskuer heller (Sauter, 2008, s. 59-60). På dette nivået vil personlig spillestil bli lagt merke til.

Jeg tolker Sauters modell dithen at det først er mulig å kunne glede seg over en forestilling når man har det som skal til for å kunne avkode den. Ellers blir forestillingen fremmed og uinntagelig. Teaterkritiker Jill Dolan beskriver i sin bok *Utopia in performance* (2005) en teateropplevelse hvor hun ikke hadde referansene til å kunne avkode forestillingen. Den baserer seg på liv og virke rundt en markant person i det amerikanske fotballaget *The Steelers*. Kort fortalt var *The Chief* en enmannsforestilling med fokus på Art Rooney, eieren av den amerikanske fotballklubben *the Steelers*, som var med klubben i førti år.

Skuespilleren spiller Rooney ved en prisutdeling hvor han blir tildelt en pris. Før han forlater lokalet, treffer han kjente og her går stykket inn i historier fra Rooneys liv. Det blir prat om gambling og boksing, og ikke minst historier rundt fotballklubben, delt fra en karakter som uttrykker varme, godhjertethet og stolthet. Karakteren minnes hendelser sammen med sitt publikum. Dolan er selv en erfaren teatergjenger, men har ingen patriotisk innstilling til stykket. Sammen med sine *Steelers*-elskende familiemedlemmer, som igjen ikke er særlig erfarne med teater, opplever de denne forestillingen sammen. Det Dolan trekker fram er et publikum som forsto stykkets referanser til fulle; det å vokse opp i Pittsburgh, det lokale nabolaget, butikker og hendelser, men ikke minst høydepunktene rundt *the Steelers*. For Dolan var referansene til de hendelsene som dreide seg om fotballklubben 'ugjennomtrengelige' for hennes del. Men det var tydelig, ut ifra folks tydelige oppmerksomhet, latter rundt det gjenkjennelige, og den energifulle tilstedeværelsen, at publikum var 'overtalt' av skuespillerens hengivne portrettering av Rooney, og at de ble beveget (Dolan, 2005, s. 12).

Det er sjelden det er teaterforestillinger på Fosser, og det er ikke mange som er vant til å gå i teater. De som kom hadde ulike forutsetninger for å kunne avkode en teaterforestilling.



Billettsalg og kø var første utfordring. Noen forsto først at det var billettsalg da 'dørene åpnet', og noen ønsket seg både honnørrabatter og gratisbilletter. Bortsett ifra disse faktorene rundt hva som er vanlig og ikke vanlig på et teater, så var møtet med selve minneforestillingen en annen. Til tross for imaginære biler og tog, et konsept som innebar mulighet for allsang, og elementer av interaktivitet med publikum, så var publikum med på disse teatrale elementene gjennom hele stykket. De lo på de 'riktige' stedene og applauderte når de følte for det. Stoffet de møtte var velkjent. Trå bil uten servostyring, Rakstadfest med ivrige mannfolk, togreisa med Tertitten, butikkbesøk hos Hafsteen, vannbæring og utedo. Kodene var basert på det velkjente; ord og uttrykk, steder og situasjoner, bygdefigurer og personligheter. Publikum var referanserammen selv, og dermed var det mulig for dem å 'trenge igjennom' kodene og bli med på konseptet. Det var kjent materiale og skuespillere og publikum hadde et likt eller ganske likt forhold til det historiske. Noen publikummere hadde til og med enda tettere forbindelse til det enn skuespillerne. Dette kommer jeg tilbake til.

Det å kunne forstå kodene rundt et teaterstykke muliggjør at noe kan bli formidlet. Det blir også mulig å si noe om skuespillerens prestasjoner, dens unike stil og selve arbeidet med materialet. Selv om Fosser-publikummet ikke nødvendigvis forsto alle overganger og skift med utgangspunkt i tegn fra lys og lyd, så forsto de det med utgangspunkt i skuespillernes handlinger. Her spiller nemlig også utøvernes kodede handlinger inn. Skuespillerne og musikantene var alle lokale, og mer eller mindre erfarne amatører. Å bli evaluert av et publikum, og her også et velkjent publikum, kan være nok for å få en amatørskuespiller ut av rolle. Eller at gjenkjennelsen hindrer for innlevelse. Men det at de var gjenkjennelig for sitt publikum, viste seg derimot å åpne opp for innlevelsen for tilskueren. Bruken av språket kom til sin rett og følte ekte. På grunn av kjent materiale, språk og tydelig signaler for allsang, så var det enkelt for den teaterfremmede å kunne avkode og føle en gjenkjennelse med forestillingen.

Det lå et stort arbeide bak det å gjøre karakterene virkelighetsnære, og under forestillingene var skuespillerne avhengig av et publikum som kunne verifisere dem. Noen blant publikum kjente bedre til de virkelige personene bak karakterene enn det skuespillerne gjorde selv. Det lå en stor risiko for skuespillerne om deres tolkning av rollefiguren ville bli 'akseptert' av de som 'visste bedre'. Det ble mye mumling i rekkene da enkelte kjente figurer dukket opp, etterfulgt av bekreftende latterkuler som gjorde skuespillerne sikre på det de hadde å gi.

## Det symbolske nivå

På det symbolske nivået blir det tydelig at skuespilleren og tilskueren er gjensidig avhengig av hverandre. Sammen skaper de fiksjon og symbolsk mening. Skuespilleren fremstiller rollen, slik at tilskueren potensielt skaper seg et bilde av hvordan rollen er. Tilskueren må fullføre teaterfiguren, framstilt av utøveren, med sin forestillingsevne. Publikum er med på å identifisere og tolke skuespillerens kroppslige handlinger som en del av en rolle. Her blir rollefiguren levendegjort (Sauter, 2008, s. 61).

I minneforestillingen var publikum med på å verifisere tolkningene skuespillerne hadde gjort av bygdeoriginalene, og om de handlingene vi hadde valgt var representative og nært opp til slik det faktisk hadde vært. Flere i publikum var deltakere fra mimretreffene og andre innbyggere som kjente figurene som skulle fremstilles bedre enn skuespillerne selv. Det var derfor viktig for skuespillerne å få en respons fra publikum, som kunne verifisere deres arbeid. Latteren var med på å bekrefte, og ga skuespillerne ny trygghet på scenen. Kommentarer mellom tilskuerne i salen, understreket at flere minner dukket opp underveis i stykket. Også flere samtaler etter forestillingen bekreftet at vi hadde tatt riktige valg, og at folk hadde tatt turen tilbake i tid; «akkurat sånn husker jeg Sigfrid», eller «Ma solgte faktisk slike parfymer, jeg husker ho hadde en egen hylle». Det var stående applaus og klemmer å få etter forestillingen. Rollefigurene og stykket var godkjent, og folk var stolte av å ha et eget stykke om Fosser.

## Tilstedeværelse

På hvert av de tre nivåene for kommunikasjon finner det sted en utveksling, eller en meningsproduksjon som inkluderer både skuespillerne og tilskuerne. Den teatrele kommunikasjonen finnes i møtet mellom presentasjonen og persepsjonen av teaterhendelsen. Denne kommunikasjonen krever at skuespilleren hele tiden må reaktivere tilskuerens oppmerksomhet, for uten tilskuerens persepsjon vil det ikke foregå noen meningsproduksjon (Sauter, 2008, s. 61). Jeg ønsker å se nærmere på denne dynamiske prosessen, den fram og tilbake bevegelsen mellom skuespiller og tilskuer, ved å bruke teaterviteren Erika Fischer-Lichtes begrep feedbacksløyfe.

Som Sauter uttaler med sin modell, så er teaterforestillingen en hendelse, ikke et ferdig arbeid, men som hver gang den settes opp, setter igang en ny prosess med «nye» mennesker. Fischer-Lichte trekker fram teaterviteren Max Herrmann som i sin tid ønsket å

skille ut teater som en egen kunstform. Han ønsket å skille mellom kunst som han så på som ferdige kunstverk, og teater, som han så på som en hendelse, fordi de var så distinkt ulike. Forestillingen er unik hver gang den skjer, fordi deltakerne, både skuespillere og tilskuere møtes med sitt temperament, humør, ønsker, lyster og intellekt. Herrmann understrekte at den viktigste faktoren som må være tilstede for å kunne motta en forestilling på en estetisk måte, er å oppleve virkelige kropp og virkelige steder. I tillegg til å la seg påvirke av skuespillerne, vil tilskuerne la seg påvirke av hverandre (Fischer-Lichte, 2008, s. 35-36). «As embodied minds, we are involved in autopoiesis continually in our being in the world, but what theatre and performance art offer are occasions for heightening our awareness of and sensitivity to this process» (Marvin Carlson, 2008, s. 8). Det sosiale livet innebærer at vi deler og erfarer sammen med andre mennesker, og dette blir forsterket i teateret ved den kroppslige tilstedeværelsen. Vi må forholde oss til de som sitter rundt oss og til de som spiller på scenen for å kunne skape mening. Denne felles fysiske tilstedeværelsen legger grunnlaget for at det kan bli skapt en «community» av skuespillerne og tilskuerne, et fellesskap. Dette er igjen grunnlaget for en feedbacksløyfe (Fischer-Lichte, 2008, s. 51).

Fischer-Lichte beskriver hva som skjer i møte med performance ved å introdusere en selvdreven (autopoietic) feedbacksløyfe i sin bok *The Transformative Power of Performance* (2008). «The feedback loop functions as a self-organizing system which must permanently integrate newly emerging, unplanned, and unpredictable elements (Fischer-Lichte, 2008, s.165)». Overført til det som skjer i en forestilling, beskriver feedbacksløyfen energienes ulike bevegelser mellom skuespiller og tilskuer underveis i en forestilling. De vedvarende loop-bevegelsene mellom skuespiller og tilskuer skaper forestillingen, og gjør den til en viss grad uforutsigbar og spontan (Fischer-Lichte, 2008, s. 38). Lik Gadamers beskrivelse av leken og den lekende, så er denne fram-og-tilbake-bevegelsen det som skaper leken, i dette tilfelle den teatralle leken, forestillingen.

Denne tilnærmingen setter teatralitet i sentrum av forestillingen og understreker tilskuerens rolle som medskaper. Forestillingens performative virkemidler og handlinger blir dermed underlagt teatraliteten. Dette markerer skiftet fra kunstobjekt til teatral hendelse, og kollaps av binære opposisjoner, slik som subjekt/objekt, eller som i forestillingen: skuespiller og tilskuer (Fischer-Lichte, 2008, s. 38). I hendelsen er alle som er tilstede i ulik grad involvert

i skapelsen, det er ingen som er skaperens opphav. Det sentrale for tilskueren i denne sammenheng blir derfor ikke å forstå og reflektere, men å erfare og oppleve her og nå, han må være tilstede (Carlson, 2008, s. 8).

I minneforestillingen var ikke karakterene på scenen endelig satt før de ble bekreftet av publikum. Det var ofte latter, og av og til også snakk i salen. Det var tydelig for skuespilleren at det ikke kom fra kjedsomhet, men fra interesse rundt det som skjedde på scenen. Tilskuerne gikk opp i det de så, og denne tilstedeværelsen satte igang flere assosiasjonsrekker som fikk utløp i kommentarer. Denne responsen fra salen ga skuespillerne «beskjed» om hva de kunne gjøre mer av og hva de kunne gjøre mindre av. Fra den første forestillingen til den andre, forsvant enkelte elementer, og noen nye kom til. Dette var resultat av den følelsen den enkelte skuespiller hadde etter å ha vært på scenen i rollefigur. Det han eller hun ikke hadde kunnet gjøre noe med i selve spillsituasjonen, ble fysisk endret etterpå.

Scenen var veldig nær publikum. Det kom også noen ekstra stoler inn for å få plass til enda flere. Dette gjorde at scenene ble litt forandret fra sitt utgangspunkt, men skuespillerne måtte inkorporere den nye utfordringen og ta det som kom i følge med dette. Først og fremst ga det en ekstra nærhet, og gjorde skuespillere og tilskuere ekstra oppmerksomme på hverandre. Da Astrid og Einar skulle kaste på stikka, ble det helt tett opptil noen tilskuere, som da sørget for at ingen mynter forsvant utenfor rekkevidde. De fikk da mulighet for å ta på myntene og oppdage at de var tidsriktige.

