

Demensens estetikk: Kroppsminne og forforståelse i anvendt teater

Linn Skansen

Kandidatnr. 115



Høgskolen i Oslo og Akershus
Institutt for estetiske fag
2015
Master i estetiske fag
Studieretning Drama og teaterkommunikasjon

Sammendrag:

Denne mastergradsavhandlingen omhandler hvordan man jobber med anvendt teater når man har demens som tema, og hvilke metoder som brukes i feltet. Den teoretiske undersøkelsen vil fokusere på anvendt teater teori med hovedvekt på fire teaterforskere som jobber med anvendt teater og demens. I tillegg vil oppgaven dreie seg om forskjeller i perspektivene en forsker som skal jobbe med anvendt teater kan ha, og om hvorvidt metodene som brukes, er forskjellige alt etter som et performanceperspektiv eller et teaterperspektiv er utgangspunktet.

Med en hermeneutisk fenomenologisk tilnærming og et utgangspunkt i praktisk utforskning av temaet demens, har jeg forsket praksisledet i samarbeid med tre samtidsdansere. Utforskning av teatermetoder som baserer seg på fysisk uttrykk, og som kan kobles opp mot demens, har vært vårt fokus i en devisingprosess som har dannet grunnlag for mye av min empiri. Gjennom inspirasjon fra narrativ analyse har jeg beskrevet bevegelsesøyeblikk, samt skapt egne narrativer om en observasjon på dagsenter for personer med demens. I analysen utkrystalliserte det seg noen temaer som i denne oppgaven blir stående som sentrale i arbeid med demens og anvendt teater: forforståelse/fordommer, kroppsminne, virkelighet/fiksjon og personsentrert omsorg. Disse temaene analyseres, fortolkes og drøftes opp mot teori fra det anvendte teater, performanceteori og de ulike metodevalgene man har i det anvendte teaterfeltet.

Abstract:

This master's thesis discusses how to use applied theatre when working with dementia, and the methods used within this field. The theoretical survey focuses on applied theatre theory with the emphasis on four theatre researchers working with applied theatre and people with dementia. In my thesis, I also discuss the different perspectives these researchers might choose, and whether the methods applied differ depending on a performance perspective or a theatre perspective basis.

With a hermeneutic phenomenological approach and a basis of practical exploration of dementia, this has been a practice-led research in cooperation with three contemporary dancers. To explore theatre methods based on physical expression that can be linked to dementia has been the focus in a devising process producing a basis for my empirical data. Inspired by narrative inquiry I have described movement exercises and made my own narratives about an observation at a day care centre for persons with dementia. During the analysis, some topics stood out as more central in the work with dementia and applied theatre: preconceptions/prejudices, body memory, reality/fiction and person-centered care. These topics are analyzed, interpreted and discussed in relation to applied theatre theory, performance theory and the different choices of method within applied theatre.

Jeg vil gi en ekstra stor takk til de fantastiske danserne, Alma Bø, Maria Ulvestad og Håkon Karlstad; takk for at dere har gitt så mye av deres tid, av deres engasjement og nysgjerrighet, og for at dere kastet dere inn i dette arbeidet med sinn og kropp. Dere har vært helt uvurderlige for at denne oppgaven har blitt til.

Mine generøse og dyktige veiledere, Boel Christensen-Scheel, Tone Pernille Østern og Anne Bryhn: tusen takk for at dere flere ganger har trukket mitt stangende hodet ut fra veggen gang på gang og ledet det på riktig vei!

Takk til mamma og pappa som har viet morgen og kveld til å lese korrektur. Mine skjønneste medstudenter kunne jeg ikke klart meg uten, både de faglige og de ikke-faglige samtaler har gjort meg til en klokere og mer avbalansert masterstudent.

Og kjære Aleksander, takk for gode råd, trøst og oppmuntring, varme middager og ren klesvask. Uten deg ville jeg ikke kommet i havn.

Innhold

1.0 Innledning.....	6
1.1 Beveggrunner.....	6
1.2 Problemstilling og oppgavens struktur.....	7
1.3 Annen forskning på feltet og problemområdets relevans.....	8
2.0 Metode.....	10
2.1 Forskningsparadigmer.....	11
2.1.1 Performativ og kvalitativ forskning.....	11
2.2 Vitenskapsteoretisk posisjonering.....	12
2.2.1 Fenomenologi.....	12
2.2.2 Hermeneutikk.....	13
2.2.3 Hermeneutisk-fenomenologisk tilnærming.....	13
2.3. Metodologi.....	14
2.3.1 Praksisledet forskning.....	14
2.3.2 Etske hensyn.....	16
2.4 Datagenereringsmetoder.....	16
2.4.1 Devising som forskningsstrategi.....	16
2.4.2 Workshop og dokumentering.....	18
2.4.3 Observasjon.....	18
2.4.4 Samtale med spesialist.....	20
2.4.5 Kurs.....	20
2.5 Analysemetoder og fortolkning.....	21
3.0 Teoretiske perspektiver.....	22
3.1 Anvendt teater.....	22
3.2 Teater og performance – to ulike perspektiver.....	24
3.3 Forholdet teater og performance i anvendt teater.....	27

3.3.1 Hendelse og/eller forestilling.....	27
3.3.2 Kropper i samspill – om deltakerrollen	28
3.3.3 Sosial kontekst og endring av sosiale fordommer	28
3.3.4 Stedets potensiale.....	30
3.3 Kroppsminne og kinestetisk intelligens	31
3.4 Ulike metoder å jobbe med anvendt teater og demens.....	33
3.4.1 Demens	33
3.4.2 Helen Nicholson	34
3.4.3 Julie Dunn.....	36
3.4.4 Anne Basting	37
3.4.5 Pam Schweitzer	39
3.5 Egne metoder i praktisk arbeid	40
3.5.1 Viewpoints.....	40
3.5.2 De fire elementene.....	42
4.0 Gjennomføring, analyse og refleksjon	44
4.1 Praktisk beskrivelse av arbeidet med danserne og analysemetode	44
4.2 Forforståelse/fordommer.....	46
4.3 Kroppsminne	53
4.4 Fiksjon/virkelighet	58
4.5 Personsentrert omsorg.....	61
5.0 Drøfting	67
5.1 Kunnskapsutvidelse og endring av sosiale strukturer	67
5.2 Kinestetisk hukommelse og kunnskap	69
5.3 Surrealismen i demens	71
5.4 Personsentrert verdisyn - grunnlaget for metodene i anvendt teater	74
6.0 Avslutning	77
Litteraturliste	81

Den lang strid er over –
Huset er tomt.
Sentralbordet stengt
De siste arkivene hentet
Lampene er slukket
Varmen slått av i alle rom
Alle hjul har stanset
i livets urverk
Du viser deg ikke
ved vinduet mer
Du har forlatt huset
tømt for levet liv
Endelig er du fri –
Fly, min venn – fly!
Tilbake til morgenlandet. –

Inger Marie Solberg

1.0 Innledning

1.1 Beveggrunner

Jeg har en bestefar som ble diagnostisert med demens for ti år siden. Demens er en lunefull sykdom, mange pårørende føler deres kjære mister mer og mer av den de var og at sykdommen tar over personligheten de engang kjente. Selv om de såre og vonde sidene ved demens er en del av denne lidelsen, mener jeg allikevel man kan finne en estetisk dimensjon i den. Jeg ønsket å lage en forestilling med et kunstnerisk utgangspunkt som viste sider ved demenssykdommen som kan være positive gjennom et scenisk uttrykk. Jeg ønsket å lage en performance eller forestilling der jeg utforsket tema demens, men med et kroppslig fokus. Kontrastene i sykdommen fascinerte meg, kontrasten mellom stillstand og bevegelse, hukommelse fra gamle dager og tap av korttidshukommelse, mellom det kognitive og kroppslige. Demens rammer det kognitive, sykdommen angriper hjernen og minnet, men jeg var nysgjerrig på hvordan kroppen ble påvirket, og om kroppsminne fremdeles lagret tidligere erfaringer selv om korttidsminnet forsvinner. Med et fokus på det kroppslige, og en interesse for tverrfagligheten i scenekunstheltet, ønsket jeg derfor å jobbe med dansere eller skuespillere med fysisk teatererfaring.

Jeg tok kontakt med tre nyutdannede samtidsdansere som sammen har et dansekollektiv, og la frem prosjektet slik jeg så det for meg, mine foreløpige kunstneriske visjoner, og hvordan jeg så for meg arbeidsfordelingen. De ble inkludert i prosjektet i september 2014. Dette var tidlig i mitt masterprosjekt og jeg hadde en konseptidé og et tema som jeg kunne legge frem og var åpen om at praksisen og utforskningen vi gjorde ville være med på å utforme produktet. En prosessorientert tilnærming var mitt mål fra starten av, og å jobbe vekselvis med teori og praksis og la de to arbeidsmetodene komplementere hverandre. Devising er en kollektiv arbeidsmåte som gir mulighet for inspirasjon og kreativ utvikling i fellesskap. Siden jeg selv ikke har direkte erfaring med teknikker og metoder som brukes for å utvikle en danseforestilling, ønsket jeg å jobbe devised med danserne. På den måten kunne vi dra nytte av våre to fagfelt og kombinere disse i et scenisk produkt. Det var allikevel viktig for meg å ha muligheten til å lede prosjektet i den retningen som min oppgave og problemstilling tilsa, noe jeg gjorde klart i starten og som alle var innforståtte med.

Over et tidsspenn på fire måneder har danserne og jeg hatt fem workshoper der vi har jobbet med ulike teatermetoder i utforskningen av temaet demens, som skal resultere i en forestilling

den 26.mai. Arbeidet har dreid seg om å bruke viewpoints og øvelser fra Lecoqs arbeid med de fire elementer knyttet opp mot hvordan demens påvirker kroppen, handlinger, personlighet og relasjoner. For å tilegne oss mer kunnskap om sykdommen og personene som har demens og deres pårørende har vi hatt en samtale med en overlege som jobber med diagnostisering av demens, og jeg har observert på et dagsenter der beboerne har demens. Jeg har deltatt på et pårørendekurs for å få et større innblikk i hvordan demens påvirker personene rundt ham/hun som har sykdommen. I tillegg har jeg brukt litteratur for å tilegne meg mer kunnskap om selve sykdommen, om hvordan man kan forske gjennom anvendt teater i møte med personer med demens og prøvd å vinkle ulike metoder til en egen anvendt teaterforskning.

1.2 Problemstilling og oppgavens struktur

Min undersøkelse har dreid mot den anvendte teaterforskningen underveis i prosjektet. Demens er noe som angår mange mennesker i samfunnet, og et ønske om å knytte arbeidet mer direkte mot menneskene jeg forsker på ble viktig for meg. Forskere som jobber med anvendt teater er som regel ute i den situerte konteksten, og jobber med teater der deltakerne er innenfor denne konteksten. I mitt prosjekt er deltakerne profesjonelle dansere og ikke personer med demens og på denne måten skiller mitt prosjekt seg fra ren anvendt teaterforskning. Jeg ønsker allikevel å bruke anvendte teatermetoder som inspirasjon for min forskning. For det første ønsker jeg å bruke anvendte teatermetoder for å tilegne meg mer kunnskap om den situerte konteksten jeg har som tema i mitt arbeid. For det andre ser jeg et potensiale til å utvide det praktisk estetiske produktet i en anvendt teaterkontekst ved å ta den kunstneriske forestillingen ut i den situerte konteksten og vise den for personer med demens og deres omsorgspersoner og pårørende. Anvendte teaterforskere har noe ulik metode når de jobber med demente. Jeg har ønsket å se på de ulike perspektivene de har for arbeidet sitt og koble dette mot ulikhetene man finner i et tradisjonelt teaterperspektiv og i et performanceperspektiv. Dette for å undersøke hvilken betydning de ulike perspektivgrunnlagene har for anvendelsen av metodene og for å bli bevisst mitt eget prosjekt i forhold til hvilket perspektiv jeg har.

Min hovedproblemstilling for denne oppgaven er:

Hvilke ulike anvendte teatermetoder brukes i arbeid med demens, og hvilke aspekter får særlig betydning i dette arbeidet?

Ut fra denne problemstillingen har jeg noen forskningsspørsmål jeg ønsker å undersøke. Jeg vil undersøke hvilke forskjeller det er mellom metodene i det anvendte feltet. I tillegg vil jeg undersøke om det er en forskjell på metodene sett fra et performanceperspektiv og et teaterperspektiv. Hva har disse perspektivene å si for strukturering av metodene, for hvilket utgangspunkt forskerne går inn i prosjektene med, og hvilket verdisyn de tar med seg i arbeidet? Til slutt ønsker jeg å se hvilken innflytelse de ulike perspektivene har på forskerrollen, regissørrollen og den dramapedagogiske rollen i det anvendte teaterfeltet.

I kapittel 2 vil jeg beskrive hvilke vitenskapelige paradigmer oppgaven kan sies å være innenfor, min vitenskapsteoretiske posisjonering, oppgavens metodikk og hvilke metoder jeg har benyttet meg av for å samle inn og analysere datamateriale. I kapittel 3 vil jeg beskrive og undersøke teori om anvendt teater og diskutere ulike teoretiske perspektiver rundt teater og performance. Bevegelsesteori og kroppen som forskningsmateriale vil også legges frem. Jeg vil her også legge frem teori fra de fire ulike forskerne som jobber innen anvendt teater og diskutere deres metoder opp mot teater og performanceteori. Til slutt i dette kapittelet vil jeg presentere egne teatermetoder jeg har brukt i mitt forskningsarbeid. Kapittel 4 omhandler empiri, analyse av denne og refleksjoner sett opp mot teorien jeg tidligere har presentert. I kapittel 5 vil jeg drøfte de ulike temaene som trer frem i analysen opp mot problemstillingen og forskningsspørsmål. Jeg vil så avslutte med kapittel 6 der jeg sammenfatter oppgaven og tar opp igjen problemstillingen og forskningsspørsmålene.

1.3 Annen forskning på feltet og problemområdets relevans

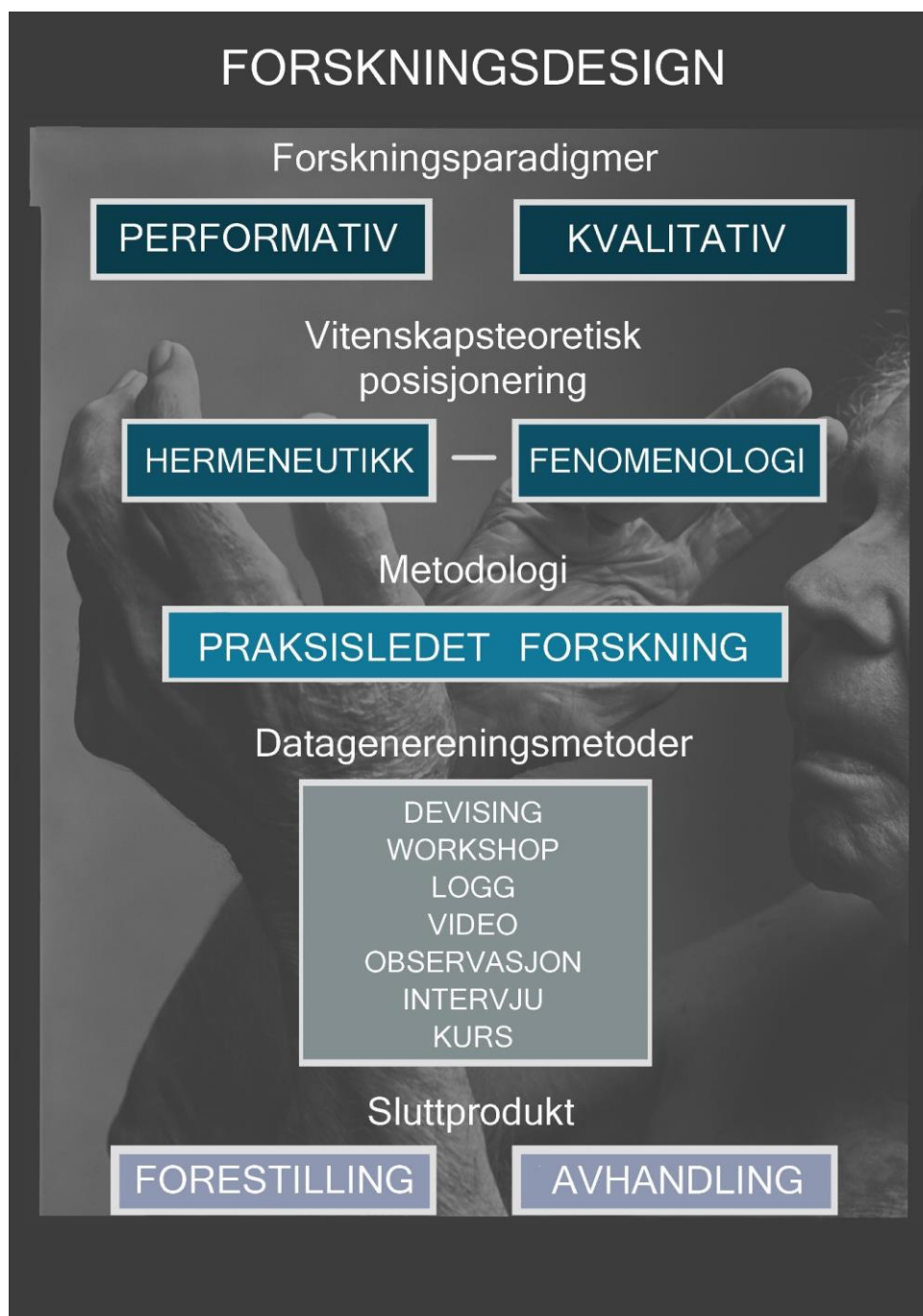
For å svare på min problemstilling og mine forskningsspørsmål har jeg valgt å trekke frem teori skrevet av fire anvendte teaterforskere, Helen Nicholson, Anne Basting, Julie Dunn og Pam Schweitzer. Av deres teori har jeg valgt å konsentrere meg om artikler og bøker der de skriver om deres bruk av anvendt teater med personer som har en demenssykdom. Jeg har også brukt teori fra Rikke Gürgens Gjørum og Bjørn Rasmussen som diskuterer hvordan man kan forske i et anvendt teaterfelt. Etter hvert i undersøkelsen har Tom Kitwoods teori om personsentrert omsorg gjort seg gjeldende, da mange av de anvendte teaterforskerne baserer mye av sitt arbeid på hans teori. Performanceteoretiker Erika Fischer-Lichtes bok *The transformative power of performance* (2009) og forordet av Marvin Carlson i samme bok har dannet et viktig grunnlag for å kartlegge de ulike perspektivene mellom teater og performance

i oppgaven. Jeg har samtidig funnet nyttig teori i Richard Schechners performanceteori og hans prosessorienterte fokus i performance. Professorene Jaana Parviainens og Maxine Sheets-Johnstones teori om dans og bevegelse danner viktige grunnlag for min analyse av bevegelsesmaterialet som ble produsert i det praktiske arbeidet med danserne.

Demens er definert av Nasjonalforeningen for folkehelsen som en folkesykdom. Det finnes ingen kur for demens og økningen av diagnostiseringer av demens i samfunnet har økt i takt med gjennomsnittsalderen. Denne økningen skal statistisk sett bli enda større i årene som kommer. Alternative tilbud som kan bidra til økt livskvalitet i hverdagen, som anvendt teaterarbeid og estetiske kunstopplevelser, mener jeg er viktige bidrag til utvikling av bedre livskvalitet. Noen hevder demens er et tabubelagt område fremdeles, og at sykdommen kun forbindes med tap og forvitring. En større kunnskap om sykdommen og hva man kan gjøre for å tilrettelegging kan også bidra til at fordommer som kan sies å eksistere i samfunnet i dag mildner. Jeg ønsker å undersøke om anvendt teaterforskning kan bidra til en slik kunnskapsformidling.

2.0 Metode

Her vil jeg skrive om de ulike metodene jeg har benyttet meg av i min forskning. Figur 1 viser en oversikt over mitt forskningsdesign. Jeg vil så gå igjennom hvilke forskningsparadigmer jeg jobber ut fra, hvilken vitenskapsteoretisk posisjonering jeg har, og hvilken metodologi, datagenereringsmetoder og analysemetoder jeg har valgt å bruke som grunnlag for min undersøkelse.



Figur 1.Forskningsdesign

2.1 Forskningsparadigmer

2.1.1 Performativ og kvalitativ forskning

Den australske professoren Brad Haseman skriver i *A Manifesto for Performative Research* (2006) om det han kaller et nytt forskningsparadigme, performativ forskning. Performativ forskning har mye til felles med kvalitativ forskning. Den kvalitative forskningen foretrekker en induktiv tilnærming og inneholder varierte forskningsmetoder og strategier. Dette forskningsparadigmet inkluderer både forskerens og deltakerens perspektiv. Kvalitativ forskning bruker hovedsakelig ord og tekst for å legge frem forskningsfunnene (Haseman, 2006, s. 1-2). Det som hovedsakelig skiller performativ forskning fra kvalitativ og kvantitativ forskning, er måten forskeren presenterer funnene på. Funnene vises gjennom en symbolsk form som er like verdifull som en skriftlig dokumentasjon, og kan ifølge Haseman tolkes som tekst. «When a presentational form is used to report research it can be argued that it is in fact a ‘text’ – in the way that any object or discourse whose function is communicative can be considered a text – and should be understood as such within the qualitative tradition (Haseman, 2006, s. 5)». Haseman skiller også kvalitativ forskning fra performativ forskning ved at den kvalitative forskningen ser på praksis som noe man forsker på, mens den performative forskeren forsker gjennom praksis. Praksisledet forskning er en viktig forskningsmetode for de som ønsker å forske innenfor et performativt forskningsparadigme. I mitt prosjekt har praksisen hatt en sentral rolle for mine valg og prosjektets utvikling og retning. Jeg ønsker å komplementere den skriftlige oppgaven og utforskningen jeg har gjort med et kunstnerisk produkt. Det blir derfor naturlig for meg å trekke linjer til Hasemans performative forskning i min undersøkelsesprosess. Samtidig har en stor del av min forskning gått ut på å bearbeide og reflektere rundt det praktiske arbeidet, og kople dette opp mot relevant teori gjennom en skriftlig avhandling. Jeg vil derfor hevde at mitt prosjekt kan sees både i et kvalitativt og et performativt forskningsparadigme. Med et forskningsfokus som dreier seg om personer, relasjoner og praktisk arbeid der bevegelse og kroppslige fenomener skal tolkes og forstås, jobber jeg i dette prosjektet ut fra en hermeneutisk-fenomenologisk vitenskapsteoretisk posisjonering.