Det var mange interaktive deler i stykket. Slik som togturen, hvor Sigfrid måtte bane seg vei gjennom publikum, altså de andre 'passasjerene', for å finne et ledig sete. Slik kom publikum nær rollefiguren, og skuespilleren kunne bruke det hun fikk av henvendelser og hendelser på veien. Sigfrid mista en lapp i det hun gikk ombord i toget. Lappen kom alltid til sin rett før Sigfrid hadde begynt å savne den. Den samme skuespilleren spilte en reklamedame som henvendte seg til publikum når hun solgte sine produkter. Hun forholdt seg intuitivt til publikum. De hun henvendte seg mot, var aldri noen som ikke ville være med på denne leken, men de som var åpne for det. Skuespillerens tilstedeværelse gjorde henne oppmerksom på mulighetene hun hadde med den enkelte tilskuer.

I minneforestillingen var hendelsene på scenen satt i den grad at skuespillerne visste hvordan de ulike scenene forløp og hva som skjedde i løpet av dem. Men hver enkelt skuespiller måtte sørge for å være nærværende hele tiden, for å kunne bruke det de andre skuespillerne kom med. Replikker og små handlinger kunne variere ganske så mye. Lik bevegelsen mellom skuespiller og tilskuer, så foregikk en spillbevegelse mellom skuespillerne også.

Denne tilstedeværelsen legger grunnlaget for det Fischer-Lichte kaller å være involvert i «the reenchantment of the world» (2008, s. 181). En forestilling har mulighet til å «transformere» sine deltakere gjennom en dypere erfaring av tilstedeværelse i verden. Jeg synes Marvin Carlson, professor i teater og forfatteren av forordet i Fischer-Lichtes bok, beskriver denne erfaringen på en forståelig måte; «an experience which causes us to gain a new, refreshed comprehension of our own situation of being in the world» (Carlson, 2008, s.7). Denne dype erfaringen av tilstedeværelse går utover det som skjer på scena. Verden blir trukket inn, og vår situasjon som mennesker i den. Her ser jeg at de andre komponentene i den teatralen hendelsen spiller inn. Den situerte konteksten til deltakerne kommer i spill gjennom et fenomenologisk møte, som igjen setter igang en hermeneutisk prosess. Dette kommer jeg nærmere innpå under neste avsnitt.

## Utopian performative

Jeg ser tilbake på minneforestillingen og ser at den var med på å skape noe faktisk, noe som består. Forestillingen ble bekreftet, og dermed har Fosser fått sin egen forestilling som ingen kan ta fra den. Minneforestillingen ble bekreftet som noe verdifullt som ble skapt på Fosser, av og med dets innbyggere, og ikke minst om Fosser og dets innbyggere. Deltakerne bekreftet seg selv og hverandre i denne prosessen, og en følelse av fellesskap og tilhørighet til stedet og til stykket oppsto. Det ble en felles opplevelse, sammenvevd med nye og gamle minner. Det stadige utsagnet; «Tenk at vi får til dette på lille Fosser», gir tegn om en

- *Julaften og nyttårsaften på en gang, sa en.*
- *Så proft!, sa en annen.*
- *Jeg er blitt stolt av å være fra Fosser igjen, sa den tredje før hun sprang til smia for å sikre seg billett til minneforestillingen.*

(Indre Akershus blad,  
13. oktober 2014)

overbevisning om egne ressurser, og legger et nytt grunnlag for hva som kan skje i framtida.

Det tok ikke lang tid før vi måtte sette opp stykket igjen. To nye forestillingsrunder, den ene bestilt av frivilligsentralen og den andre åpent for publikum. Igjen var responsen god: «Blant publikum var det mye latter å høre, og det var tydelig at Bygdetruppen slo an igjen! - Jeg kjente igjen flere av tingene som dukket opp. Blant annet karakteren Sigfrid. Det er også så fint at Tertitten var med»<sup>11</sup>. Folk roste oss for hva vi hadde klart, og var stolte over stykket. Det var også skuespillerne: «Hva vi får til, en liten gjeng fra Fosser<sup>12</sup>».

Jeg ser at denne reaksjonen er i tråd med det Jill Dolan beskriver etter at forestillingen *Chief* var over;

Ved stykkets slutt var folk på bena, applauderende og tårevåte, for å ære minnene som var spilt for dem. Etter teppefall var de rundt på settet, så på bilder og objekter som brakte frem nostalgia, lagånd og stolthet. Dolan uttrykker stemningen slik; «That evening was the first time I understood, affectively and intellectually, what it meant to root for the team (Dolan, 2005, s. 12)». Folk heiet på forestillingen, slik de gjorde for laget. Plutselig var teateret blitt byen. Stykket hyllet tilskuer-innbyggerne og bekreftet deres tro på laget, på byen og deres historie. Nåtiden fremkalte fortiden og gjorde publikum håpefulle for framtiden (Dolan, 2005, s. 12). Jeg ser at det samme skjedde gjennom minneforestillingen og videre gjennom dagen. Teaterstykket representerte Fosser og det som gjør stedet markant. Det fremhevet dets karakter, dets historie og innbyggere. I tillegg var teaterstykket en felles bragd, den hadde ikke eksistert uten at folk hadde delt sine historier og anerkjent det som ble skapt. De som hadde vært med fra starten, de som kom til i prosessen og de som kom på minneforestillingen var alle med på å få dette til, å gjøre stykket til det det ble. Og det virket som om alle forsto dette, at teaterstykket var et felles skaperverk. «Tenk at vi får til dette på lille Fosser», var en gjenganger.

Jill Dolan bruker begrepet «utopian performative» for å beskrive det som oppstår etter en performance som har transformert sine deltakere gjennom følelser. De øyeblikkene som eksisterer rett før teppet går opp og avslører hverdagsansikter, som nettopp har vært et annet 'sted', i et annet modus, disse øyeblikkene kaller hun for «utopian

---

<sup>11</sup> Indre Akershus blad, 18.02.2015. Journalist Elise Gangnes

<sup>12</sup> Fra et notat, en hilsen fra tre av skuespillerne.

performatives» (Dolan, 2005, s. 19). «These feelings and sensibilities, in performance, give rise to what I'm calling the utopian performative (Dolan, 2005, s. 39)». Hun unngår å lage binære opposisjoner mellom forestilling og virkelighet, og foreslår at opplevelsen av en forestilling, ikke nødvendigvis forandrer verden, men forandrer menneskene som opplever «utopian performative» (Dolan, 2005, s. 19).

Den tilknytningen forestillingen har til samfunnet ligger i sitt utgangspunkt, nemlig det at temaet og rammen er hentet fra samfunnet. På bakgrunn av dette skjer en refleksjon over hvem vi er, og hva vi kan være. Sosialantropologen Victor Turner bruker et eksempel fra Barbara Myerhoff og hennes bok *Life History Among the Elderly: Performance, Visibility, and Remembering* (1982). år Gjennom en forestilling om eldre viser hun til hvordan en kunstnerisk prosess kan øke sosial eller plural refleksivitet. Forestillinger er

...reflective in the sense of showing ourselves to ourselves. They are also capable of being *reflexive*, arousing consciousness of ourselves as we see ourselves. As heroes in our own dramas, we are made self aware, conscious of our consciousness. At once actor and audience, we may then come into the fullness of our human capability - and perhaps human desire to watch ourselves and enjoy knowing what we know (Myerhoff sitert i Turner, 1982, s. 75).

Den nærheten mellom den historiske virkeligheten og minneforestillingen «Et sted i skauen», samlet i det faktum at det ble skapt en forestilling om Fosser, her og nå og med de som var tilstede, ga deltakerne noe mer enn en teateropplevelse. De var med på å skape, samtidig som de var med på å bekrefte Fosser som et historisk sted og et sted med ressurser. Jeg ser at forestillingen bidro til å skape et mulighetsrom for å transformere deltakerne til å bli medlemmer av et felles samfunn. Dolan skriver videre at mulighetsrommet for en slik opplevelse ligger i skuespillerens kroppsliggjøring og tilskuerens vilje til å forestille seg. Dette åpner opp for et potensial for ny forståelse og en innsikt ladet av nødvendigheten av intersubjektivitet (Dolan, 2005, s. 97). Det som skjedde på scena gjennom skuespillernes kropp, ble virkelig gjennom tilskuerens innlevelse, verifisering og videre aktualisering av stykket. Stykket tilhørte tilskuerne gjennom tema og lokalitet.

## Festivalen

I tillegg til å inneholde ulike mindre hendelser, slik som mimretreff og minneforestilling, så er KD14 en hendelse i seg selv, en festival. Jeg ser på festivalen KD14 som en del av komponenten lekkultur, samtidig som den også kan ses på som en del av den kontekstuelle teatraliteten. Festivalen var iscenesatt, men samtidig var det deltakernes handlinger i festivalen som gjorde den nettopp til en festival. Festivalforsker Aksel Tjora skriver at festivalen styres av festivaldeltakernes handlinger, slik leken styres av de lekendes bevegelser. Festivalen utvikles konstant og skapes av deltakerne. Arrangørene kan bare skape og forme festivalen ved å forsøke å påvirke deltakernes handlinger og handlingsmønster. Festivaldeltakeren er i konstant skaperaktivitet (Tjora, 2013, s. 269).

## Felleskap

Festivaldagen kom og masse mennesker dukket opp. Stedet som til vanligvis er ganske så folketomt, yra nå med menneskeliv. Ikke alt gikk som planlagt, men den som ikke visste bedre ville ikke la seg merke med det. Da folk gikk hjem den dagen, gikk de med en følelse av noe godt som de ville ha igjen. «Dette bør vi gjøre årlig», «nå må vi nesten møtes igjen snart, det er så koselig å treffe alle sammen». Fosser Velforening var med og hjalp til under arrangementet. En i styret sa det slik i etterkant:

Noen av oss gamle damer har tidligere tenkt og etter denne lørdagen har vi tenkt enda mer. Det kunne vært moro om vi hadde greid å samle noen likesinnede til et uformelt treff f.eks en gang i måneden på Smia. Vi finner sikkert noe å snakke om. På denne måten har ditt arrangement vekket et ønske om finne på noe på Fosser<sup>13</sup>.

Det er tydelig at arrangementet samlet folk og ga dem et treffpunkt rundt noe felles, men hva er det som trigger denne fellesskapsfølelsen? Tjora foreslår fellesskap som avhengig av *kommunikasjon, identifikasjon, aktivitet, situasjonsforståelse* og *tid/sted* (Tjora, 2013, s. 284). Disse vil jeg se nærmere på.

Som en festival på et lite tettsted, og med selve stedet som tema for festivalen, så kommuniserer festivalen allerede med innbyggerne. Selv om arrangementet er nytt, så bygger den på allerede kjente elementer som lokale aktører, bygninger og historier. Det finnes noe å identifisere seg med, selv om man ikke selv er interessert i teater, musikk

---

<sup>13</sup> mail 21.10.2014



eller kunst. Felles for alle som kom var at de hadde et forhold til stedet, i større eller mindre grad.

Aktivitetene som var lagt inn i programmet, krevde at man måtte gå fra sted til sted og oppsøke de ulike aktivitetene. Festivaldeltakerne skapte selv den følelsen av yrende liv, ved at de stadig møtte folk på vei fra et sted til et annet, eller ved å stå i kø sammen rett før en forestilling. De ble selv aktive og ikke bare tilskuere til festivalen. Festivalen lot seg drive fram av aktiviteten til festivaldeltakerne. Dette var helt avgjørende i kveldens samlende element; opplevelsesruta. Her skulle man følge en vandrerute fra fossen og til en lokal gård. Underveis var det stopp med små opplevelser. Det startet å regne kraftig rett før vandringen skulle begynne. Lyd og lys var ikke på plass, og de som skulle ut i regnet var ikke kledd for anledningen. Jeg var opptatt med å få alle utplassert på sine poster, og siden vi allerede var forsinket, så hadde jeg ingen mulighet til å se hvordan det sto til på første post eller å åpne vandringen. Det var dukket opp masser av mennesker ved fossen, og etter en liten stund bestemte de seg for å sette igang. Jeg hadde avtaler med de som skulle starte, og de tok da ansvaret selv. Det ble en annerledes opplevelsesrute enn først planlagt, men ikke mindre med opplevelser av den grunn. Festivaldeltakerne dro programmet videre uten meg tilstede. Det levde videre av seg selv.