2.2 Vitenskapsteoretisk posisjonering

2.2.1 Fenomenologi

I innledningen til Maurice Merleau-Pontys bok *Kroppens fenomenologi* (1945) skriver Dag Østerberg (1994) om Merleau-Ponty som den første filosofen som satte menneskekroppen først. Han mente at det er gjennom kroppen vi først møter verden. Kroppsfenomenologien baserer seg på at menneskekroppen er en helhetlig enhet der alle deler står i forhold til hverandre. Man kan ikke skille ut for eksempel sansene eller talen som enkeltstående elementer, kroppen og alt den rommer står i en syntese. Merleau-Ponty mener kroppen ikke kan sees som et objekt, den er ikke en maskin man kan eller forme og bruke. Kroppens møte med verdens fenomener er grunnlaget for eksistensen. For en persiperende menneskekropp åpner det seg et prerefleksivt felt. I dette feltet av en prerefleksiv bevissthet oppfatter menneskekroppen fenomenene. Når man reflekterer over disse fenomenene omformes den prerefleksive bevissthet til en refleksiv bevissthet og fenomenene blir da til objekter. Den eksistensielle relasjon vil si å kommunisere med fenomener som ikke enda har fastnet i objekter (Østerberg, 1994, s. V-VII).

I de mellommenneskelige møtene skilles det ikke mellom objekt og subjekt. Det er et åpent møte mellom meg og den andre der grensene mellom oss ikke er tydelige. Fra et fenomenologisk perspektiv innebærer det å møte en annen en sameksistens i en åpen kommunikatív situasjon (Østerberg, 1994, s. XI). Åpenhet og kommunikasjon er sentrale begreper i fenomenologien, begreper som mitt prosjekt også baserer seg på. I mitt arbeid med danserne ønsker jeg å jobbe med en åpenhet som gir rom for kommunikasjon mellom oss. Danserne har kroppen som utgangspunkt i sitt fag, kanskje er det mer naturlig for dem å sanse og erfare verden gjennom kroppen. Samtidsdans har et annet blikk på kroppen enn den klassiske balletten, i den sistnevnte kan det være et fokus på å perfektionere og forme kroppen slik at den blir et objekt, mens i samtidsdans kan man kanskje sies å ha et mer kroppsfenomenologisk utgangspunkt der kroppen ikke brukes som verktøy i samme grad, men er en del av en større helhet i uttrykket på scenen. Også i møte med personer med en demenssykdom er en kroppsfenomenologisk inngang interessant. Når man har menneskekroppens møtet med verden som utgangspunkt, og kroppen og tanken fungerer som en syntese, kan man se på den kognitive svikten med et annet blikk. Møtet med andre baserer seg ikke lenger på å tolke og forstå, men på en åpen kommunikasjon i et kinestetisk møte.

2.2.2 Hermeneutikk

Thomas Krogh diskuterer i boken *Historie, forforståelse og fortolkning* (2003) Gadamer hermeneutiske filosofi. Mennesket vil alltid prøve å forstå den historiske og sosiale verden, og den kultur og tradisjon som preger mennesket. (Krogh, 2003, s. 240). Hermeneutikken er en filosofi og ikke en metode hvis man tar utgangspunkt i Gadamer. Mennesket har alltid en forforståelse som igjen baserer seg på en annen forforståelse, og denne andre forforståelsen kalles fordom. For Gadamer er det et poeng at fordom ikke er et negativt ladet ord, slik det oftest brukes i dag, men et positivt ord. Fordom for Gadamer handler om positive forutsetninger for forståelse. Man kan ikke være helt objektiv i sin oppfatning av verden, for man har alltid fordommer og forforståelser man ikke er seg bevisst. Han kaller dette en forståelseshorisont, som er delte forutsetninger og felles for den kulturen eller perioden vi lever i. Fordommer kan korrigeres og endres, det kan også forståelseshorisonten, det er ikke noe som er fast og bestemt. Hermeneutikken har opprinnelig et sterkt fokus på fortolkning av skrevne tekster. I min oppgave har jeg ikke fokus på tekst eller tekstforståelse. Jeg vil allikevel finne inspirasjon i hermeneutikkens begreper om fordommer og forforståelse, da jeg skal jobbe med mennesker i situasjoner og sosiale kontekster der disse begrepene gjør seg gjeldende. Krogh fremhever at fag med et historisk innslag også ofte er opptatt av handlinger og konsekvenser av menneskelig handlinger (Krogh, 2003, s. 279). Han trekker et skille mellom Gadamer hermeneutikk og Paul Ricoeurs forståelse av hermeneutikken. «Ricoeurs formulering skiller seg fra Gadamer ved å fremheve at selv om hermeneutikk historisk sett er knyttet til fortolkning av tekster, så finnes det også en hermeneutikk knyttet til forståelsen av handlinger (Krogh, 2003, s. 281)». I min deltakende observasjon av mennesker med demens og i arbeidet med danserne, vil det være naturlig i en forskerrolle å fortolke handlinger og samhandling, og mine egne handlinger i disse møtene.

2.2.3 Hermeneutisk-fenomenologisk tilnærming

Min undersøkelse bærer preg av både en fenomenologisk og en hermeneutisk vitenskapsteoretisk forankring. Den nederlandske professoren Max Van Manen skriver om en hermeneutisk-fenomenologisk tilnæringsmåte til forskning og fremhever at man ikke nødvendigvis trenger å velge en forskningstilnærming over en annen. Den hermeneutisk-fenomenologiske tilnærmingen legger vekt på både det fenomenologiske møtet med verden, der man kan oppleve og erfare fenomener her og nå, og på den hermeneutiske fortolkende bevisstheten som reflekterer rundt denne kroppsliggjorte erfaringen i etterkant (Van Manen,

1990, s. 2). Undersøkelsen min har denne dualismen i seg. I det praktiske arbeidet, i møte med personer med demens og i deltakelsen på pårørendemøtet er jeg i situasjonen og møter menneskene der, gjennom min væren og vår kommunikasjon. Samtidig vil jeg i etterkant reflektere og fortolke erfaringene og skrive om dem slik jeg opplevde dem i øyeblikket, men også ta med i betraktning min forforståelse og min subjektive fortolkning som igjen vil prege det skriftlige materialet.

2.3. Metodologi

2.3.1 Praksisledet forskning

Haseman fremhever to aspekter ved forskere som velger å jobbe innenfor praksisledet forskning. Det ene er utgangspunktet, forskere som jobber kvantitativt eller kvalitativt starter ofte med et problem eller spørsmål de skal finne svar på. Den praksisledede forskeren har på den annen side ofte en entusiasme eller en nysgjerrighet for feltet som utgangspunkt, «they tend to ‘dive in’, to commence practising to see what emerges (Haseman, 2006, s. 4)». Det andre aspektet er praksisen som gyldig dokumentasjon. Man forsker gjennom praksis, og funnene som genereres gjennom denne praksisen, kan ikke nødvendigvis oversettes til skriftlige data, men må vises i sin egen symbolske form.

Den norske professoren Bjørn Rasmussen gir i boken *Forestilling, framføring, forskning* (2012) en innføring i kunnskapssyn han knytter til praksisledet forskning. Han referer til Heron og Reason som ved å basere seg på ulike kunnskapsformer som fremhever en gjensidig relasjon mellom subjekt og objekt, deler kunnskapsdannelsen inn i fire deler: erfaringskunnen, påstandskunnen, praktisk kunnen og presenterende kunnen. Erfaringskunnen er særdeles fremtredende i praksisledet forskning og danner her grunnlaget for de andre kunnskapsformene.

Erfaringskunnen (experiential knowing) betyr et direkte møte med et fenomen hvor man erfarer nærvær til det/den andre gjennom kropp, følelser og forestillinger. Det er kunnen gjennom deltakende og empatisk involvering i noe man både kjenner seg som en del av og distansert til. I tillegg er det en måte å forme og møte verden gjennom perseptuell opplevelse og bearbeiding. Det er en kunnskapsform vi kjenner – gjennom for eksempel å arbeide i et sanselig og kroppslig fellesskap med drama og teater som kommunikasjonsspråk (Rasmussen, 2012, s. 33).

Erfaringskunnen legger grunnlaget for presentert kunnen. Den viser våre erfaringer gjennom symboler, i vårt fag gjennom kunsten. Påstandskunnen beskriver erfaringene vi har gjort

gjennom tanker, tale og skrift. Den praktiske kunnen er ferdighetskunnen, de kompetanser og kroppsliggjorte kunnskaper som springer ut fra tidligere erfaringer. Et viktig aspekt i Heron og Reasons kunnskapsforståelse er dog at de fire kunnskapsformene står i sammenheng med hverandre og ikke holdes adskilt. Relasjonen mellom disse kunnskapsformene og hvordan de stadig påvirker hverandre danner grunnlaget for et deltakende kunnskapsparadigme. Her kan man trekke en parallell mellom erfaringskunnen og kinestetisk intelligens. Professor i filosofi Maxine Sheets-Johnstone diskuterer hvordan en danser erfarer verden og reflekterer over egne bevegelser gjennom en kinestetisk intelligens. Dette vil jeg utdype i kapittel 3.5.

Rasmussen henviser til Hazel Smith og Roger Dean når han diskuterer praksisledet forskning. Dean og Smith hevder i sin bok *Practice-led Research and Research-led Practice* (2009) at den kreative praksisen man gjør både er forskning i seg selv, og at prosessen og det praktiske arbeidet kan lede til innsikt og forskningsresultater, som så kan dokumenteres skriftlig i etterkant. Som Haseman fremhever Dean og Smith den praksisledede forskningens fokus på verdien av å dokumentere gjennom kunsten.

Terms such as practice-led research have been developed by creative practitioners, partly for political purpose within higher education, research and other environments, to explain, justify and promote their activities, and to argue – as forcefully as possible in an often unreceptive environment – that they are as important to the generation of knowledge as more theoretically, critically or empirically based research methods (Dean & Smith, 2009, s. 2).

Smith og Dean fremhever at praksisledet forskning ofte er et kollektivt arbeid; man jobber sammen med andre med egne spesialiserte fagfelt for å komme frem til forskningsresultatene.

I min forskning har jeg jobbet med praksis som utgangspunkt for erfaringer og kunnskap. Ut fra praksisen har jeg funnet relevant teori, og denne teorien har igjen påvirket praksisarbeidet. Det har derfor hele tiden vært en sirkelutveksling mellom praksis og teori i mitt forskningsarbeid. Oppdagelsene i min forskning har vært hentet fra litteratur, men jeg har også fått erfaringer i det praktiske arbeidet som jeg ser som like gyldige og interessante. Jeg jobber med et kunstnerisk utgangspunkt, forsker gjennom bevegelse og dans. Gjennom en praktisk prosess, ved å lene meg på praksisledet forskning og performativ forskning, kan jeg bruke erfaringer fra dette arbeidet for å dokumentere forskningen.

2.3.2 Etske hensyn

Professor i filosofi Arne Johan Vetlesen og professor i teologi Jan-Olav Henriksen skriver i boken *Nærhet og Distanse* (2000) om nærhetsetikken. De gjør oppmerksom på tre medisinske etiske prinsipper som også er gjeldende for nærhetsetikken. Autonomi, enhver person er ukrenkelig og har bestemmelsesrett over eget liv og egen skjebne. Velgjørenhet, man skal fremme det som er godt for andre, fordi det er godt for den andre. Og rettferdighet, alle mennesker har krav på likebehandling. Disse tre prinsippene skal hegne om ukrenkelighet, liv og likeverd som er sentrale begrep i nærhetsetikken. «Det å være avhengig av andre er et grunnvilkår ved tilværelsen som vi aldri kan tre ut av (Henriksen & Vetlesen, 2000, s. 212)». De poengterer at målet i nærhetsetikken, og spesielt i omsorgsykker, må være å gjøre en i utgangspunktet asymmetrisk maktrelasjon mellom pleier og pasient, mellom velgjører og trengende, mindre asymmetrisk. Slik kan personen bli mindre trengende og mer autonom i sin tilstedeværelse (Henriksen & Vetlesen, 2000, s. 213). Dette henger nært sammen med den personsentrerte omsorgen som mange av teaterforskerne jeg bruker for å svare på min problemstilling, også er inspirert av. Det handler om å sette personen i sentrum og å se det unike ved hver enkelt person og deres behov. Rikke Gürgens Gjærum skriver i boken *Usedvanlig kvalitativ forskning* (2010) om det usedvanlige i mennesket. Hun forsker på mennesker med en utviklingshemming, men hun skriver at i møtet med storsamfunnet kan mennesker med en kognitiv svikt møte barrierer som gjør det vanskelig for dem å delta selvstendig på alle arenaer (Gjærum, 2010, s. 140).

Å jobbe med anvendt teaterforskning med personer som har en demenssykdom, kan kreve en annen form for kommunikasjonsstrategier enn man ville brukt hvis man jobbet med kognitivt 'friske' mennesker. Allikevel legger nærhetsetikken, den personsentrerte omsorgen og den usedvanlige forskningen vekt på å se mennesket og ikke gruppen, og fremme det unike i hvert menneske. Ved å bruke ordet demente er det lett å få assosiasjoner til en homogen gruppe, der sykdommen definerer gruppen. Jeg vil i denne oppgaven konsekvent skrive om personer med demens eller personer som har demens, ikke bruke betegnelsen demente.

2.4 Datagenereringsmetoder

2.4.1 Devising som forskningsstrategi

Devising brukes i teaterarbeid som en demokratisk arbeidsmåte. Jeg vil her skissere hvordan devising blir brukt i teater for så å forklare hvordan jeg ser på devising som en

forskningsstrategi for å jobbe frem materiale gjennom praktisk arbeid som senere kan brukes til analysering og refleksjon opp mot teori.

Kari M. Heggstad, Stig Eriksson og Bjørn Rasmussen skriver i boken *Teater som danning* (2013) om den etymologiske opprinnelsen til begrepet devising. «Etymologisk stammer begrepet fra 1200-tallet med betydningene 'form' og 'mote'. Fra 1300-tallet er betydningen 'planlegge' eller 'klegge ut' (contrive) – en betydning som også er gyldig i dag, supplert med 'utvikle', 'finne på', 'oppfinne' og 'tenke ut' (Heggstad, Eriksson & Rasmussen, 2013, s. 15)». Jeg har ikke funnet et norsk ord som fyller det engelske begrepet devising. Fagpersoner i feltet (eks. Heggstad, Eriksson og Rasmussen) bruker ordet devising i sin norske litteratur, jeg kommer i denne oppgaven også til å benytte meg av det engelske begrepet.

Helen Nicholson, Emma Govan og Katie Normington beskriver i boken *Making A Performance, Devising Histories and Contemporary Performances* (2007) begrepet devising som et flytende begrep, det anvendes på mange ulike måter i feltet. Allikevel kan man trekke frem noen fellesnevner hos de som jobber devised. Ofte er devising et kollektivt arbeid, en gruppe med felles interesser går sammen for å skape materiale til en forestilling eller performance. Rollene fordeles uten at det oppstår et hierarki der noen har viktigere roller enn andre, deltakernes ulike styrker og individualitet ivaretas. Devising er et prosessbasert arbeid der det som skjer med de kollektive valgene i prosessen, er helt avgjørende for hvilken vei arbeidet tar og hvordan produktet ender opp. Nicholson, Govan og Normington påpeker at devising heller kan sees som en samling strategier heller enn en fastlåst metode. Ordet strategi passer godt for et prosessorientert arbeid der man leter seg frem, men tar i bruk strategier for å få prosessen videre, og disse strategiene kan formes slik at de passer ulike prosjekter med ulike individer. «Although the material for devised performances may be generated through spontaneous improvisation, the processes of working are also likely to include an eclectic and experimental mix of playing, editing, rehearsing, researching, designing, writing, choreographing, discussing and debate (Govan, Normington & Nicholson, 2007, s. 7)». Mange av disse faktorene er gjeldende for min egen prosess. Danserne og jeg jobbet i en vekselvirkning mellom å improvisere ut fra små temaer eller hendelser. Ofte hadde vi samtaler der vi diskuterte effekten av de ulike metodene vi jobbet med, og resultatet som ble jobbet frem på gulvet. Heggstad, Eriksson og Rasmussen hevder grunnlaget for devisingstrategier har en ustabil plattform som stadig blir utfordret og at sentralt i devisedprosessen står det å forholde seg til det ukjente, uforutsigbare og diskontinuerlige. På en side kan dette være frigjørende i en prosess der man ikke er sikker på hva produktet vil bli,

man kan prøve seg frem. Materialet og det man produserer kan endre seg og ta nye veier etter hvert som man jobber. På den andre siden oppleves det til tider risikabelt å jobbe devised, spesielt når den teoretiske delen går hånd i hånd med det praktiske. Det kan være vanskelig å få en rød tråd i det skriftlige når det praktiske arbeidet stadig endres. Jeg vil i min undersøkelse bruke devising som en praksisledet forskningsstrategi. Det kollektive arbeidet danserne gjør på gulvet vil danne grunnlag for analysen og mine oppdagelser som jeg vil skrive om i oppgaven, og blir derfor ikke kun en teaterstrategi for å opprettholde et kollektivt arbeid i en teaterprosess, men også en måte å generere et felles skapt materiale som kan analyseres i etterkant.

2.4.2 Workshop og dokumentering

Siden jeg ønsket å jobbe devised var det naturlig for meg å ha *workshops* med danserne der vi i fellesskap utforsket tema og metoder knyttet til demens og dans. Jeg ønsket å jobbe kontinuerlig med praktisk arbeid, slik at arbeidet vi gjorde i workshopene kunne påvirke det teoretiske arbeidet, og omvendt, slik at det ble en sirkulær arbeidsflyt mellom det praktiske og det teoretiske. For å dokumentere det praktiske arbeidet har jeg brukt *videoopptak*, hver workshop har blitt filmet med videokamera på stativ, slik at jeg hadde muligheten til å gå tilbake og se hva vi hadde gjort, og bruke sitater fra samtalene vi hadde mens vi jobbet praktisk. I etterkant av hver workshop ba jeg danserne skrive *logg* om dagens arbeid knyttet opp mot tematikken og relevansen av de ulike metodene opp mot temaet. Jeg skrev også *egenlogg* med refleksjoner om dagens arbeid.

2.4.3 Observasjon

Danserne og jeg ønsket å høste egne erfaringer i møte med denne gruppen vi forsker på. En mulighet var å dra på observasjon på et gamlehjem eller dagsenter for å observere personer med demens. På grunn av tiden til rådighet og faktorer som sykemeldinger og sakte fremgang i kommunikasjonen på dagsenteret jeg var i kontakt med, rakk jeg kun å dra på én observasjon alene. For oppgavens skyld og min egen refleksjon var dette veldig nyttig, men det er viktig for meg at danserne får den samme muligheten når vi igjen skal gjenoppta det praktiske arbeidet. Etter at denne oppgaven er levert og i den videre prosessen med det praktiske arbeidet, vil vi forsøke å få dratt på observasjon alle sammen. Slik kan også danserne få erfaringer som kan være til hjelp når vi skal jobbe videre med temaet.

For at beboerne skal kunne være anonyme, har jeg valgt å ikke navngi hjemmet jeg besøkte, og beboerne omtales i denne oppgaven med anonymiserte navn. Observasjonen varte i tre timer, fra kl.9 – 12. Gruppen jeg observerte var på åtte personer i tillegg til en pleier, beboernes sykdomsforløp var på ganske ulike stadier. I løpet av de tre timene fikk jeg delta på ulike etapper i deres vanlige hverdag. Vi spiste frokost sammen, drakk kaffe i oppholdsrommet, hadde avisquiz, begynte å se en film. Jeg var også med på en tur med fire av beboerne i området rundt dagsenteret. Jeg hadde ikke fått noen informasjon om personene på forhånd. Siden gruppen var såpass liten, var det et ønske at jeg skulle være deltakende observatør, noe som var fordelaktig for min forskning siden jeg da fikk en mulighet til å være i situasjonene sammen med menneskene jeg skulle observere. Jeg fikk mulighet til å snakke med dem og pleiere, og ikke kun sitte som en tilskuer og se på dem. Gürgens Gjærum skriver om det hun kaller observerende deltaker. En deltakende observatør kan ubevisst eller bevisst ta en rolle som observerende deltaker, der deltakelsen får en større del enn observasjonen. Observatøren kan bidra til å skape de sosiale prosessene og mønstrene hun selv tar del i. Observatøren må tenke gjennom når hun skal gripe inn i en situasjon, og når hun kun skal observere. Dette kan gjelde like mye dagligdagse handlinger og rutiner som spesielle hendelser. Man må være seg bevisst om en inngripen i situasjonen ødelegger for nyttig observasjon man vil gå glipp av ved å blande seg.

Hva slags informasjon går jeg glipp av hvis jeg blander meg inn i situasjonen? Den vil rimeligvis utvikle seg annerledes og kanskje som vanlig hvis jeg holder meg utenfor og ikke påvirker, og jeg vil derfor kunne få viktig informasjon om hverdagslivet og personene jeg studerer. Imidlertid kan det virke tillitsvekkende om jeg deltar aktivt ved for eksempel å bidra med å løse et problem (Gjærum, 2010, s. 132-133).

Dette dilemmaet ble relevant for meg å ta stilling til når jeg valgte å ta en rolle som deltakende observatør sammen med personer med demens. Situasjoner oppsto der det var fristende å gripe inn og hjelpe til å finne eller forklare, særlig i situasjoner der det oppsto forvirring. Når jeg jobbet med danserne, skiftet jeg også på å være deltakende i arbeidet på gulvet og observere det de gjorde. Også her måtte jeg ta stilling til hvor mye informasjon og instruksjon jeg skulle gi i forhold til hvor mye det styrte arbeidet og utforskningen deres.