*«Opplevelsesruta» startet ved fossen og gikk til Øsken gård. Høland historielag fortalte om Fosser gård og det industrisamfunnet som en gang var og Åsmund Krogstad om «Fantomet» som besøkte fossen en gang da han var barn. Så, i øsende regn la vi ut mot Øsken gård. Det var helt utrolig hvor mange som var med på turen. På veien møtte vi Regionsteateret Baluba og «Sans og samling – Aktiv gård» som skapte eventyrstemning underveis. Vi hørte også på fortelleren Thor-Andre Walløs gripende fortelling fra krigstida. Og ikke minst boltret «Design og håndverk» fra Bjørkelangen videregående skole seg med lyd, lys og kostymer i øsende regn. Kvelden ble avsluttet på Øsken gård med Thorun Werswick og Børli-dikt.*

(Høland Historielag).

Det var regnvåte mennesker som kom inn på Øsken gård etter en lang marsj i regnet. Men stemningen var god. «Helt utrolig!», kan jeg huske å ha hørt. «Det var helt magisk med alle de faklene», sa mange. Fosser Velforening hadde hjulpet meg med å plassere ut 200 fakler langs veien. Selv i øsende regn var det helt utrolig flott å skue alle de lysene bortover veien. De fleste av vandringsfolket ble igjen for å få med seg fortellerstunden i finstua. Kvelden ble avsluttet foran peisvarmen.

Tjora bruker begrepet *situasjonsfellesskap* om fellesskapet som oppstår under en festival. «Festivalgleden, som man opplever individuelt, er nettopp knyttet til å være en del av dette situasjonsfellesskapet, hvor deltakerne inkluderer hverandre mer direkte og åpent enn ellers (Tjora, 2013, s. 285)». I festivalen ligger det en naturlig sosial synkronitet, at man er sammen i en situasjon på samme tid. Dette gjør det lettere for festivaldeltakeren å være åpen og inkluderende. Dette skaper en ramme for legitim sosial interaksjon, som er annerledes enn det vi finner ellers i samfunnet. Her ser jeg likheter til det Bourriaud betegner som en egenskap ved samtidskunsten, nemlig å skape «frie rom, tidsrom der rytmen motsetter seg og er en annen enn den som styrer dagliglivet» (Bourriaud, 2007, s. 21). Det å oppleve KD14 sammen med de andre deltakeren, å kunne snakke sammen og reflektere sammen, gir en følelse av et fellesskap i situasjonen. «Vi er i samme båt», og kan uttrykke ovenfor hverandre hvordan vi har det. Dette gir igjen en glede.

## Lek

Festivalforsker Anne Wally Ryan ser på festivalfenomenet fra et lekperspektiv. Festivalen er iscenesatt i det 'opprinnelige' landskapet, og dersom man velger å delta, kan den kroppslige, sansemessige kontakten med omgivelsene gjennom leken og opplevelsen gjøre noe med stedsidentiteten relatert til hvem du *er*, hvor du vil bo, og hva du vil gjøre. Festivalen gir 'liv' til stedet og omgivelsene i en gjensidig interaksjon (Ryan, 2013 s. 222-223). Festivalen kan oppfattes som en katalysator for å frigjøre det lekne i mennesket, og for selvrealisering. Ved å frigjøre de lekne energiene kan man oppleve en positiv form for eskapisme ved å gå inn i en illusjonert virkelighet, representert ved festivalen som er iscenesatt (Ryan, 2013, s. 224). «Festivalen gir rom for det lekne mennesket, uavhengig av alder, og på den måten kan mennesket også styrke sin egen kompetanse i å frigjøre de lekne energiene: kreativiteten, fantasien og det performative (Ryan, 2013, s. 225)».



**En skoleelev i rollen som vertinne ved Øsken gård. Hun ledet vandrerne gjennom høstmørket.** Fotograf Ingrid Joy Rørvik. Gjengitt ved tillatelse.

situasjonen for det lille tettstedet kom opp i folks bevissthet. Slike performative hendelser kan fungere som igangsetter av dynamikken som destabiliserer det dikotomiske terminologiske skjema som et hele (Fischer-Lichte, 2008, s. 25). Sosialantropolog Anthony Cohen, peker på at vi først blir observante ovenfor vår egen kultur i møtet med andre handlingsmønstre. Da ser vi våre handlinger som felles normer med andre. Denne grensen for hva som er innenfor og utenfor kulturen er relasjonell (Cohen, 1982, s. 4) . Ved å være i andre aktiviteter, foreta handlinger som er nye, så ser man at man kan overstige hva som er normen. Man får mulighet til å reflektere rundt egen kultur og se mulighet for

«Leken kan ha en «kommentatorfunksjon» til hverdagslivet» (Ryan., 2013, s. 221). Ryan fremhever to aspekter ved kommentatorfunksjonen. Det ene er bruddet med konvensjonelle roller og maktstrukturer i samfunnet. Festivalen gir dermed rom for inkludering. Man kan innta nye roller og utøve dem på den måten de selv ønsker og våger (Ryan, 2013, s. 221). Skuespillerne mine i minneforestillingen er lektorer, husmødre, skoleelever, barnehagelærere og bygningsarbeidere. Under KD14 ble de forvandlet til skuespillere, og en av hovedattraksjonene. Flere av de andre aktørene gjorde noe annet enn det de gjør til daglig, og dukket opp i andre roller enn slik man kjenner dem. Det andre aspektet er knyttet til forankring og feiring av stedet, i tid og rom. Det handler om stolthet og integrasjon av fortid, nåtid og fremtid (Ryan, 2013, s. 221). Ved å erklære Fosser som en kulturarena, og KD14 som en festival, så ble Fosser satt i fokus, og

forandring. Når man handler i fellesskap, så ser jeg at det blir mindre farlig, og man kan inkludere disse handlingene som en del av noe eksepsjonelt med stedet og folk på stedet. Bevisstheten rundt sted og muligheter som ligger her, blir trigget.

## Kontekstuell teatralitet

Begrepet kontekstuell teatralitet refererer til alt det som hører til en teatral hendelse, bortsett ifra forestillingen selv. Teaterstykket, scenarioet, musikknotene, lokalet, innøvningsprosessen, skuespillerne, publikum, instruktøren, kritikere, organisasjoner, skoler, annonsering i avisen, osv (Sauter, 2008, s. 67). Kontekstuell teatralitet inkluderer diskusjonen rundt begrepet teatralitet. Sauter trekker blant andre frem Josette Féral i diskusjonen om teatralitet. Féral beskriver hvordan tilskuerens blikk og tilstedeværelse er bærere av teatralitet. Mine valg av metoder, tema, og bruk av ressurser, satte utgangspunkt for dette blikket. Det er gjennom tilstedeværelsen av mennesker at teatralitet oppstår, og det perspektivet disse menneskene har på hendelsen, som er bærere av hva som iscenesettes. Sauter presiserer videre at Féral's teatralitet er avhengig av «eventness», noe Sauter igjen beskriver slik; «eventness stands for the here-and-now, for mutual interaction, for the uniqueness of the experience (Sauter, 2008, s. 16)». Sauter selv beskriver som nevnt teatralitet som "a mood of communication", i stedet for som en definisjon av teater (Sauter, 2008, s. 65). For at noe skal kunne kommuniseres, så må blikket gå i samme retning. Jeg ønsket å formidle Fosser som hjemsted og som kulturarena. Dette hadde jeg reflektert over i valget av tema og valg av lokasjon. Min invitasjon til arrangementet bar fokuset i seg, og for meg var dette underforstått, men jeg ser at jeg ikke videreformidlet viktigheten av dette som samlende element.

## Utvelgelse

Fosser var blitt omgjort til en kulturarena gjennom arrangementet. I seg selv er dette en performativ handling. I det jeg erklærte Fosser som en kulturarena denne dagen, var den det. Men uten innhold og deltakere, hadde den ikke eksistert. En performativ uttalelse henvender seg til et samfunn, en gruppe mennesker, representert av disse menneskene i en gitt situasjon. Det kan derfor anses som en forestilling av en sosial hendelse. Jeg erklærte at den fant sted, og gjennomførte den samtidig (Fischer-Lichte, 2008, s. 24-25). Når jeg valgte å arrangere KD14 som en festival, så valgte jeg å synliggjøre stedet gjennom deltakernes handlinger på stedet. Lokaler og stedets landskap (veikryss, foss,

skog og åkre) ble en del av deltakernes oppholdssted og vandrerute. Jeg hadde valgt ut ressursene som skulle bære fram innholdet og som skulle få fokus. På den ene siden hadde jeg valgt lokale innbyggers historier som utgangspunkt og medvirkning gjennom reminisenseteateret. På den andre siden hadde jeg valgt ressurser i lokalsamfunnet som allerede eksisterte i form av organisasjoner, lag og individer med ulike estetiske uttrykksformer som felt. De som var aktører i KD14, deltok altså med helt ulike utgangspunkt. Noen var med som ressurser inn i en kunstnerisk prosess, mens andre var med som ressurser i seg selv.

## Innenfor eller utenfor?

Jeg har tidligere i analysen reflektert rundt deltakerne i reminisenseteateret og tilskuerne til dette. Videre vil jeg reflektere rundt aktørene fra lag og foreninger, de som var med som ressurser i seg selv. En viss følelse av utenfor og innenfor kom fram, her ønsker jeg å belyse hva jeg tror kan være årsaken.

KD14 kommuniserte med flere av sine deltakere ved å involvere dem i mimretreffene. Allerede her var det mulig å innvirke på festivalen. Videre ble de innlemmet i prosessen rundt øvelsene på teaterstykket. Jeg kontaktet også de jeg mente ville ha ønske av å være med på en slik festival, og spurte om de ville være aktører. De som ønsket å være aktører fikk mulighet til å starte på en prosess allerede et halvt år i forveien. Jeg deltok i samtaler og utfordret alle til å jobbe ut ifra temaet.

Maleklubben inviterte meg til sitt atelier for å møte malerne. Da jeg la fram mitt opplegg og fortalte litt om tema og målene for KD14, så ble temperaturen straks litt høyere. At jeg valgte arrangementet mitt til Fosser og ikke kommunesentrum var noe som fikk stor betydning. Samtalen dreide seg mer og mer om hvor utelatt de små bygdesentrene var, og hvor lett de ble overkjørt, og det med vilje. Det skal sies at det samme kveld var møte om nedleggelse av en grendeskole i ei annen lita bygd i kommunen, og flere skoler sto på lista. Samtalen dreide seg om politikere og de som satt på rådhuset, og deres fokus på sentralisering og lite hensyn til en kommune som består av mange små tettsteder. Temaet «Home is where the heART is» satte igang diskusjoner som var knyttet til Fosser som kulturarena; «Fosser er bare et gjennomfartssted, tenk om dette kan føre til at vi synes<sup>14</sup>?» Nesten alt av butikker i sentrum var nedlagt og det fantes ingen støtte i å bevare eller å

---

<sup>14</sup> Fra samtale med Katten maleklubb den 2. mars 2014.

bygge<sup>15</sup>. En av maleklubbens medlemmer fortalte at hun ikke lenger kjente naboene sine fordi det ikke fantes steder å møtes eller arrangement å treffes på. Det som traff meg mest var utsagnet hennes som jeg tidligere har brukt i min prosjektbeskrivelse; «Da naboens hus brant ned, kjente jeg en sorg i hjertet. Jeg sørget ikke over naboen som mistet huset sitt, men over at jeg ikke kjente naboen min. Jeg visste rett og slett ikke hvem som bodde der». Jeg gikk derifra med følelsen at jeg hadde truffet en politisk nerve.

Lærerne fra Design & håndverkslinja på Bjørkelangen videregående skole ønsket også at jeg involverte meg i prosessen sammen med elevene. Sammen med første klasse i Design og håndverk og andre klasse i Interiør og utstillingsdesign, dro jeg på ekskursjon til Øsken gård, hvor de skulle få lov til å få tilholdssted under festivalen. De jobbet konkret med stedet og lot seg inspirere av arkitekturen. «Tenk at kommunen har et så flott sted, og vi vet ikke om det<sup>16</sup>!», kom tydelig fram blant elever og lærere. For dem ble mer enn bare ren deltakelse, det ble en tydelig holdning til lokalet og formidling av det de så av verdi på stedet.