2.4.4 Samtale med spesialist

En av datainnsamlingsmetodene jeg ville benytte meg av, var et uformelt intervju med en overlege som jobber med å diagnostisere personer med demens og som tidligere har jobbet som pleier på sykehjem. Jeg velger å kalle det en samtale, siden jeg ikke hadde lagd en konkret intervjuguide på forhånd. Danserne og min veileder var også med, og de kunne da også spørre om ting de lurte på, eller spinne videre på noe hun fortalte. Jeg hadde på forhånd snakket med danserne om hva vi ville spørre henne om, og skrevet noen spørsmål og emner vi ville vite mer om fra henne. Vi var ute etter å få vite mer om symptomer og ulike former for demens, og i tillegg ønsket vi å høre historier fra egne opplevelser eller erfaringer hun hadde fra sin praksis i feltet. Professorene i psykologi Steinar Kvale og Svend Brinkmann deler i boken *Det Kvalitative Forskningsintervju* (2009) intervjuer inn i ulike kategorier, hvorav tre kategorier samsvarer med mitt intervju. Det første er faktuelle intervjuer. Delen av intervjuet som gikk på å få vite fakta om sykdommen går innunder denne kategorien. Det andre er begrepsintervju, der formålet kan være begrepsavklaring. «Spørsmålene utforsker betydningen av og de begrepsmessige dimensjonene i sentrale uttrykk, så vel som deres posisjoner og innbyrdes forbindelser i et begrepsnettverk (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 163)». Her vil jeg argumentere for at demens også kan sees som et begrep som har mange ulike dimensjoner. Selv om det er en sykdom man kan diagnostisere og som har en del felles symptomer, arter den seg så forskjellig fra person til person at det også kan sees som et mer abstrakt begrep. Den tredje kategorien er narrative intervjuer. Det narrative intervjuet fokuserer på historiene, handlingene og oppbygningen av historien som fortelles. Historiene kan enten bli fremkalt av intervjueren eller oppstå spontant underveis i intervjuet (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 165). Vi ønsket å høre om hennes egne erfaringer fra hennes arbeid med personer med demens, og det var en hovedvekt på det Kvale kaller narrativt intervju i denne samtalen. Hun hadde mange historier som ledet oss over på andre temaer, og som ga oss mange bilder som inspirerte oss i det videre praktiske arbeidet.

2.4.5 Kurs

For å tilegne meg mer kunnskap om demens og hvordan det arter seg for menneskene rundt personen, har jeg deltatt på et pårørendekurs i regi av Pårørendeskolen. Denne drives av Kirkens bymisjon i samarbeid med Nasjonalforeningen Oslo demensforening og Nasjonalforeningen Nordstrand/Østensjø demensforening. Kurset hadde en varighet på 12 timer fordelt på fire kurskvelder. Det besto av to foredrag hver kveld, et foredrag fra en

pårørende og et fagforedrag holdt av sykepleiere, leger og fagpersoner som jobber direkte med personer med demens, med utredning og med pårørende. Vi var på besøk i Almas hus som har en leilighetsutstilling der vi fikk en innføring i tekniske hjelpemidler og strategier for tilretteleggelse i hjemmet. I tillegg var det samtalegrupper der ulike problemer, dilemmaer, følelser og tiltak ble diskutert.

2.5 Analysemetoder og fortolkning

Jeg har i min analyse tatt utgangspunkt i det innsamlede datamaterialet fra workshopene, egenlogg og dansernes logger, fra observasjonsnotater etter besøk på dagsenter og refleksjoner etter pårørendekurs. Jeg har gjennomgått videomaterialet fra workshopene, og den filmede samtalen med overlege, lest igjennom det skriftlige refleksjonsmaterialet i loggene og sett etter gjennomgående temaer og mønstre. Ut fra dette materialet har det utkrySTALLISERT seg fire temaer som jeg har valgt å analysere og drøfte opp mot problemstillingen. De fire temaene er forforståelse/fordommer, kroppsminne, virkelighet/fiksjon og personsentrert omsorg som grunnlag for anvendt teaterforskning. I min analyse har jeg vært inspirert av narrativ analyse. Professorene D. Jean Clandinin og F. Michael Connelly skiller i boken *Narrative Inquiry* (2000) mellom felttekster og forskningstekster. I en narrativ analyse gjennomgår man felttekstene og leter etter blant annet temaer, nøkkelord og mønstre som trer frem i feltteksten. «[...] the search for patterns, narrative threads, tensions and themes that shape field texts into research texts is created by the writers' experiences as they read and reread field texts and lay them alongside one another in different ways (Clandinin & Connelly, 2000, s. 133)». De legger vekt på kompleksiteten mellom tekstene og vekselvirkningen mellom disse. For min del blir loggene, observasjonsnotatene og videomaterialet mine felttekster som jeg kan gå igjennom og lete etter temaer i. Jeg vil beskrive episoder fra det praktiske arbeidet og fra observasjonen på dagsenteret. Beskrivelsene er knyttet opp mot de ulike kategoriene og ment å sette leseren inn i de ulike situasjonene. Dette er historier skapt av meg for å tydeliggjøre temaene, så min tolkning av de ulike situasjonene vil derfor være med å forme teksten. Allikevel vil jeg fremheve at de ikke er tatt ut av kontekst og at jeg har beskrevet situasjoner i henhold til de virkelige hendelsene. I tillegg refererer jeg til loggutdrag der jeg ser at kategoriene representeres, og transkripsjon av samtaler jeg og danserne har hatt i devisedprosessen.

3.0 Teoretiske perspektiver

I dette kapitlet undersøker jeg særlig problemstillingens del som omhandler hvilke anvendte teatermetoder som brukes i arbeid med demens. Hvilke forskjeller det fins mellom teater- og performanceperspektivet i anvendt teater, vil også være en sentral del av dette kapitlets undersøkelse. Jeg vil først beskrive teori om anvendt teater, for så å se på ulikheter mellom teater og performance. Jeg vil så sammenstille denne teorien for å se hvordan de ulike perspektivene kan sees i sammenheng med anvendt teater. Teori om kropp og kinestetisk intelligens har i analysen av mine arbeidsmetoder hatt en sentral rolle. Denne teorien skisseres kort her. Jeg avslutter kapitlet ved å gå dypere inn i teori fra fire forskere som jobber innen anvendt teater, og skrive om hvordan hver enkelt jobber med anvendt teater og demens. Til slutt vil jeg beskrive og undersøke teori som mine arbeidsmetoder baserer seg på, og forklare hvorfor jeg ser et potensial i å bruke nettopp disse metodene i utforskningen av demens.

3.1 Anvendt teater

De amerikanske teaterprofessorene Monica Prendergast og Juliana Saxton skriver i boken *Applied Theatre* (2009) at anvendt teater brukes som et paraplybegrep som rommer mange ulike former for teater. Innenfor feltet finner man mange ulike aktører som ser på begrepet på ulike måter og anvender det forskjellig. Det finnes allikevel noen fellesnevner man kan trekke frem innen det anvendte feltet. Et trekk som gjelder innenfor alle formene, er et ønske om å påvirke eller endre sosiale eller politiske strukturer. Gjennom arbeid med anvendt teater kan man avdekke hvordan verden fungerer, man jobber ofte med marginaliserte grupper der det er behov for en slik avdekking og muligens en endring. Det jobbes ofte utenfor institusjonsteatrene og steder man forbinder med teater, og forgår heller i institusjoner og samfunn som har direkte tilknytning til temaet man jobber med. Mangfoldet av ulike teaterformer innen det anvendte feltet representeres av forumteater / de undertryktes teater, fengselsteater, populærteater, theatre for development, teater i helse og teater i utdanning, som ønsker å påvirke sosiale strukturer i en positiv retning, reminisensteater, museumsteater og lokalsamfunnsteater som fremmer bevarelse av minner og historikk. Anvendt teater har funnet inspirasjon hos tidligere dramatikere som har hatt et fokus på samfunnsdebatt og samfunnskritikk, og utvikling innen teateret som har et fokus på å aktivere en refleksjon hos publikum (Prendergast & Saxton, 2009, s. 8-10).

I anvendt teater jobber ofte profesjonelle kunstnere sammen med deltakere som fungerer som amatører. Ofte er deltakerne personer som opplever tematikken de ulike teaterformene tar opp. For eksempel jobber man i fengselsteater med innsatte, i reminisensteater med eldre, i forumteater med grupper som opplever eller har opplevd en form for undertrykking, det være seg innvandrergrupper som har opplevd diktatur eller klasseromsgrupper som jobber med mobbing. Publikum til anvendt teater er også ofte knyttet til de ulike institusjonene eller samfunnene teateret foregår i, ofte fungerer deltakerne skiftevis som publikum og aktører. Prendergast og Saxton skiller mellom anvendt teater og anvendt drama. Anvendt drama vektlegger prosessen, noe som selvsagt også er et stort fokus i anvendt teater, men i sistnevnte har man også et sluttprodukt i form av en semi-offisiell eller offisiell forestilling (Prendergast & Saxton, 2009, s. vi). Anvendt teater er som regel en representasjonell form for teater der den fjerde veggen brytes, nemlig fordi deltakerne kan fungere som både publikum og aktører, i motsetning til den presenterende formen for teater der skuespillerne presenterer en rolle for et publikum som fungerer som passive tilskuere. Forestillingene er ikke basert på et gjennomgående plot som skal nøstes opp gjennom aristotelisk dramaturgi, men kan bestå av en episodisk struktur der temaet er det som driver forestillingen og er i fokus (Prendergast & Saxton, 2009, s. 12-13). I min oppgave vil jeg fokusere på reminisensteateret, da jeg jobber med et tema som omhandler eldre og demens. Reminisensteater handler om å hente frem og gjenskape minner, og om å lage en forestilling, liten eller stor, med grunnlag i disse minnene. Reminisensteater foregår gjerne på sykehjem eller dagsentre i kjente omgivelser for deltakerne, og ofte kan deltakerne selv være aktører i visningen av egne historier (Prendergast & Saxton, 2009, s. 169-170).

Rikke Gürgens Gjærum og Bjørn Rasmussen skriver i boken *Forestilling, framføring, forskning* (2012) om anvendt teaterforskning. «I den anvendte teaterforskningen arbeider man ikke minst med å dokumentere, analysere og problematisere møter mellom teatermediets form og innhold, og den 'situerte' kontekst (Gjærum & Rasmussen, 2012, s. 11)». Når man forsker med et anvendt perspektiv, er det nettopp dette at man forsker på en situert kontekst et viktig fokus, og de erfaringer og funn man finner her, sees som like gyldige estetiske erfaringer som om man skulle forsket innenfor kunstinstitusjonene. Også med et forskningsfokus på det anvendte teateret kommer deltakeren, og samspillet og dialogen mellom forsker og deltaker i første rekke. Det er ikke produseringen av et produkt eller verk, men hendelsen man forsker på. Denne måten å forske på, den anvendte forskningen, har mye til felles med hvordan man forholder seg til kunst som hendelse, og deltaker og aktørsyn i performance. I neste kapittel vi

jeg se nærmere på dette, nemlig hvordan man kan se anvendt teater inn i de ulike perspektivene.

3.2 Teater og performance – to ulike perspektiver

Den tyske teaterviteren Erika Fischer-Lichte skriver i boken *The Transformative Power of Performance* (2008) om den performative vendingen. I introduksjonen diskuterer den amerikanske professoren Marvin Carlson skillet mellom den tyske og amerikanske performancetradisjonen. Fischer-Lichte har en bakgrunn fra den tyske teatertradisjonen. I Tyskland på 1940-tallet ledet Max Hermann an en utvikling som dreide fra et teater som baserte seg på den litterære teksten mot en performativ vending, der man fokuserte på teateret som helhet og teater som hendelse. Han la grunnsteinene for det performative skille som Fisher-Lichte senere har utviklet videre. På den samme tiden skjedde det en utvikling av performancestudier i Amerika, men her ble disse sett på som en egen gren innenfor teaterstudiene og fikk en rolle som opposisjonell og annerledes enn de studiene som baserte seg på muntlig tekstformidling. Dette skille fant ikke sted i samme grad i Tyskland, og den performative vendingen var en del av teaterfeltets utvikling. Man kan derfor si at Fischer-Lichte kommer fra en teatertradisjon der teateret blir sett i sammenheng med teateret som hendelse, der en utvikling mot performancetradisjonen har hatt en naturlig og akseptert utvikling. Samtidig har de som jobber innen performancestudier i Amerika vært adskilt i større grad fra det tekstbaserte dramaet, slik at performance her sees som mer prosessorientert med fokus på hendelse, mens teateret eller dramaet har lagt vekt på forestillingen og teksten. Carlson hevder at teaterets rolle i samfunnet også har hatt en innvirkning på disse ulike utviklingene av performancefeltet. I USA har ikke teateret en tradisjon for å være høyverdig kunst, teateret har vært til for å underholde publikum. I Tyskland har det vært en større tradisjon for å ta opp politiske og sosiale spørsmål i teateret (Carlson, 2008, s. 1-6). Dette har igjen en innvirkning på det han setter opp som ulike målsetninger for performance i Amerika og i Tyskland. Han fremhever at skifte fra kunstverk til hendelse og utviskingen av skille mellom scene og sal, subjekt objekt og tilskuer og aktør er sentrale fokus innen begge lands utvikling av performancefeltet. Allikevel hevder han at målet for mange performancekunstnere i Amerika er å ha en effekt på publikum - at performancekunsten skal ha en nytteverdi og at en kulturell forhandling skal finne sted. På den annen side hevder han at

Fischer-Lichte er mer opptatt av den estetiske og den meningsbærende rollen performancekunst kan ha (Carlson, 2008, s. 6-9).

Fischer-Lichte legger vekt på at performance er en autopoietisk hendelse der tilskuer og aktør skal oppleve verden sammen i en kontinuerlig feedbacksløyfe. Han forklarer det autopoietiske systemets grunnleggende rolle i denne gjensidige påvirkningen mellom mennesker slik:

It ties the living process of the theatrical event back to the fundamental processes of life itself, and as the creation of embodied minds of both sides of the loop (actors on the one side, spectators on the other) demonstrates not only how performance operates within human society, but why it is important, indeed essential. As a self-organizing system, as opposed to an autonomously work of art, it continually receives and integrates into that system newly emerging, unplanned, and unpredictable elements from both sides of the loop (Carlson, 2008, s. 8).

Ser man på begrepene drama og teater i et pedagogisk perspektiv, kan de sies å ha en noe annen mening enn hvis man ser begrepene fra et kunstperspektiv, slik Carlson skisserer. Det Carlson trekker frem som det mest klassiske teatertradisjonelle er fokuset på den dramatiske tekst, mens teatertradisjonen, da spesielt i tysk tradisjon hadde et fokus på hendelsen som igjen har ført til en performativ vending og performanceteori. Den amerikanske performanceteorien og spesielt performanceteoretikeren Richard Schechner har et prosessdrevet fokus som kan minne mer om det man forbinder drama med i pedagogikken. Han legger vekt på lek og spill som en grunnleggende menneskelig handling og har et sterkt fokus på disse begrepene i sin performanceteori. I boken *Performance studies: an introduction* (2006) skriver han om betydningen av lek for mennesket.

One group of play theorists sees playing as the foundation of human culture, art and religion especially. Others regard play as an ambivalent activity both supporting and subverting social structures and arrangement. However one looks at it, play and playing are fundamentally performative (Schechner, 2006, s. 121).

I et pedagogisk perspektiv er lek og spill sentrale elementer i drama. Drama er det prosessorienterte som legger vekt på hendelsen, og dermed mer i tråd med performanceteori, mens teateret i et pedagogisk perspektiv sees i sammenheng med den produktorienterte forestillingen.

Det som hovedsakelig skiller performance fra teater er skifte i fokus fra kunstverk til hendelse. I teateret har publikum en rolle som tilskuer, de skal se, tolke og forstå. Det er et klart skille mellom scene og sal, tilskuerne og aktørene har hver sine forhåndssetablerte roller,

det er et tydelig objekt-subjektskille. Schechner skriver i artikkelen *6 Axioms for Environmental Theatre* (1968) om forventningene man har til teaterpublikums oppførsel. «They do not leave their seats, they arrive at more or less on time, they leave during intermission or when the show is over, they display approval or disapproval within well regulated pattern of applause, silence laughter, tears, and so on (Schechner, 1968, s. 44)». Teateret viser tilskueren fiksjon, tilskueren blir underholdt, og kanskje berørt og reflekterer rundt det de ser, men teaterets kontrakt med publikum sier at det som foregår på scenen ikke skjer i det virkelige liv og har ikke virkelige konsekvenser. I performance-perspektivet er ikke nødvendigvis det som skjer fiksjon, det som hender kan være virkelig, få ekte konsekvenser. Et eksempel på dette er å påføre seg selv smerte. Fischer-Lichte eksemplifiserer med Marina Abramovičs performance *Lips of Thomas* der kunstneren kutter seg selv med knust glass og påfører kroppen ekte skade over lengre tid. Aktørens handlinger får helt andre konsekvenser enn hvis det var teaterfiksjon, og dernest får publikums reaksjoner også andre konsekvenser. Ser man på tilskuerne i et performanceperspektiv, har de en rolle som deltakere, som medskuespillere. De blir ansvarlige for det som skjer, som medmennesker og medaktører som kan gripe inn og endre hendelsen utfra de valg de tar. Hendelsen er avhengig av at både aktør og tilskuer er tilstede sammen for å bli til. Det er en likestilling av tilskuer – aktør, de er medsubjekter og ikke skilt i subjekt-objekt. Fischer-Lichte skriver om det hun kaller feedbackloop, en stadig samhandling mellom aktør og tilskuer, som går frem og tilbake og er med på å påvirke utfallet av hendelsen (Fischer-Lichte, 2008, s. 38). Skuespillerens rolle i teateret baserer seg hovedsakelig på å representere en rolle. I performance veksler aktøren mellom å være en legemliggjort kropp på en scene og representasjonen av en rolle eller seg selv. Hendelsen er avhengig av skaperen, og kan ikke stå i egen kraft som et objekt. Man kan si at teateret baserer seg på en hermeneutisk forståelse av kunsten, mens performance sett i den tyske tradisjonen baserer seg på en fenomenologisk forståelse. I teateret er det tilskuerens tolkning av tekst og tegn som står sentralt, mens i performance er det erfaringen som er viktig. Fischer-Lichte finner inspirasjon fra Maurice Merleau-Pontys kroppsfenomenologi, som jeg vil utdype i kapittel 3.1.1, og likestiller performanceperspektivet med det å være i verden. I teateret har skuespilleren ansvar for å påvirke tilskueren, for å skape en følelsesmessig reaksjon hos tilskuerne. I performance ligger det et ansvar hos tilskueren å skape en transformasjon, det er samhandlingen mellom aktør og tilskuer som fører til at det skjer en endring. Transformasjon er et sentralt begrep hos Fisher-Lichte. Det brukes i sammenheng med en transformasjon fra *kunstverk* til *hendelse*, og når hun diskuterer *tilskuernes* transformasjon til *med-aktører* og *deltakere* av hendelsen. Satt på spissen kan man si at det

tradisjonelle teateret kan sees som noe som er mer statisk, mens performance kan sees som mer flytende og påvirkelig (Fischer-Lichte, 2008, s. 22). I scenekunstheltet er ikke dette skillet nødvendigvis så fastsatt som beskrevet her, men jeg ønsker i oppgaven å fremheve forskjellene i de ulike tradisjonene for senere å kunne diskutere disse ulike perspektivene i det anvendte teaterfeltet. I neste kapittel vil jeg legge frem teori som omhandler det anvendte teaterfeltet. Her brukes også teaterbegrepet, men da i en annen tradisjon enn teaterperspektivet jeg nå har diskutert som omhandler det mer tradisjonelle teaterperspektivet.

3.3 Forholdet teater og performance i anvendt teater

3.3.1 Hendelse og/eller forestilling

Fischer-Lichte hevder det som utgjør en performance er skiftet fra å lage kunst som et enkeltstående verk som er uavhengig sin skaper, til en hendelse som er avhengig av en sameksistens mellom kunstner og tilskuer.

Instead of creating works of art, artists increasingly produce events which involves not just themselves but also the observers, listeners and spectators. [...] The pivotal point of these processes is no longer the work of art, detached from and independent of its creator and recipient, which arises as an object from the activities of the creator-subject and is entrusted to the perception and interpretation of the recipient-subject. Instead, we are dealing with an event, set in motion and determined by the actions of all the subjects involved – artist and spectators (Fischer-Lichte, 2008, s. 22).

Anvendt teater har en liknende filosofi. Ofte er det ikke produktet som et endelig kunstverk som er målet, men prosessen frem til en forestilling eller visning og kommunikasjonen som skjer underveis. Schechner skriver i boken *Performance Theory* (2003) om prosessen som noe som skjer her og nå, en prosess kan ikke gjenskapes og er ifølge Schechner en sentral del av en performances struktur (Schechner, 2003, s. 47-48). Man kan her sammenlikne anvendte teaterprosesser med en prosessorientert hendelse som er avhengig av deltakernes utveksling og tilstedeværelse. Gjærum og Rasmussen fremhever at «Implisitt i det anvendte teaterets kulturteoretiske plattform er også vekten på teater som begivenhet eller hendelse (Sauter, 2000, 2006.), deltakerfokus, samt teatermediet som demokratisk uttrykks- og kommunikasjonsform (Gjærum & Rasmussen, 2012, s. 12)». På den annen side finnes det kunstnere innen det anvendte teaterfeltet som jobber både med prosessen som en hendelse, men som i tillegg jobber med et kunstnerisk sluttprodukt i et mer tradisjonelt teatersyn. Kunstneren tar på seg rollen som regissør og man ender opp med et enkeltstående kunstverk

som vises for tilskuere som ikke oppfordres til å ta del i verket og det er et skille mellom scene og sal. Et eksempel på en anvendt teaterforsker som benytter seg av dette grepet, er Anne Basting som jeg vil komme nærmere inn på i kapittel 3.4.4.

3.3.2 Kropper i samspill – om deltakerrollen

Fischer-Lichte skriver om begrepet feedback loop, en stadig kommunikasjon og utveksling mellom kunstner og tilskuer. I feedbacksløyfen finner man en omvendning av roller mellom aktør og tilskuer, en etablering av fellesskap mellom dem og en grad av fysisk kontakt. «The spectators do not merely witness these situations; as participants they are made to physically experience them (Fischer-Lichte, 2008, s. 40).» Hun er opptatt av dynamikken mellom objekt og subjekt, som i performance hele tiden diskuteres og utfordres. Mange av teaterformene innen anvendt teater har et fokus på marginaliserte grupper. Dette kan sees som et mål å fjerne seg fra å skille mellom objekt og subjekt. Det er ikke snakk om oss og de andre, alle er like viktige for at hendelsen skal fungere. Både ikke-profesjonelle deltakere og profesjonelle kunstnere er med på å forme hendelsen, og hendelsen er til for deltakerne, den er avhengig av deres tilstedeværelse og inngripen. Ved å påpeke sosiale fordommer og strukturer som ikke fungerer, avdekker man også noe om samfunnets måte å skille mellom subjekt og objekt. Man kan si at den fjerde veggen som skiller tilskuer og aktør i det tradisjonelle teaterperspektivet er mer utflytende i anvendt teater. Publikum er ofte deltakere, det er en større mulighet for inngripen, den fjerde veggen blir gjennomsiktig. Det er også vanskelig for kunstneren/skaperen, og i og for seg ikke et mål, å forutse hvor arbeidet vil ende. For eksempel i forumteater vil publikums skifte fra tilskuer til aktør endre kursen på forestillingen og påvirke veien videre.