Noen deltakere var glad for å få muligheten til å kunne vise seg frem. En lokal fotograf hadde sin første gallerivisning, og fikk for første gang et eget oppslag i lokalavisa. En annen fikk testet ut et fotoprojekt kalt «Je er Høland», ikke godt besøkt, men glad for å få testa ut potensialet i et lenge planlagt prosjekt.

Deltakerne fra kulturskolen hadde fått mindre tid på seg enn de andre. Det viste seg at lærerne hadde først fått beskjed om at noen elever fra dem skulle delta mandag samme uka, altså den dagen programmet sto annonsert i avisa med kulturskolen som en del av det hele. Jeg hadde vært i samtaler med administrasjonen og rektor siden mars måned, slik at dette kunne inkorporeres i planleggingen allerede før sommerferien. Siden de fra første stund var villig til å delta, trodde jeg at det ble meddelt blant lærerkollegiet. Ettersom lærerne fikk beskjed mandag, elevene tirsdag og opptredenen var lørdag, så innebar KD14 en mulighet for å opptre, en tilgjengelig kulturarena, men ikke en prosess med utgangspunkt i tema og sted. Ingen av de ansatte ved kulturskolen dukket opp, så elev og forelder sto der uten å vite hvor de skulle være og hvem de skulle kontakte. Det endte opp med at én av de to elevene som dukket opp forlot konserten, eller det som skulle ha vært

---

<sup>15</sup> Jeg hadde vært på besøk på rådhuset og forhørt meg om Fosser og utbygging.

<sup>16</sup> Fra samtale med elever og lærere under ekskursjonen til Øsken gård den

en konsert med bidrag fra mange elever. Jeg fikk samlet inn deler av det publikummet som hadde deltatt på barnekorkonserten rett før, slik at det ble en bra opptreden for henne som ble igjen. Moren til jenta satte stor pris på muligheten for et større og ukjent publikum, men hadde ønsket seg en mulighet til å kunne delta i arrangementet på en mer inkluderende måte. Det er mulig at administrasjonen ved kulturskolen ikke så på dette som noe annet enn en opptreden. Jeg ga tilbakemelding i etterkant og fikk i svar; «Til senere kan jeg si allerede nå at kulturskolen ikke vil kunne stille med annet enn enkeltinnslag i en forestilling. De store forestillingene er planlagt lang tid i forveien<sup>17</sup>». Selv med lang planleggingstid, flere deltakere, og det eneste arrangement i kommunen med hovedfokus på lokale kulturelle innslag, så var ikke arrangementet prioritert.

Jeg fikk tilbakemelding fra lederne for barnekoret at de følte seg utenfor arrangementet den dagen. De hadde fullsatt sal, men ønsket seg en fellesnevner. Her var heller ikke tema inkludert i opptredenen, men fokus på korets innøvde repertoar.

Jeg ser at den fellesnevneren som ble opprettet gjennom sted ikke var nok. Alle hendelsene fant sted på Fosser, men ikke alle var en del av det stedet de benyttet seg av. Aktørene i opplevelsesruta hadde ikke nødvendigvis tema eller sted som fokus i sin opptreden, men opplevelsesruta var noe helt utenom det hverdagslige; de var fysisk tett på landskapet og var avhengig av at det kom tilskuere til stedet for å kunne formidle. De var en del av landskapet, eller brukte landskapet bevisst for å synes i terrenget. Barnekoret optrådte på den vante scenen i sitt vante miljø. De ble ikke en del av den «annerledesheten» som festivalen brakte med seg. Min oppgave som fasilitator for iscenesettelsen feilet her. Jeg feilet i å skape de relasjonelle møtene i enkelte elementer i festivalen. Her ble estetiske uttrykksformer kun ren anvendelse uten å være forankret i samtidens virkelighetsfortellinger (Aure, 2013, s. 14-15). Det var opp til hver enkelt hvordan de ville bruke temaet i sin fremstilling, men uten forståelse for at dette var en del av iscenesettelsen, så ser jeg at det var flere av aktørene som ikke tok tak i denne delen. Det kan tenkes at det var jeg som fasilitator som skulle stå ansvarlig for iscenesettelsen for hver enkelt fremstilling, slik jeg sto ansvarlig for helheten. Jeg mener selv at iscenesettelsen er en del av planleggingen og prosessen mot en fremstilling, og tilhører da aktørenes egen prosess. Det var allikevel mitt ansvar som fasilitator av iscenesettelsen å formidle at dette var en iscenesettelse. Fischer-Lichte trekker frem begrepene mise en

---

<sup>17</sup> Mail ifra kulturskolen den 14. oktober 2014.

scène og estetisk opplevelse sammen med hendelsesbegrepet når man skal snakke om produksjon og resepsjon i kunst. Disse tre konstituerer ryggraden til forestillingens estetikk (Fischer, Lichte, 2008, s. 182). Fischer-Lichte definerer mise en scène, «det som stilles til skue», som prosessen rundt planlegging (inkludert sjansespill og tings om oppstår på øvelsen), testing, og avgjørende strategier som søker å bringe frem materialet i forestillingen (2008, s. 188). Slik kulturskolen valgte å bare sende avgårde elevene uten en planlagt iscenesettelse, uten forberedelser og tanker om hva som skulle formidles, så var det heller ingen mulighet for å kommunisere noe. Utgangspunktet som lå i temaet og stedet ble ikke med i en prosess, og resultatet ble bare en ren fremvisning.

Jeg vet ikke hvilke prosesser de ulike aktørene har vært med i, men jeg sørget selv for at arbeidet mot minneforestillingen besto av en kunstnerisk prosess som var relasjonell. Lik Fischer-Lichte trekker jeg igjen linken mellom teaterforestillingen over på festivalforestillingen, og alle deler av den. Å finne meningen som deltakere i en festivalsammenheng, betyr å være i en skapende prosess sammen med andre. Ifølge Nicolas Bourriaud innehar kunst en relasjonell dimensjon, og eksisterer i en relasjonell dimensjon, i og med at kunst er en menneskelig aktivitet som utfolder seg for mennesker i en historisk og sosial kontekst (Bourriaud, 2007, s. 20).

Allerede i tiden før festivalarrangementet, var det mange ytringer om at «nå setter du Fosser på kartet!», og «detta er viktig for Fosser». Følelsen av å være liten til daglig, men å få lov til å være i sentrum for én dag, var både en knyttneve til kommunesentrum, og en grunn til å være stolt. Avisoverskrifter som «STOLTHETEN tilbake på Fosser<sup>18</sup>», og «Grenda som reiste seg<sup>19</sup>», sa tydelig at det var et løft fra deltakerne følte at stedet var i utgangspunktet. Ikke alle var enig i de utsagnene. Jeg opplevde at noen reagerte på utsagnet om at Fosser «ikke hadde stolthet ifra før». Jeg ser at man kan reagere på dette, men dette viser hva de som faktisk var med på festivalen uttrykte ovenfor lokalavisa. De som reagerte hadde ikke deltatt på arrangementet. De hadde ikke vært en del av dette situasjonsfellesskapet og refleksjonen i denne felles opplevelsen. Samtidig var dette folk som ikke nødvendigvis så på Fosser som et lite tettsted med få fellesaktiviteter å by på. Samtidig som KD14 var det elgjaktsesong. Jeg fikk tidlig beskjed om at det var dumt å plassere festivalen i oktober, i den store jaktsesongen. Denne varer over flere uker, og

---

<sup>18</sup> Forsiden på Indre Akershus blad den 13. oktober 2014.

<sup>19</sup> Overskrift på artikkel om KD14 i Indre Akershus blad den 13. oktober 2014.



samler flere hundre mennesker fra kommunen i flere mindre elgjaktslag rundt omkring. Jeg fikk følelsen av at det var vanlig at elgjakta satte premissene for en del av aktivitetene i området, det var ingen spørsmål om at dette ble prioritert. Cohen peker igjen på våre handlingsmønstres ureflekterte holdning; «[w]e are not aware of the distinctiveness and the circumscription of our own behavior until we meet its normative boundaries in the shape of alternative forms» (Cohen, 1982, s. 4). Jeg kom med et arrangement som ikke satte elgjakta først, men aktørene. Mange kabaler skulle gå opp, og det var oktober som passet aktørene best. At elgjakta ikke ble et argument for å ikke arrangere festivalen, var kanskje uvant for noen. Det ble da til at noen grupper valgte å ikke komme på festivalen, blant annet elgjaktlagene, selv ikke på kveldsprogrammet. Jeg ser at det fellesskapet som KD14 skapte for de som deltok, kan sammenlignes med det fellesskapet som elgjakta skaper med sine deltakere. Denne kommer igjen hvert år, og er en markør i året og en utenomhverdagslig opplevelse.

## **Kulturell kontekst i møte med Kulturdag 2014**

Kulturell kontekst kan ses på som en forlengelse av den forrige komponenten, kontekstuell teatralitet. Den dreier seg om et større nettverk av politikk, økonomi og offentlighet som har betydning for teateraktiviteter. Kulturpolitikk og generell politikk spiller inn på teaterutøvelsen. Kulturell kontekst er også nært knyttet til lekkultur, som også er avhengig av media og pengestøtte. Snur vi det andre veien ser man at kulturell kontekst påvirkes av lekkultur såvel som kontekstuell teatralitet. Det er de mest prestisjetunge prosjektene, de mest velsette aktivitetene som får oppmerksomheten og kan provosere de som sitter med makten (Sauter, 2008, s. 93).

Det virker som om kultursjefen og kommunen hadde troa på meg, På bakgrunn av mitt prosjekt fikk jeg kommunens kulturstipend pålydende 10 000 kroner. Den lokale sparebanken støttet med penger til annonse, FriFond tildelte penger til lys og lyd, og jeg fikk sponsa plakater, program, mat og diverse utstyr av bedrifter i kommunen. Jeg var i mange møter og fikk ros for mitt engasjement. Samtidig som jeg fikk ros, fikk jeg også kjenne på den avhengigheten man er av å måtte overbevise om at man kan for å få hjelp og støtte. Uten noen å kunne forhøre meg med og å støtte meg til, så måtte jeg finne ut av søknadsprosesser og markedsføring på egenhånd. Et manglende kulturråd ble for meg veldig tydelig i prosessen.

De som virket mest usikre på prosjektet mitt var de jeg hadde invitert med som aktører. Jeg var en privat initiativtaker og ikke en del av den offentlige sektoren. Jeg hadde ikke noe støtteapparat i bakgrunnen annet enn mitt initiativ og min prosjektplan. De som ble med prosjektet kjente til meg eller så potensialet i prosjektet. Flere i mitt nettverk sa også nei, fordi de ikke ønsket å prioritere dette. Jeg følte flere ganger at jeg ikke fikk videreformidlet at dette var et prosjekt som ønsket å sette spor; jeg skulle bruke dette som et forskningsprosjekt i tillegg til at denne hendelsen åpnet opp for flere muligheter på stedet.

Tidligere har jeg nevnt at jeg til tider kjente på et politisk engasjement i møte med de ulike deltakerne. Den kulturelle konteksten som muliggjør en slik festival som KD14, er også det som hindrer at det finner sted, og at potensialet får sitt fulle utløp. Det setter premissene for det som skjer. Den uvante situasjonen med at Fosser fikk sin egen festival, ga utløp for tanker om makt og maktfordeling. Situasjonen til Fosser som sted, og situasjonen til kulturarbeidere og kunstnere i kommunen kom fram helt av seg selv i arbeidsprosessen. De dramapedagogiske og kunstneriske verktøyene fremmer aktive deltakere og setter i spill egen kultur og maktstrukturer. «Kunsten er åsted for en spesifikk sosial produksjon, det gjenstår å se hva som er dette rommets status innenfor helheten av de «møter» som byen tilbyr», skriver Nicolas Bourriaud (Bourriaud, 2007, s. 20).

## Sammendrag

Med de fire komponentene beskriver Sauter hvor omfattende en teatral hendelse er. Det som skjer, det skjer i forhold til; - leken og de lekende, - det som skjer med og mellom deltakerne i den teaterale leken, - ulike valg som valg av sted, stoff, metode, hvem som er deltakere, hvem som er publikum, - hva som skjer i samfunnet rundt, i politikken og i offentlige planer. Den teatrale hendelsen skjer her-og-nå, men i samspill med hva som har skjedd før. Situasjonen til deltakerne kommer i møte med det som skjer i den teatrale hendelsen, og dette møtet vil kunne påvirke hva som skjer videre. Den teatrale hendelsen setter igang en hermeneutisk prosess.