3.3.3 Sosial kontekst og endring av sosiale fordommer

Anvendt teater belyser ofte en sosial eller politisk struktur, gjerne med det formål å endre eller forbedre disse. I performance er det mange kunstnere som jobber med det samme, de har ofte et politisk budskap eller legger opp til en endring av sosialpolitiske normer. Den amerikanske teaterviteren Shannon Jackson tar opp den sosiale praksisens rolle i performancefeltet. Hun skriver i sin bok *Social Works* (2011) om hvor viktig det sosiale aspektet er for performancekunstnere.

For some in the field of performance, the language of «social practice» seems to lie at the heart of our conceptions of the field. As a term that combines aesthetics and politics, as a term for art events that are inter-relational, embodied, and durational, the notion of «social practice» might as well be a synonym for the goals and methods that many hope to find in the discipline of experimental theatre and performance studies (Jackson, 2011, s. 11-12).

Også i teaterhistorien har vi foregangspersoner som har et politisk og samfunnskritisk fokus, f. eks. Bertolt Brechts politiske teater, der teateret blir brukt til å fremme en politisk debatt. Augusto Boal grunnla de undertrykte teater, som ofte betegnes under den anvendte teaterparaplyen. Han brukte teater for å aktivisere publikum til å ta tak i egne problemer med et ønske om å endre både politiske og sosiale strukturer.

I mitt arbeid med demens kunne det vært interessant å dykke inn i helsesystemer, se på maktstrukturer innenfor sykehjemsinstitusjonene og på samfunnets oppfatning av personer som med en demenssykdom. Innenfor denne oppgavens rammer vil det være et for stort felt å gå grundig inn i, men det er aspekter ved det anvendte teater som har inspirert mitt arbeid og min prosess. Ut fra et pårørendekurs jeg har fulgt og pårørendeforedrag jeg har lyttet til, tyder det på at det er et behov for å påvirke eller fremheve eventuelle mangler og endringspotensialer når det gjelder samfunnets håndtering av personer med demens og deres pårørende.

Fischer-Lichte fremhever transformasjonens rolle i performance. I det anvendte teateret kan målet også være transformasjon, enten av de sosialpolitiske strukturene, forhåndsbestemte normer eller av deltakerne selv. Performative handlinger kan være et interessant perspektiv i forhold til reminisensteater, og da spesielt med personer med demens som er mitt fokus i oppgaven. Fischer-Lichte skriver om Judith Butlers begrep performative handlinger. Kroppslige performative handlinger viser ikke til en tidligere eksistens eller identitet. Man skaper identitet gjennom nettopp disse performative handlingene, performative handlinger er selvrefererende. «Performative acts thus are of crucial importance in constituting bodily as well as social identity (Fischer-Lichte, 2008, s. 27).» Et slikt perspektiv kan vise til en interesse for å se personen der han eller hun er nå, deres nåværende kroppslige og sosiale identitet, i stedet for å lete etter en identitet som tilsynelatende tilhører fortiden. Dette kan også sees i sammenheng med et fenomenologisk kunnskapssyn når man skal jobbe med personer med demens, og samsvarer med tilnæringsmåtene til noen anvendte teaterforskere jeg vil skrive mer om i kapittel 2.5.

3.3.4 Stedets potensiale

Fischer-Lichte skriver at performancekunstnere ofte interesserte seg for steder som ikke hadde noe med de tradisjonelle teaterinstitusjonene å gjøre, eller steder man forbandt med forestillinger, da steder uten en teaterkontekst ikke gir en forhåndsbestemt forståelse av forholdet mellom tilskuer og aktør (Fischer-Lichte, 2008, s. 107). Anvendt teater fjerner seg gjerne fra teaterinstitusjonene og foregår ofte ute i ulike samfunnskontekster, på de stedene som er aktuelle for det tematiske innholdet og deltakernes tilhørighet. Skulle jeg for eksempel satt opp en anvendt teaterforestilling der deltakerne og/eller aktørene var personer som selv har demens, ville et naturlig valg være å ha forestillingen på et sykehjem eller i en omsorgsbolig der deltakerne bodde. Et sted der de føler seg hjemme, som er gjenkjennelig for dem og som er knyttet opp mot temaet i forestillingen. Dette kan sees i sammenheng med site-specific theatre, som anvendt teater forholder seg til en situert kontekst. Rasmussen og Gjærum fremhever at anvendt teater løser seg fra kunstinstitusjonenes eierskap og beskyttelse. Selv om anvendt teater er en del av samfunnets kulturproduksjon, kan anvendt teater i sin situerte kontekst ha andre estetiske erfaringer enn det som ansees å være estetiske erfaringer i kunsten, men i denne situerte konteksten vil disse erfaringene være like gyldige. (Gjærum & Rasmussen, 2012, s. 11). Fisher-Lichte skriver om det performative rommet som åpner opp for bevegelse, iakttagelse og samspill mellom skuespillere og tilskuere. Det performative rommet er et skiftende og påvirkelig rom som åpner og inviterer til deltakelse mellom aktør og tilskuer (Fischer-Lichte, 2008, s. 108). Her kan man trekke en parallell til det anvendte teater som legger vekt på muligheten for påvirkning og samspill mellom deltakerne, og sammenhengen mellom det performative rommet og hendelsen heller enn et kunstverk.

I mitt prosjekt ønsker jeg å ha forestillingen i et klinikkrom på Høgskolen i Oslo som brukes som øvingslokale for sykepleierstudenter. Dette rommet er en etterlikning av et sykehjem med sykesenger og korridorer, skillevegger og apparater. Jeg synes det er interessant å være på et sted som ikke er et virkelig dagsenter eller sykehjem, siden jeg ikke skal lage et rent anvendt prosjekt der jeg skal ha deltakere som har demens. På en side kan det sees som et rent fiktivt rom, det er et rom der man øver på den virkelige verden, men det er allikevel ikke et rom som er til for sceniske visninger. Rommet er ikke en teaterscene med scenografi og rekvisitter, det er et rom som til daglig brukes av mennesker utenfor vårt eget teaterfelt. Allikevel er det ingen pasienter eller beboere i dette rommet, og det vil heller aldri være det. Det kan være mennesker som spiller syke i dette rommet, for at studentene skal ha noen å øve på, noe som jeg igjen finner interessant i forhold til rommets iboende spenning mellom virkelighet og

fiksjon. I dette rommet utspiller det seg små scener uten et scenisk mål, men som en øvelse på det virkelige liv. For mitt prosjekt som henter inspirasjon fra det anvendte teaterfeltet, men som allikevel er innenfor en kunstnerisk ramme, mener jeg rommet passer prosjektet godt med dette spennet mellom det fiktive og det virkelige.

3.3 Kroppsminne og kinestetisk intelligens

Jaana Parviainen fremmer en fenomenologisk forståelse av kroppsminne som hun setter som motsetning til en nevrovitenskapelig forståelse der hjernen settes i sentrum for hukommelse.

In Merleau-Ponty's phenomenological analysis of the body, the subject who remembers is not a brain; neither is it a consciousness where single data follows each other in physical time. The subject of remembering is the body-self who, living in time, experience her/himself in a state of becoming, builds his/her life history in an ever changing continuum. [...] there is no memory without body memory (Parviainen, 1998, s. 54).

Å ha kroppsminne krever at vår fortid er immanent i oss, og denne hukommelsen er legemliggjort gjennom handlinger, ikke lagret separat i hjernen. Det er gjennom våre handlinger vi får erfaringer som er og blir våre, og som man kan være i kontakt med på samme måte som en gammel person fremdeles er i kontakt med sin ungdom. Parviainen ser en sammenheng mellom en dansers kroppsminne og kinestetiske intelligens. «When speaking of a dance artist's bodily knowledge, we are implicitly discussing how to be sensitive in the body, susceptibility to notice various qualities of the moving body. It means much the same as kinaesthetic intelligence as an aspect of skilful dancing (Parviainen, 1998, s. 130 - 131)». Hun beskriver kroppen som en 'memorial-container', en beholder av minner, og presiserer at kroppsminne ikke nødvendigvis behøver å springe ut av eller etterfølges av kognitiv bevissthet (Parviainen, 1998, s. 53). Kroppsminne blir gjeldende i min oppgave siden jeg skal jobbe med mennesker som har en sykdom som i størst grad påvirker hjernen, den kognitive og hukommelsen, men som fremdeles kan ha kroppsminne som ikke har blitt påvirket av sykdommen i like stor grad. Jeg vil også se hvordan man kan benytte seg av kroppsminne i anvendt teaterforskning for å trigge minner og som en kommunikasjonsplattform. Samtidig er det interessant å se hvordan kroppen og sinnet i et fenomenologisk perspektiv ikke holdes adskilt, når jeg skal jobbe med dansere og deres utforskning av egne bevegelser, hvilken kinestetisk hukommelse vi selv har i forhold til bevegelser der vi utforsker en gammel kropp og en syk kropp.

I kapitlet *Mind the Body* ifra boken *Ways of Knowing in Dance and Art* (2007) reflekterer den finske professoren i dansepedagogikk Eeva Anttila rundt sammenhengen mellom den bevisste tanke og den kroppslige bevissthet. Hun trekker frem proprioepsjon som er sansing av indre muskel- og leddposisjoner, men dette er sansing som vi ikke er bevisst, med mindre vi gjør en innsats for å reflektere rundt denne sansingen og den kroppslige erfaringen. Her trekker hun en parallell til Merleau-Pontys kroppsfenomenologi og den levde kroppen. Den levende kroppen kan sees som objekt som gjennom proprioepsjon opplever kroppslige fornemmelser, mens den levde kroppen fungerer som subjekt og kan reflektere rundt det som skjer med den levende kroppen. Da kan jeg'et sees som en dobbel kropp som både er objekt og subjekt, der subjektet kan reflektere rundt seg selv som et objekt (Anttila, 2007, s. 79-82). Den amerikanske professoren i filosofi Maxine Sheets-Johnstone skriver i artikkelen *Thinking in movement* (1981) om den kinestetiske intelligensen i dans. «To be thinking in movement means that a particular situation is unfolding as it is created by a mindful body; a kinetic intelligence is forging its way in the world, shaping and being shaped by the developing patterns surrounding it (Sheets-Johnstone, 1981)». Sheets-Johnstone har en kroppsfenomenologisk tilnærming til dans som baserer seg på en åpen kinestetisk kommunikasjon med verden rundt. Her kan man også trekke en parallell til performanceteori og Fischer-Lichte som ser mennesket i et kroppsfenomenologisk perspektiv, hun presiserer at mennesket er 'embodied mind'. I følge Fischer-Lichte er ikke mennesket kropp *eller* sinn, kropp og sinn er avhengig hverandre, hun hevder at sinnet ikke kan eksistere uten kroppen, men at sinnet uttrykker seg gjennom det fysiske kroppslige uttrykk (Fischer-Lichte, 2008, s. 99).