Ved å arrangere KD14 på Fosser, så etablerte jeg stedet som et «åsted for en spesifikk sosial produksjon», slik Nicolas Bourriaud ville ha kalt det, der hvor kunsten møter samfunnet (Bourriaud, 2007, s. 20). Jeg har undersøkt hva denne sosiale produksjonen i denne spesifikke settingen var, og kan se at alle mine valg rundt iscenesettelsen har

påvirket deltakernes opplevelse av de ulike elementene. Dessverre var ikke alle elementene i den teatrale hendelsen bærere av temaet og fokuset for iscenesettelsen. Her feilet jeg som fasilitator. Disse elementene havnet utenfor den sterke fellesnevneren som var skapt, og det ble vanskelighet for samspill mellom betrakter og verk.

Den teatrale hendelsen satte igang en refleksjon rundt selve iscenesettelsen. Konteksten, den situasjonen Fosser er en del av, og den situasjonen kulturlivet er en del av, har kommet fram i lyset. Dette er fordi dette eksisterte for en dag, og eksisterer ikke til vanlig. Men ressursene er der, det har vi sett og opplevd. Utvekslingen som skjer i dette relasjonelle møtet er altså avhengig av samfunnets struktur, hvordan folk ser på seg selv og det som skjer rundt dem. Siden utvekslingen i dette møtet er annerledes og tatt ut av hverdagen, så kommer strukturen til syne. Utvekslingen er også avhengig av hvem som er offentlige aktører, hvem som har muligheten til å skape, og hva som blir skapt. De som var medskapere denne dagen, er vanligvis ikke de som skaper. Det var de eldre, det var vanlige innbyggere fra Fosser, det var amatører med et hjerte for teater, det var de som ikke har muligheten for å opptre på et slikt stort arrangement, og det var de som mangler en kulturarena.

Historien som ble skapt ifra minner ble presentert gjennom et utenfrablakk, og det ble mulig å oppleve stedet på nytt gjennom teater. Samtidig eksisterte det en varme for rollefigurene, fordi deres historier kom «innenfra». En egen Fosser-kultur ble iscenesatt, en som tilhører fortiden. Men hvis den kun tilhører fortiden, hva har vi i dag? Ved å samles i en festival og til en minneforestilling, så ble det kanskje mulig å se hva samfunnet på Fosser er i dag? Et 'vi' kom fram gjennom bruken av ressurser og bruken av lokalitet. Det var ikke bare jeg som iscenesatte og som skapte. Lokalbefolkningen var medskapere gjennom å dele og gjennom å delta. Ved å ta tak i egne ressurser, slik som eldre mennesker med deres historier, ungdom fra lokalsamfunnet, etablerte kunstnere, og lokale lag og foreninger, så ble ressursene synliggjort. Metodevalgene i skaperprosessen understøttet frigjøringen av lokalsamfunnets eget potensial. I tillegg ble arbeidsprosessen i teateret og forestillingen i seg selv en tydelig ressurs. Ifølge Bjørn Rasmussen, professor i drama/teater, kan teater «generere mening og kunnskap, først og fremst den som skapes relasjonelt i produksjonen, deretter den som eventuelt relasjonelt skapes med et publikum» (Rasmussen, 2012, s. 39). Ved å være medskapere av et meningsfylt produkt som igjen skapte ny mening i møte med sine tilskuere, så ble samfunnet knyttet med teateret og festivalen. Den estetiske erfaringen er en del av en hermeneutisk syklus som

inkluderer nettopp livet med kunsten (Rasmussen & Gürgens, 2006, s. 237). Med en mer anvendt tenkning av kunsten, settes fokuset på kunstens kvaliteter i møte med samfunnets behov og utfordringer, og kunst som en skapende kraft i samfunnet (Christensen-Scheel, 2013, s. 109).

KD14 ble en arena for å dele, for å få bekreftelse og samtidig en anledning for å reflektere over samfunnet og egen kultur. Den var med på å skape fellesskap og tilhørighet gjennom et 'vi'.



**Tidlig morgen den 11. oktober. Siste forberedelser før åpning.** Fotograf Juliane H. Sukkestad

# Drøfting

Jeg har sett et 'vi' i alle delene jeg har vært deltaker i. Dette 'vi'-et som kom fram ble skapt på bakgrunn av de ulike hendelsene i den teatrale hendelsen, satt i spill av prosessen, minneforestillingen, iscenesettelsen og av konteksten. Her vil jeg drøfte mine funn på et mer overordnet nivå, hva dette 'vi'-et kan innebære.

## 'Vi'-et som oppsto

Det ble skapt et aktivt 'vi' i forarbeidet, under dagen, og i etterkant. Mimretreffet, minneforestillingen og festivalen som helhet, var alle bærere av dette 'vi'-et. Det var «vi kan» og «vi får til». Det var ikke uventet, det var noe jeg hadde håpet på, men noe som ikke kunne garanteres. Det som jeg derimot oppdaget, var at veien mot 'vi'-et ble annerledes enn forventet, og den kom fra uventet hold.

Sosialfenomenologen Alfred Schütz anså intersubjektivitet som en grunnleggende ontologisk kategori. 'Vi'-et har et «levende nærvær», en «Nå-het», og ikke bare en «Akkurat nå-het». Det at den andre snakker og vi lytter, oppleves som en levende samtidighet. Dette skiller seg fra vår opplevelse av oss selv, fordi selvet bare kan gripes fatt i «Akkurat nå», og litt etter at vi handler. Schütz kaller denne levende samtidigheten av en annen bevissthetsstrøm for den *generelle tesen om alter egoets eksistens*: Alter egoet «er den bevissthetsstrømmen hvis aktiviteter jeg kan gripe inn deres nærvær gjennom mine egne samtidige aktiviteter» (Lock & Strong, 2014, s. 74).

Ut ifra dette kan jeg tolke det 'vi'-et som jeg erfarte som et uttrykk for felles eksistens og felles nærvær. I et vi-forhold oppfattes man som en ekte, levende person (Lock & Strong, 2014, s. 75). Kroppen vår er et direkte uttrykk for oss selv til hverandre, en gitt del av vår menneskelige opplevelse av verden. Vi er ikke adskilte, tvilende, reflekterende individer som er avskåret fra andre menneskers indreliv. Intersubjektivitet handler om en harmonisering eller koordinering av de varierte måtene vi responderer på hverandre på (Lock & Strong, 2014, s. 74). Et «De-forhold» er en relasjon basert på idealtyper. En «publikummer» er «en som kommer for å se på». Ved å innta gjensidige de-orienteringer tenker vi på hverandre som «en av dem» (Lock & Strong, 2014, s. 74). Jeg ser at 'vi'-et signaliserer den andres betydning i forhold til seg selv.

'Vi'-et begrenset seg etterhvert ikke til å gjelde bare Fosser som sted. På selve arrangementsdagen var det dette som kom tydeligst fram, men 'vi'-et utviklet seg til å gjelde kunsten og kulturen også. Teatergruppa, som besto av enkeltpersoner som jeg hadde samlet til reminisenseprosjektet, ønsket å fortsette å jobbe sammen som en fast gruppe. De ble nå *Bygdegruppen teater*. Sammen med dem ble jeg invitert til å sette forestillingen opp igjen allerede i februar, og siden er det blitt invitasjoner om opptredener på 17. mai og til sommeren. I teatergruppa ble 'vi'-et forsterket. «Dette hadde vi skapt ut ifra ingenting».

Inntrykket jeg har ifra før er at kulturmiljøet i kommunen har vanskelig for å samarbeide fordi de ser på hverandre som konkurrenter. I mange samtaler om den nyetablerte Bygdegruppen, kom det kommentarer om at vi var konkurrenter av de andre teaterlagene. Svaret fra en av skuespillerne viste meg hvordan mentaliteten kan forandres « det handler ikke om det, det handler om å skape<sup>20</sup>». Det er synd at folk ofte tenker at man konkurrerer, istedenfor å tenke at man bygger opp et miljø for teater sammen. Jeg tror ikke et øyeblikk at Bygdegruppen konkurrerer om det samme publikummet, og samtidig tror jeg at de har noe annet å tilby. Erfaringen som skuespillerne i Bygdegruppen får gjennom sine devised prosesser ser jeg som en berikelse for miljøet. Mentaliteten om konkurranse kan henge sammen med den sårbare situasjonen kunst og kulturmiljøet er i. De «sloss» om de samme midlene, de samme lokalene, og om oppmerksomheten. Det gis ikke rom for samarbeid, utveksling av erfaring og utvikling av miljøet.

I løpet av arbeidsprosessen fram mot KD14 kom flere innom og tilbød seg som skuespillere. Dette var mennesker som satt med kompetanse, men som jeg ikke kjente til. Flere andre uttrykte også mer og mer behov for et kulturhus, steder å opptre eller å få kunne holde en utstilling. Dette gjaldt spesielt de som jeg samtalte med og som skulle være med på selve arrangementsdagen. Etter endt arrangement ble det også tydelig at flere hadde fått med seg aktivitetene på Fosser. Forespørsler om å sette igang en russerevy kom tidlig, og ikke lenge etter var den igang. Andre tok kontakt for å kunne snakke om kulturpolitikk, nå som det snart er kommunevalg og tid for å sette en agenda. Min kompetanse hadde blitt synliggjort gjennom KD14, og flere ønsket å benytte seg av den. Alle disse tilbudene og oppfordringene ser jeg på som ønsker om å bli inkludert i et 'vi', og om å få lov til å være med og skape. Jeg har fått vist meg gjennom KD14 som en

---

<sup>20</sup> I en Facebookmelding den 21. januar 2015.

gjennomfører, og det er flere som ønsker å være med på å gjennomføre, og å utvikle. Utfordringen ligger i mangel på nettverk og forståelse for den kunnskapen og kompetansen hver og én sitter på. Den må synliggjøres.

KD14 har synliggjort hvordan et 'vi' kan formes, og hvordan ressurser kan samle seg og oppnå noe større. Jeg ønsker å gå inn på dette funnet og se på 'vi'-et med tre ulike perspektiver; 'Vi' som situasjonsfellesskap,- med fokus på den kulturelle konteksten som premiss for deltakelse på stedet, 'Vi' som ressurs,- med fokus på kunnskap og kompetanse som ikke blir utnyttet, 'Vi' som politisk engasjement,- med fokus på opplevelsen av 'vi'-ets som en kraft til forandring. Jeg vil også kort trekke fram hvordan en teatral hendelse kan påvirke samfunn i avsnittet *Fra festival til samfunnsutvikling*.

## 'Vi' som et situasjonsfellesskap

Det åpenbarte seg under KD14 at man ikke er alene om meninger, og at flere bryr seg om hva som skjer på hjemstedet. KD14 samlet folk og bevisstgjorde deres tilknytning til stedet Fosser. Et sosialkonstruktivistisk utgangspunkt innebærer at alle sosiale prosesser og praksiser har en romlig dimensjon. Man kan ikke snakke om sosiale prosesser uten å ta for seg sted og stedets kvaliteter. Stedet setter sitt preg på oss og hvem vi er.

It seems to me incontrovertible that if people in one milieu perceive fundamental differences between themselves and the members of another, then their behavior is bound to reflect that sense of difference: it means something to them which it might not mean to others (Cohen, 1982, s. 3).

Dette kan tilskrives det som legges i ordet «kultur» (Cohen, 1982, s. 3). Sosialantropolog Anthony Cohen beskriver kjennetegn ved perifere samfunn (perifer forstått som en mentalitet) som bevisstheten om tilhørighet til en kultur. Å være ulik har en verdi. Jo mer konsentrasjon av makt som vokser i sentrum, jo mer sårbar blir periferien, og følelsen av en egen kultur og et fellesskap i dette perifere samfunnet vokser. De som opplever seg selv som periferien i denne sammenhengen vil kunne kjenne en styrke i sin egen lokalkultur og vedlikehold av kulturen blir det eneste rasjonelle for det perifere lokalsamfunnet (Cohen, 1982, s. 7) Ifølge mine erfaringer kan ikke dette tillegges mentaliteten til innbyggerne på Fosser. I grendeskoledebatten har vi sett engasjerte innbyggere i bygder som Momoen og Lierfoss, som har stått på for å bevare sin grendeskole, og bevisstheten om å tilhøre dette skoleområdet har samlet folk. Disse

bygdene ser seg selv i en felles situasjon hvor det er naturlig for alle å delta.

Kultursamfunnet ser at de har manglende evne til å påvirke retningen av hendelser og sin egen skjebne og uttrykker dette politisk (Cohen, 1982, s. 6-7). Fosser har ingen felles møteplasser å kjempe for, kanskje stedstilhørigheten også har forsvunnet? I mine tidligere observasjoner har jeg ikke opplevd en mentalitet som skulle tilsi at innbyggerne her føler seg tilsidesatt, eller adskilt ifra sentrum. Dette har jeg ikke opplevd som samtaletema før jeg satte igang med arbeidet med KD14. I mine samtaler i prosessen før arrangementet dukket denne mentaliteten opp. Den var ikke gjennomgående for alle, men enkelte tilla KD14 et politisk engasjement. Også det som senere oppsto på selve festivaldagen kan tyde på en gryende perifer mentalitet.

KD14 åpnet opp for noe å samles om, en mulighet til å oppdage sin egen kultur som kultur. Gjennom hendelsen ble det mulig å observere og å reflektere over seg selv og andre, over fortid, nåtid og framtid. Gleden over hendelsen ble uttrykt som en stolthet av egen kultur, og en stolthet av å være med på hendelsen. 'Vi'-et ble et uttrykk for at folk fra Fosser kan.

Jeg ser at det 'vi'-et som kom fram også er ekskluderende. Noen blir definert som de andre. Under KD14, så var «dem» «dom på Bjørkelangen», og «de som er større enn oss», sett fra Fosser. Jeg fikk assosiasjoner til lille David som slo ut Goliat, for beskrivelsen av 'vi'-et var uttrykt som noe overraskende. «Tenk at vi får til dette på lille Fosser!». Dette kan ses på som et mulig mindreverdighetskompleks ut ifra den situasjonen Fosser er i. Å få til et slikt stort arrangement på et lite sted viser at 'vi'-et kan være sterke om de står sammen.

Planene om å gjøre Bjørkelangen til en felles landsby og at det meste av utvikling skal skje der, ser ut til å ha satt mange sinner i kok. Nedleggelse av skoler, samt frykt for nedleggelse av skolebad når Bjørkelangen får en svømmehall, har gjort at folk i de ulike tettstedene har samlet seg om sine felles arenaer. Her igjen faller Fosser utenfor. Det som har gjort stedet til et tettsted er nesten borte. En Jokerbutikk har åpnet, men ser også ut til å måtte gi seg. Folk har ikke den lojalitetsfølelsen, fordi de ikke har etablert en felles grunn. Det skal også nevnes at eieren er innflytter og uten tilhørighet til stedet og menneskene. Det kan tyde på den utviklingen som skjer i kommunesentrum har tilført de små tettstedene, slik som Fosser, en økende opplevelsen av å være perifer. Det som kom



til uttrykk i KD14 kan være et resultat av at innbyggerne fikk en felles møteplass og fokus på egen kultur og egne ressurser.

Cohen peker på at et samfunn former sin atferd, sin organisering og sine handlinger. Denne kulturen er igjen en kommentar på samfunnet (Cohen, 1982, s. 11). Når samfunnet presenterer seg selv, så forenkler det sitt budskap og sin karakter til det helt essensielle. Budskapet kan derfor ofte oppleves som en feilaktig fremstilling, for sammensetning er så mye mer kompleks. Det å se på alle begivenheter og prosesser som sann representasjon av en samfunnskultur, vil være feil. Elgjakt og fiske har lenge vært representanter for kulturen på Fosser. Den er en del av den, men ikke grunnleggende for den. Det er mange som ikke kjenner seg igjen i den, men som ikke har andre arenaer i knytte seg til. Vi må se på disse fenomenene som kommentarer om kulturen enn som representant for kulturen selv (Cohen, 1982, s. 8).

KD14 tok tak i de felles trådene som lå der, historiene og de felles minnene. Festivalen skapte også et nytt felles minne, og ga dem en mulighet til å være i et situasjonsfellesskap. Og selv om det ikke eksisterer felles arenaer å kjempe for, så finnes det et fellesskap i at samfunnet trenger noe å samles om. KD14 åpnet opp et mulighetsrom som viste hva vi potensielt kan få til. Men det krever deltakelse.

## ‘Vi’ som en ressurs

I ettertiden av KD14 har flere av deltakerne skrevet seg opp på Fosser Velforenings ønskeliste for videre arrangement og hendelser i bygda. «Engasjement skaper engasjement<sup>21</sup>», sa lederen for idrettsrådet til meg. Jeg så for meg at engasjementet skulle først og fremst oppstå hos de som er ressurser innen kulturfeltet og som brenner for det arbeidet de gjør. De vet hva som ligger i det å skape og i kraften i det man formidler. Jeg så for meg at vi som jobber med dette hver for oss kunne finne sammen og utvikle et felles kreativt miljø, muligens flere store arrangement. Kanskje noen kunne ta stafettpinnen videre og gjøre dette på nytt i en annen setting? Det jeg opplevde var at engasjementet satt et helt annet sted. Det satt hos de som ikke har dette nær seg i dagliglivet eller ønsker seg mer av denne muligheten til å skape, til å delta. De som endte opp med å ikke delta, som trakk seg i siste liten, som nedprioriterte arrangementet, som svarte at de ikke kunne velge denne aktiviteten fordi kalenderen var full, som opplevde dette som nok en konsert i

---

<sup>21</sup> Samtale med lederen for idrettsrådet den 3. desember 2014.

en rekke av konserter, eller som aldri svarte på forespørsel, var de jeg hadde ønsket å inkludere i et større nettverk, men som kanskje sitter i en komfortsone der de er? Jeg ser at arrangementet nådde de som hadde behov for en arena å delta i. Den nådde de ubrukte ressursene i samfunnet, de som hadde behov for noe mer. Dette «mer» var alt fra flere aktiviteter på hjemstedet, mulighet for mer kunstnerisk utfoldelse, og det å kunne ha en politisk stemme i en trygg setting. KD14 åpnet opp for å bli sett på som en ressurs i egenskap av å være den man er.

De eldre fosserringene ble en viktig ressurs for KD14, det hadde ikke blitt en teaterforestilling uten deres bidrag. Dermed ble det av spesiell betydning at jeg valgte meg dem som kilde. En gruppe mennesker som ikke får fokus eller blir hørt i hverdagen, ble viktige i mitt prosjekt. «Samtidskunsten blir dermed et politisk prosjekt når den trenger inn i den relasjonelle sfæren og problematiserer den», skriver Bourriaud (2007, s. 21). Jeg problematiserte den ikke med viten og vilje, men med mitt utgangspunkt i ressursbasert arbeid, pekte jeg på andre ressurser enn de som blir brukt til vanlig. Jeg hadde et ønske om å gi Fosser noe å være stolt av gjennom dette remnisenseteateret, men det ble samtidig en pekepinn på hva vi har som ikke blir verdisatt eller løftet opp. Med utgangspunkt i Fosser, som bærer en kontekst som et nedprioritert sted innenfor kommunesektoren, så satte dette kunstneriske prosjektet igang en refleksjon over nåtid i forhold til sosiologiske og politiske utfordringer.

I følge Gürgens (2013) har man gjennom samtidskunsten en mulighet til å sette et kritisk blikk på sosiologiske mønstre, institusjoner, politiske forordninger og styreformere, og forsøke å forbedre samfunnet vi lever i ved å bruke kunst som en drivkraft for anerkjennelse. Forskningsprosjekter innen reminiseneteater, slik som Gürgens selv har gjennomført, kan ses på i perspektiv av samtidskunst, siden det er et prosjekt som forsøker å omstille samfunnets ensidige negative fokus på eldre som et problem (Gürgens, 2013, s. 249). I dette tilfelle, også stedets «manglende potensial».

Kunsten kan åpne opp for andre type måter å jobbe på, og er kreativ i sin skaperprosess. Ifølge Rasmussen og Gürgens (2006) kan vi skape kunst fra våre sosiale liv og vi kan fornye våre liv ved kunstneriske / estetiske opplevelser. Selv når vi skaper kunst fra en intertekstuell lek med ulike artistiske elementer, så vil vi allikevel trekke inn og hente ut impulser fra våre liv, vår sosiale og kulturell forståelse. På denne måten er estetisk erfaring en del av en hermeneutisk syklus som inkluderer liv og kunst (Rasmussen & Gürgens,

2006, s. 237). Jeg ser at kunstuttrykk kan være ressursbærere og ha noe viktig å formidle. Dette er kunstens kraft, men det er opp til oss å bruke den.

Ved å samle ulike kulturaktører i ett felles arrangement, så åpnet dette for en forståelse for at man har ulike behov når det gjelder lokaler og utstyr, men at alle har noe å bidra med. Ved å jobbe sammen, så kommer man så mye lenger enn ved å jobbe alene. Med utgangspunkt i en utfordring ifra idrettsrådet og kultursjefen har jeg satt igang samtaler om etablering av et kulturråd i kommunen. Til nå har vi hatt ett møte, og aktørene på KD14 var godt representert. Foreløpig går diskusjonene om hva kulturrådets mandat skal innebære. Deltakerne på møtet fikk forståelse for viktigheten av å bygge et kulturnettverk *før* man går igang med store kampsaker slik som kulturhus. Nettverket må ligge til grunn for å kunne forstå hverandres behov og for å kunne sikre at vi jobber sammen og ikke mot hverandre. Å få *sin* kandidat i styret skal ikke være måten å sikre seg å bli hørt, det er mandatet som skal ligge til grunn for at alle blir representert. Jeg ser at kulturrådet har et potensial til å bli 'vi'-et i kulturlivet.

Det kan virke som om det er lettere med en 'høyere instans' i bakteppet. I løpet av perioden har jeg blitt ansatt i Akershusmuseet, og jeg ser at veien er lettere med en etablert institusjon i ryggen. Folk får tiltroen til at man er en profesjonell aktør. Nå som jeg har gjennomført prosjektet mitt, bestått 'ildprøven', og i tillegg blitt et velkjent navn i kommunen, så har jeg fått flere større oppdrag. Folk kjenner nå til min fagkompetanse, som ikke ville ha blitt oppdaget uten dette prosjektet. Dette forteller meg at det er viktig å avdekke kompetansen til innbyggerne, for ikke å miste dem til mer attraktive steder. Det er et behov for å samle kunstnere og kulturarbeider for å synliggjøre dem. Her ser jeg igjen viktigheten av et kulturråd; et utvalg mennesker fra kulturmiljøet som kjenner miljøet bedre enn andre. Kulturrådet vil kunne være et støtteapparat som trengs for å kunne gjennomføre prosjekter med et større mulighetsrom.

## 'Vi som politisk engasjement

Jill Dolan beskriver en nye humanisme som er frigjort gjennom forestillingen. Frigjort fra det satte «as is» og frigjort til mulighetene i «what if». Den er kontekstuell, situasjonell, og spesifikk, den utvikler metoder for at folk skal kunne dele og føle, sammen. Slik som kjærlighet, medfølelse og håp (Dolan, 2005, s. 21-22). Dette er det Dolan kaller «utopian

performatives». Begrepet beskriver hva som skjer med deltakerne etter en forestilling som har transformert dem gjennom følelser (Dolan, 2005, s. 19).

Jeg finner dette igjen hos hermeneutikeren Paul Ricoeur, men med utgangspunkt i språket. Lock og Strong (2014) trekker fram hans beskrivelser av en fantasiens hermeneutikk, hvor poetikk er sentralt for vår evne til å forestille oss og bli inspirert av nye opplevelser. Språket er en grunnleggende kreativ ressurs, og et middel for å transcendere tidligere forståelser. Fortellinger er hvordan vi uttrykker mening sammen med våre opplevelser av tid. Slik sett gjør vi mer enn bare å beskrive. Vi forteller om og uttrykker våre opplevelser på spesifikke måter som formidler hvilken betydning de har for oss, og som dermed er mer enn bare rent informative - ved å tillegge opplevelsene språklige «som om»-egenskaper. Historiefortelling er metoden som gjør det mulig for oss å bruke de språkressursene vi har til forestille oss, og deretter handle ut ifra fortellingene våre på måter som er åpne for nye muligheter. Dette gjelder også våre fortellinger om oss selv. Vi forstår oss selv gjennom og i våre reaksjoner på andres ord og ideer om oss (Lock & Strong, 2014, s.113). Ved å åpne opp for fortellingen i reminisensarbeidet, så ble det åpnet opp for å formidle det som har hatt betydning i folks liv. Arbeidet med å videreformidle dette åpnet opp for en bevisstgjøring av egne fortellinger og muligheten for å dele.

Dolan påpeker at istedet for å måle hvor vellykket utopian performatives er, så må vi la det leve der det fungerer best - i teateret eller i øyeblikk med bevisst konstruerte forestillinger. Utopian performative kan ikke oversettes til sosial handling, fordi den er mest effektiv som en følelse (2005, s.19). Dolan beskriver denne følelsen slik;

Perhaps that feeling of hope, or that feeling of desire, embodied by that suddenly hollow space in the pit of my stomach that drops me into an erotics of connection and commonality - perhaps such intensity of *feeling* is politics enough for utopian performatives (Dolan, 2005, s.19-20).

Hun beskriver denne følelsen som politikk, nettopp fordi det er her det politiske potensiale ligger. Selve det utopian performative kan ikke bære byrden av å være politikk, eller demonstrere en sosial effekt, dette kan ødelegge «the fragile, beautiful potential of what we can hold in our hearts for just a moment» (Dolan, 2005, s. 20). Politikken ligger i vår

vilje til å besøke eller skape forestillinger, å komme sammen for å utforske imaginære steder, og deres potensiale i «ikke her og nå». Hun beskriver dette som et slags 'sosial mimesis'. Å besøke teateret eller å skape teater viser et samfunnsengasjement som kan illustrere andre måter å gjøre lokal eller global politikk. Den veien vi retter blikket, konstituerer også vår sosiale verden (Dolan, 2005, s. 90).

Dolan trekker in antropologen Victor Turner, og hans begrep *communitas*. *Communitas* i sosialt drama beskriver nettopp det hun kaller for «utopian performativity» i performance (Dolan, 2005, s. 55).

Spontaneous *communitas* is 'a direct, immediate and total confrontation of human identities,' a deep rather than intense style of personal interaction. 'It has something «magical» about it. Subjectively there is in it a feeling of endless power (Turner, 1982, s.47-48).

Turner peker på et paradox i fellesskapsfølelsen; at jo mer spontant «like» folk blir, jo mer «seg selv» blir de. Jo mer like de blir sosialt, jo mindre er de individer (Turner, 1982, s.47). Dette kan virke som en følelse av kraft som er større enn deg selv. Kanskje fordi opplevelsen er delt mellom flere? Ricour trekker fram at formidling av mening innebærer en subjektiv prosess hvor vi svarer og reagerer på våre omstendigheter ved å gjøre bruk av de ulike språklige ressursene vi har for hånden (Lock & Strong, 2014, s. 110). Jeg ser at nye situasjoner og opplevelser krever spontane svar og reaksjoner, og åpner dermed opp for et samspill med menneskene rundt oss og situasjonen vi er i. Vi får rettet blikket en annen vei enn før. Dette åpner opp et nytt perspektiv, men er samtidig bare en av mange. Ricour peker på at forståelser ikke kan være fullstendige, men at man trenger en adekvat forståelse som fungerer her og nå. Hermeneutikken hans var basert på en tvil om at noen forståelser kan være fullstendige. Men med en tvil rundt forståelse, så har man et behov for å ha en adekvat forståelse, selv om den er ufullstendig (Lock & Strong, 2014, s. 110-111). Forståelsen er i prosess, og Dolan peker også på utopia som prosess, som en mulighet mer enn et mål (Dolan, 2005, s.13). Forestillingens simultanitet, dets herværende, nåværende, tillater oss å se utopia som en prosess over tid. Ikke et bestemt sted, selv om forestillingens romlighet kan knytte den til et imaginært sted, gjennom et «hva om» som uttrykk. «But performance always exceeds its space and its image, since it

lives only in its doing, which is imagining, in the good no-place that is theater» (Dolan, 2005, s.13).

Jacques Rancière (2004) peker på at politikk handler om det som blir sett og hva som blir sagt, om hvem som har mulighet til å tale, om de mulige møteplasser, og om hvilke muligheter som ligger i tiden (Rancière, 2004, s. 13). KD14 åpnet opp et rom for andre stemmer enn de som blir hørt til vanlig. Dette var en mulig møteplass for de som følte seg knyttet til sted, tema eller uttrykksform. Iscenesettelsen satte fokus på hva som skulle bli sett, men det var deltakernes tilstedeværelse og deres medskapning som utgjorde det som ble sagt, og skapte et mulig «hva om».

## **Fra festival til samfunnsutvikling**

Fischer-Lichte peker på likheten mellom teaterforestillinger, festivaler, politiske hendelser og sportslige konkurranser; de er alle forestillinger som åpner opp for at alle kan være deltakere. Lik teaterforestillingen kan også andre forestillingssjangre åpne opp for muligheten for å danne temporære samfunn og å transformere sine deltakere (Fischer-Lichte, 2008, s. 196-199). Jeg ser også at disse ulike arenaen kan påvirke hverandre. Lik feedbacksløyfen fungerer som en bevegelse mellom aktør og tilskuer, så kan jeg se denne bevegelsen mellom estetisk drama og sosialt drama, mellom KD14 og samfunnet det kom imøte. Sosialt drama påvirker estetisk drama og estetiske drama påvirker sosialt drama (Schechner, 1988, s. 190).

Performanceteoretikeren Richard Schechner (1988) peker på at de synlige handlingene i et gitt sosialt drama er formet og betinget av underliggende estetiske prinsipper og spesifikke teatreteknikker. Igjen er en kulturs synlige estetiske teater formet og betinget av underliggende prosesser av sosial interaksjon. Politikeren og aktivisten bruker iscenesettelsen for å understøtte sosiale handlinger, handlinger som får konsekvenser og som er laget for å forandre eller å bevare. Teateraktøren bruker konsekvent handlinger fra sosialt liv som underliggende tema og rammer for sin kunst, og har mulighet å transformere sine deltakere ved å skape forandringer i forståelse, holdninger og synspunkter. Dette er en fram-og-tilbake-bevegelse som karakteriserer forholdet mellom sosial og estetisk drama (Schechner, 1988, s. 190). Dette ser jeg på som en hermeneutisk prosess med utgangspunkt i de fenomenene som oppstår i de ulike dramatiske hendelsene. De ulike fenomenene transformerer sine deltakere og fordrer ny

forståelse av en selv og samfunnet. Det 'vi'-et som oppsto blant lokalbefolkningen var et fenomen ved KD14 som igjen kan påvirke det sosiale. Det 'vi'-et som kan oppstå gjennom et kulturråd kan igjen påvirke det kulturelle og det estetiske drama.

Med utgangspunkt i et 'vi' og ikke et 'dem' ser jeg at muligheten for deltakelse kan bli større og inneha et større potensial. Dette innebærer å bli sett på som ressurs og som potensial. Et 'vi' innebærer deltakelse og bekreftelse av tilhørigheten til et fellesskap.

# Avslutning

I oppstarten av mitt prosjekt var jeg usikker på hvor jeg skulle plassere min forskning og hvilke analyseredskaper jeg skulle bruke. Det praktiske arbeidet har åpnet for mange og interessante vinklinger, og jeg har vært innom flere ulike retninger. Med min bakgrunn i sosialt entreprenørskap kunne jeg brukt dette som utgangspunkt for å snakke om festivalen og videre kulturkaféen som svaret på mangelen på møteplasser og lokaler for fremføring av kunstneriske uttrykk, slik kommunen selv påpeker i sin årsrapport (AHK, 2014b, s. 37). Jeg kunne sett nærmere på samfunnsstrukturer i kommunen og diskutert implementeringen av kulturlova, definert hvem som reelt har mulighet til å skape og hva som blir skapt. Isteden har jeg valgt å gå konkret inn på hva som ble skapt i møtet mellom KD14 og deltakerne. Dette har vært nyttig for meg for å kunne se hva de spesifikke valgene jeg har gjort har ført til. Det har fått meg til å se hva som har fungert og hva som har feilet, og jeg har blitt oppmerksom på mine egne feil.

Jeg har arbeidet på et sted jeg kjenner godt, og med en praksis jeg kjenner godt, men kombinasjonen var ny. Utfordringen lå i å gjennomføre noe som var ukjent og nytt for mange, samtidig som jeg ønsket at KD14 skulle kunne komme deltakeren i møte. Ved å jobbe med utgangspunkt i ressursene som finnes i lokalmiljøet ble det mulig å skape noe som kunne være relevant og samtidig mulig å avkode. En nærhet til tema og sted var samlende og åpnet opp for refleksivitet rundt en selv og samfunnet. Den teatrale hendelsen satte i spill egen kultur ved å være relasjonell. Samhandlingen var basert på estetisk aktivitet og kompetanse, og relatert til de som var med.

Mitt utgangspunkt i at kunst er en skapende kraft i samfunnet, peker på at mulighetsrommet kan bli stort om man gir det muligheten til å vokse. Ved å være relasjonell og performativ, kan kunst skape temporære fellesskap og en følelse av å høre til, men det er opp til samfunnet å være med på å utvikle dette potensialet til å bli noe varig.

I løpet av prosjektet har jeg fulgt med på diskusjoner om publikums rolle i scenekunsten. «Det norske publikum må utdannes» sier K-redaktør Kristin Valle i en kronikk i Aftenposten den 31.oktober 2013. Hun forteller om en laber publikumsoppslutningen i Norge. Våre fremste dramatikere og koreografer drar til utlandet for å finne sitt premierepublikum. Der



møter de «kompetente, interesserte tilskuere med verktøyet og referanserammene som trengs for å ta imot det de tilbys», skriver Valla. Når utøvere av toppklasse besøker kulturhus rundt om i Norge, strømmer ikke nordmenn til dørene. Men jeg spør; hvordan kan publikum dannes om det de får servert av kunst ikke er mulig for dem å avkode? Medskapning blir umulig.

I kronikken *Brobygging i scenekunsten* (2013) skriver Kristin E. Bjørn, kjent fra Ferske Scener, at publikumstill står som et viktig element i argumentasjonen for scenekunstens betydning i Norge. Der kulturpolitikk debatteres, dukker det også opp tall på offentlig tilskudd per solgte billett. Prosentvis solgte billetter indikerer om teatrene har lyktes med sine satsinger (Bjørn, 2013). Men kassasuksesser sier ikke noe om hvordan kunsten kan virke i møte med sitt publikum.

Begge utsagnene peker på et deltakende publikum. Kulturpolitikken har satt krav til teateret og til dets publikum, og på sin side har teater som form også krav til sitt publikum. Et mangfoldig kulturliv har kommet til uttrykk i kulturpolitikken, men det ligger foreløpig ikke til rette for at et allment publikum skal kunne påvirke kunstlivet, dette er forbeholdt de profesjonelle og kunsteliten. Med en mer anvendt tenkning om kunsten, vil kunsten påvirke samfunnet og samfunnet påvirke kunsten. Kunsten vil kunne møte samfunnet og dets behov, og samtidig kunne avdekke behov som før ikke er synliggjort. Deltakerne i kunstoplevelsen vil kunne dannes og få ny forståelse av seg selv, samfunnet og samtidig få ny forståelse for kunsten.

Med KD14 laget jeg en lokal møteplass med rom for deltakelse. Som en selvoppnevnt initiativtaker var ikke dette uproblematisk. Jeg møtte utfordringer i forståelsen av arrangementet fordi jeg ikke var en kulturell instans med et mandat. KD14 utviklet seg gjennom små skritt, fra mimretreff til mimretreff, gjennom samtaler og dannelsen av nettverk. Fra hvert møte utviklet det seg videre, og prosessen innebar flere og flere aktører. På denne måten kan KD14 sies å ha utviklet seg fra innsiden, sammen med alle deltakerne som utgjorde festivalen. Jeg ser at kunst kan være en skapende kraft i samfunnet om den får vokse i takt med deltakerne. Gjennom en relasjonell prosess vil kunsthendelsen konstrueres i en samspillsituasjon og åpne opp for performative mulighetsrom.

# Litteraturliste

- Aase, T. H. (1997). Tolkning av kategorier: Observasjon, begrep og kategori. I C. Wadel, O.L. Fuglestad, T.H. Aase & E. Fossåskaret, *Metodisk feltarbeid: produksjon og tolkning av kvalitative data* (s. 70-93). Oslo: Universitetsforl.
- Agenda Kaupang. (2014). *Fremtidig skolestruktur i Aurskog-Høland: utfordringer og mulige løsninger*. Hentet 12. april 2015 fra [http://old.ahk.no/www/aurskog-holand/resource.nsf/files/www9ffdz8-diskusjonsnotat\\_om\\_fremtidig\\_skolestruktur\\_i\\_aurskog-hoeland/\\$FILE/diskusjonsnotat\\_om\\_fremtidig\\_skolestruktur\\_i\\_aurskog-hoeland.pdf](http://old.ahk.no/www/aurskog-holand/resource.nsf/files/www9ffdz8-diskusjonsnotat_om_fremtidig_skolestruktur_i_aurskog-hoeland/$FILE/diskusjonsnotat_om_fremtidig_skolestruktur_i_aurskog-hoeland.pdf)
- Aure, V. (2013). Didaktikk - I spennet mellom klassisk formidling og performativ praksis. *Information: Nordic Journal of Art and Research* 2(1), 1-24. <http://dx.doi.org/10.7577/information.v2i1.611>
- Aurskog-Høland Kommune. (2007). *Kulturstrategi*. Hentet 10. april 2015 fra <http://www.aurskog-holand.kommune.no/globalassets/planer/dokumenter/kulturstrategiplan2008-2011.pdf>
- Aurskog-Høland Kommune. (2011). *Aurskog-Høland kommuneplan 2011-2022: Samfunnsdelen*. Hentet 10. april 2015 fra [http://www.aurskog-holand.kommune.no/globalassets/planer/dokumenter/k-planens\\_samfunnsdel-2011-2022.pdf](http://www.aurskog-holand.kommune.no/globalassets/planer/dokumenter/k-planens_samfunnsdel-2011-2022.pdf)
- Aurskog-Høland Kommune. (2014a). *Sektorplan Teknisk drift og kultur*. Hentet 10. april 2015 fra <http://www.aurskog-holand.kommune.no/globalassets/planer/dokumenter/sectorplaner/sectorplan-teknisk-drift-og-kultur.pdf>
- Aurskog-Høland Kommune. (2014b). *Årsrapport 2013* (A.-H. Kommune, Trans.). Hentet 10. april 2015 fra [http://www.aurskog-holand.kommune.no/globalassets/politikk/dokumenter/rapporter/aarsrapport\\_2013.pdf](http://www.aurskog-holand.kommune.no/globalassets/politikk/dokumenter/rapporter/aarsrapport_2013.pdf)
- Aurskog-Høland Kommune. (2014c). *Om kommunen*. Hentet 12. april 2015 fra <http://www.aurskog-holand.kommune.no/om-kommunen/om-kommunen/>
- Bartholomew, M., Erdem, G., & Glassman, M. (2013). Action research and its history as an adult education movement for social change. *Adult Education Quarterly*, 63(3), 272-288. doi:10.1177/0741713612471418
- Bentzrød, B. S. & Kluge, L. (2014, 21. oktober) Vil bygge ni av ti boliger i små regionsbyer. *Aftenposten Innsikt*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/fakta/innsikt/Vil-bygge-ni-av-ti-boliger-i-sma-region-byer-7751300.html>
- Bjørn, K. (2013, 7. mai). Brobygging i scenekunsten. *Nordlys*. Hentet fra <http://www.nordlys.no/kronikk/article6646089.ece>
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*, Oslo, Norway: Pax Forlag.
- Böhnisch, S. (2010). Feedbacksløyfer i teater for de minste. I R. G. Gürgens, & B. Rasmussen. (2012). *Forestilling, framføring, forskning: metodologi i anvendt teaterforskning*. (s. 209-230). Trondheim: Akademika.

- Carlson, M. (2008). Perspectives on performance: Germany and America. I E. Fischer-Lichte. (2008). *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*. (s. 1-10) London/New York: Routledge.
- Christensen-Scheel, B. (2013). Application and Autonomy - The Reach and Span of Contemporary Art Didactics. *Information: Nordic Journal of Art and Research* 2(2), 109-123. <http://dx.doi.org/10.7577/information.v2i2.729>
- Cohen, A. P. (1982). *Belonging: identity and social organisation in British rural cultures*. Manchester: Manchester University Press.
- Dean, R. T., Smith, H., & Armstrong, K. (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dolan, J. (2005). *Utopia in performance: finding hope at the theater*. Ann Arbor, [Mich.]: University of Michigan Press.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*. London/New York: Routledge.
- Gadamer, H.-G. (2010). *Sannhet og metode: grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Pax. (1. utgivelse 1960).
- Gangnes, E. (2015, 18. februar). Mimrestund «et sted i skauen» Innertier! *Indre Akershus blad*, 5
- Govan, E., Normington, K., & Nicholson, H. (2007). *Making a performance: devising histories and contemporary practices*. London: Routledge.
- Gürgens, R. G., & Rasmussen, B. (2006). Art as Part of Everyday Life: Understanding Applied Theatre Practices through the Aesthetics of John Dewey and Hans Georg Gadamer. *Theatre Research International*, s 235-244 doi:10.1017/S0307883306002203
- Gürgens, R. G., & Rasmussen, B. (2012). *Forestilling, framføring, forskning: metodologi i anvendt teaterforskning*. Trondheim: Akademika.
- Gürgens, R. G. (2013). Art, Age & Health: A Research Journey about Developing Reminiscence Theatre in an Age-Exchange Project. *Information: Nordic Journal of Art and Research* 2(2), 244-266. <http://dx.doi.org/10.7577/information.v2i2.736>
- Haga, I-L. (2014). Tørket støv av minnene. *Indre Akershus blad*, 5.
- Haseman, B., & Mafe, D. (2009). Acquiring know-how: Research training for practice-led researchers. I H. Smith & R. T. Dean (Red.), *Practice-led research, research-led practice in the creative arts* (s. 211–229). Edinburgh, Scotland: Edinburgh University Press.
- Heidegger, M. (1954/2008). - og dikterisk bor mennesket: fra Vorträge und Aufsätze (1954). I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk Teori; En antologi* (pp. S. 277-289). Oslo: Universitetsforl.

- Heidegger, M. (1944/1981). *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung: unveränderter Text mit Randbemerkungen des Autors aus den Handexemplaren*: Klostermann
- Henningsen, Ø. (2014, 3. september). Med hjerte for Fosser. *Indre Akershus Blad*, 4
- Håkonsen, L., & Løyland, K. (2011). *Kulturutgifter i kommunene*. (Vol. nr. 290). Bø: Telemarksforskning. Hentet 11. april 2015 fra <https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/filer/2273.pdf>
- Kleppe, B. & Leikvoll, A. G (2014). *Norsk kulturindeks 2014* (Vol. 43/2014). Bø: Telemarksforskning. Hentet 11. april 2015 fra <https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/filer/2558.pdf>
- Kulturlova. (2007). Lov om offentlige styresmakters ansvar for kulturverksemd (kulturlova). Hentet 11. april 2015 fra <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2007-06-29-89>
- Kulturdepartementet. (2015). *Kunsten autonomi og kunstens økonomi*. (V-0973). Hentet 11. april 2015 fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/88795435d5904390918338514afcdcf4/kunstnerokonomi-utgreiing-28jan2015.pdf>
- Kretzmann, J. & McKnight, J. P. (1993) *Building Communities From the Inside Out: A Path Toward Finding and Mobilizing a Community's Assets*.
- Kretzmann, J. & McKnight, J. P. (1996). Assets-based community development. *National Civic Review* 85 (4), 23.
- Leyshon, M. & Bull, J. (2011). The bricolage of the here: young people's narratives of identity in the countryside. *Social & Cultural Geography* 12(2), 159-180. doi: 10.1080/14649365.2011.545141
- Lock, A., Strong, T., & Røen, P. (2014). *Sosial konstruksjonisme: teorier og tradisjoner*. Bergen: Fagbokforl.
- Martin, J., & Sauter, W. (1995). *Understanding theatre: performance analysis in theory and practice*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Øyet og ånden*. Oslo, Pax.
- Mjåland, A. E. (2014). Forside: STOLTHETEN tilbake på Fosser. Inside: Grenda som reiste seg. *Indre Akershus blad*, 12.
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama: The gift of theatre*. London, UK: Palgrave.
- Nilssen, P. E. (2012) *Veiviser til kulturminner i Aurskog-Høland*. Aurskog-Høland Kommune, enhet kultur.
- Norberg-Schulz, C. (1992). *Mellom jord og himmel: en bok om steder og hus*. Oslo, Pax.
- NOU 2013:4 ( 2013) *Kulturutredningen 2014*. Hentet 11. april 2015 fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/1e88e03c840742329b9c46e18159b49c/nou201320130004000dddpdfs.pdf>

- Oddey, A. (1994). *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge.
- Paulgaard, G. (1997). Feltarbeid i egen kultur: innenfra, utefra eller begge deler?. I C. Wadel, O.L. Fuglestad, T.H. Aase & E. Fossåskaret, *Metodisk feltarbeid: produksjon og tolkning av kvalitative data* (s. 70-93). Oslo: Universitetsforl.
- Prendergast, M., & Saxton, J. (2009). *Applied theatre: International case studies and challenges for practice*. Tarxien, Malta: Gutenberg Press.
- Rancièrè, J. (2004). *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. London: Continuum.
- Rasmussen, B. (2012). Kunsten å forske med kunsten: Et blikk på kunnen ut fra praksisteori relasjonen. I R. G. Gùrgens & B. Rasmussen. (2012). *Forestilling, framføring, forskning: metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 23-49). Trondheim: Akademika.
- Sauter, W. (2008). *Eventness: a concept of the theatrical event*. Stockholm: STUTS.
- Schechner, R. (1988). *Performance theory*. New York: Routledge.
- Schweitzer, P. (2007). *Reminiscence theatre: Making theatre from memories*. London, UK: Jessica Kingsley Publishers.
- Statistisk Sentralbyrå. (2011). *Folke- og boligtellings, sysselsetting og utdanning: Sysselsatte 15-74 år, etter bosted og utpendling*. Hentet 10. april 2015 fra <https://www.ssb.no/statistikkbanken/SelectVarVal/saveselections.asp>
- Statistisk sentralbyrå. (2012). *Befolkning i areal og tettsteder: Tettsteder. Folkemengde og areal, etter kommune. 1. januar 2012*. Hentet 10. april 2015 fra <https://www.ssb.no/a/kortnavn/befteft/tab-2012-09-06-01.html>
- Sukkestad, J. H. *Kulturdag 2014: Home is where the heART is*. Oslo
- Thompson, J. (2009). *Performance affects: applied theatre and the end of effect*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Tin, M. B. (2000). Etterord. I M. Merleau-Ponty. *Øyet og ånden*. (s. 85-126) Oslo, Pax.
- Tjora, A. (2013). Festivalfelleskapsfornemmelser. I A. H. Tjora & O. Agedal. (2013). *Festival!: mellom rølp, kultur og næring*. (s. 265-287). [Oslo]: Cappelen Damm akademisk.
- Ryan, A. W. F. (2013). Festival som rom for det lekne mennesket. I A. H. Tjora & O. Agedal. (2013). *Festival!: mellom rølp, kultur og næring*. [Oslo]: Cappelen Damm akademisk.
- Turner, V. W. (1982). *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- Valle, K. (2013, 31. oktober). Det norske publikum må dannes. *Aftenposten*

Vestreng, A. H. (2014,16. juni). *Indre Akershus Blad*, 5.

Wadel, C. (1991). *Feltarbeid i egen kultur: en innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning*. Flekkefjord: SEEK.

## **Nettressurser**

Aurskog-Høland kommune - <http://www.aurskog-holand.kommune.no>

Høland Historielag - [http://www.klubbinfo.no/holandhistorie/  
cat\\_aktiviteter\\_blid\\_58601\\_kulturdagen\\_fosser\\_2014.html](http://www.klubbinfo.no/holandhistorie/cat_aktiviteter_blid_58601_kulturdagen_fosser_2014.html)