For min oppgave vil kroppsminne gjøre seg gjeldende i hvordan danserne opplever utforskning av egne bevegelser, og hvilken kinestetisk hukommelse vi selv har, i forhold til bevegelser som utforsker en gammel kropp og en syk kropp. Samtidig er kroppsminne et interessant felt når jeg skal jobbe med mennesker som har en sykdom som i størst grad påvirker hjernen - det kognitive og den kognitive hukommelsen - men som fremdeles kan ha kroppsminne som ikke har blitt påvirket av sykdommen i like stor grad. Jeg vil også beskrive hvordan man kan benytte seg av kroppsminne i anvendt teaterforskning for å trigge minner og som en kommunikasjonsplattform.

3.4 Ulike metoder å jobbe med anvendt teater og demens

3.4.1 Demens

Før jeg legger frem teori fra fire ulike teaterforskere som jobber anvendt med demens, vil jeg skrive litt om selve sykdommen. Demens er en samlebetegnelse for ulike sykdommer som rammer hjernen og fører til en varig kognitiv svikt. En av de mest kjente og utbredte formene for demens er Alzheimers sykdom som rammer ca. 60-70 prosent av de som lider av demens. Vaskulær demens er en form for demens som skyldes hjerneslag og drypp. Andre kjente former for demens er frontotemporal demens, alkoholdemens og demens med Lewy-legemer (Høstmælingen, 2013, s. 7-8). Noen kjente kjennetegn ved sykdommen er at personen får problemer med hukommelsen, i første rekke er det korttidshukommelsen som svikter, noe som igjen fører til problemer med daglige gjøremål og rutiner. Setninger eller temaer repeteres oftere med kortere mellomrom. Redusert orienteringsevne når det gjelder tid og rom er vanlig, man vet ikke om det er natt eller dag, og man kan føle seg usikker hvis man er på ukjente steder, eller i ukjente rom. Noen får en mer utagerende og aggressiv adferd, uavhengig av tidligere adferd. Noen blir rastløse mens andre blir passive, og mange opplever depresjon i sammenheng med sykdommen. Men dette er i all hovedsak en sykdom som arter seg og utvikler seg veldig individuelt fra person til person. Mange forbinder sykdommen med fortvilelse, redsel og tap. Det finnes ingen kur for demens, og det er skremmende å se for seg at man kan miste deler av den man er, eller se en man er glad i forsvinne inn i en sykdom man ikke kan stanse eller kontrollere. For min del, som pårørende, har demens nettopp vært forbundet med en slik negativ spiral som sakte men sikkert endrer den personen jeg kjente, som tar fra ham de gode minnene som vi har felles og til slutt fjerner hele meg fra hans hukommelse.

Men han er ikke sykdommen. Det er lett å glemme, men viktig å huske, og er noe min forskning har gjort meg mer observant på.

Nasjonalforeningen for folkehelsen betegner demens som en folkesykdom, det regnes at 10 000 personer i Norge får demens årlig og at det i dag er 70 000 mennesker med demens her i landet. I løpet av de neste 30-40 årene vil antallet med demenssykdom være doblet ifølge dagens statistiske beregninger. Denne økningen kan skyldes bedre forhold for diagnostisering, men også at vi blir eldre. Siden dette i hovedsak er en aldersbetinget sykdom, vil antall syke øke samtidig som gjennomsnittsalderen øker (Høstmælingen, 2013, s. 10). Det er en dyster

statistikk som skisseres her. Veldig mange mennesker kommer i fremtiden til å få en demenssykdom. På den annen side kan den store økningen av sykdomstilfeller kanskje tvinge frem et samfunnsmessig behov og et fokus på god livskvalitet for de med demens og for deres pårørende. Så lenge det ikke finnes en kur for denne sykdommen, må man ta i bruk andre metoder for å tilrettelegge for god livskvalitet. Det er her jeg mener anvendte teatermetoder kan være et nyttig hjelpemiddel uten fokus på det nevrologiske eller medisinske, men med en humanistisk inngang i møte med og i kommunikasjon med demente og deres pårørende.

3.4.2 Helen Nicholson

Den britiske teaterforskeren innen anvendt teater, Helen Nicholson, skriver i sin artikkel *Making home work* (2011) om reminisensteater og demens. Hun har et tydelig fokus på personsentrert omsorg og baserer mye av sin forskning på Tom Kitwoods humanistiske teorier som var med på å endre hvordan behandlingen av demens dreide fra medisinsk pleie til personsentrert omsorg på 1980-tallet. Personsentrert omsorg tar avstand fra et objektivt syn på pasienten og legger vekt på en subjektiv oppfattelse av personen. Det handler om å sette personen i første rekke og anerkjenne personens behov. Kitwood nevner i sin bok *Dementia reconsidered* (1997) seks behov som man i personsentrert omsorg legger vekt på å dekke; kjærlighet, identitet, trøst, tilknytning, inkludering og aktivisering (Kitwood, 1997, s. 80-82). Personsentrert omsorg har et sterkt fokus på å se personen og ikke sykdommen. Dette stemmer overens med Helen Nicholsons fokus på viktigheten av å møte personer med en demenssykdom der de er nå. Jeg mener dette er et viktig fokus når man skal arbeide med personer som har demens. Selv om den personen de var og deres identitet kan ha endret seg, er de fremdeles tilstede her og nå. Vi kan ha en relasjon, et møte, vi kan kommunisere og gi hverandre verdifulle opplevelser i øyeblikket. Så er det kanskje ikke så viktig om den opplevelsen er glemt om fem minutter. Gode opplevelser kan sitte i kroppen og kanskje gi utslag både i adferd og sinnsstemning, selv om det konkrete minnet forsvinner fort fra hjernen. Nicholson er kritisk til reminisensarbeid som kun har som formål å finne personen bak sykdommen. «[...] there is a risk that continuing to look for the person behind their disabilities risks missing who they are now and all the emotional benefits that brings (Nicholson, 2011)». Her kan man trekke en parallell til Butlers performative handlinger. Nicholson fremhever viktigheten av å finne identiteten som er der nå, og hvordan denne kan fungere i en sosial kontekst. Hun fokuserer ikke sitt arbeid på en pre-eksistens. Et eksempel hun beskriver som kan sees i sammenheng med dette, er en situasjon der hun går tur med en

pasient i en sansehage. Pasienten skifter mellom å snakke konkret om plantene i hagen og å snakke i et drømmende, og for Nicholson ulogisk språk der hun ikke forstår sammenhengen i det som blir sagt. Hun prøver å delta i samtalen ved å svare på samme måte, og sammen lager de en samtale som omhandler et fiktivt landskap inspirert av omgivelsene de er i. «Entering into Lilys creative processes of cultural improvisation – by inventing a story with her – gave me the opportunity to appreciate who she was now, both in her imagined ‘dreamland’ and her domestic habits [...]»(Nicholson, 2011, s. 58)».

Hun gir et eksempel på et reminisensarbeid en gruppe unge studenter hadde på et eldre hjem, der studentene, etter å ha hatt møter der de samlet fortellinger fra fortiden, skulle strukturere disse til en forestilling. Studentene så en sammenheng mellom den personsentrerte omsorgen og en naturalistisk spillestil, ved å spille naturalistisk kunne de representere historiene og personene på en mest troverdig måte. Det Nicholson observerte var at en naturalistisk spillestil og lineær dramaturgi krevde at historiene måtte skrives om så det narrative ga mening, og overgangene måtte struktureres slik at det ble en logisk struktur. Resultatet ble at de i utgangspunktet poetiske og fragmenterte estetiske dimensjonene i fortellingene deltakerne hadde gitt, forsvant. Nicholson oppfordrer derfor kunstnere som skal jobbe med anvendt teater og personer med demens til å være oppfinnsomme når de skal improvisere frem og omforme historiene til teater, for nettopp å ivareta den estetiske dimensjonen hun ser i sykdommen. Hun gir også et eksempel på hvordan anvendt teater kan brukes i mindre skala, som en miniatyrytveksling av kulturell forståelse. Hun skriver om en pasient som ikke kan snakke, men som inviterer henne til fingerdans på bordplaten. Han signaliserer at det er verdifullt gjennom kroppsspråk, smil og nikk.

Nicholson er opptatt av samhandling mellom personsentrert omsorg og ikke-humanistiske teorier som omhandler ting og steder. Selv om fokuset hennes er på nåtiden, kan man bruke fortiden som en link til nåtiden, lage en kobling mellom det om var og det som er, for at det som er nå kan føles gjenkjennelig. På den måten kan for eksempel et pleiehjem bli mer som et hjem. Hun fremhever at anvendt teater og kunst kan skape en dialog rundt de kulturelle holdningene vi har til demens, utfordre synet på tapet som følger med sykdommen og det fokuset samfunnet har på nettopp tapet. Anvendt teater kan brukes for å komplementere forståelsen rundt demens og skal ikke erstatte vitenskapelig forskning eller personbasert omsorg. Men den gir et viktig bidrag til at empati og verdikunnskap er like viktig som den kvantitative målbare kunnskapen som hun hevder dominerer feltet.

3.4.3 Julie Dunn

Den australske teaterforskeren Julie Dunn skriver i sin artikkel *Playfully engaging people living with dementia* (2013) om en tilnærming som baserer seg på lek i det anvendte teateret og ser på lekens innflytelse på livskvalitet hos personer med demens. «In the absence of a cure for this illness, there is an increasing recognition of the need to develop approaches that address its key impacts of social isolation, depressed mood, and quality of life (Dunn, 2013, s. 176)». Hun har samarbeidet med to kunstnere som jobber med anvendt teater, og de bruker klovner som tilnæringsmetode. De bruker gjenkjennende kostymer fra 50-tallet, ikke utspjåket og med ansiktsmaling, men milde, vennlige og empatiske klovner som er roligere enn det man forbinder med sirkusklovner. De kaller det de driver med relasjonell klovning. Det som driver dem er å skape en relasjon i møtet med de demente. Tilnæringsmåten baserer seg på en-til-en kommunikasjon, de har ikke gruppemøter, men jobber kun med én deltaker om gangen.

Arbeidet deres henter inspirasjon fra Liebermans fem dimensjoner for lek og dramaelementer. Liebermans fem dimensjoner inneholder fysisk spontanitet, kognitiv spontanitet, sosial spontanitet, glede og godt humør (Dunn, 2013, s. 178). Innen disse finner de mest nytte i de tre formene for spontanitet. Ikke alle intervensjonene var fylt med mye latter og en sterk indikasjon på godt humør, men opplevdes allikevel som verdifulle. I tillegg jobbet de med dramaelementer som rollearbeid, statusarbeid og stillhet. Det var i den dynamiske stillheten som de kaller 'fixed point' at deltakerne fikk rom og nok tid til å svare og ofte kom med uventede kommentarer som sa mye om deres indre liv i øyeblikket. Med tanke på statusskift beskriver hun klovner som en vakker måte å jobbe med demente på. Klovnen drømmer alltid om en perfekt verden der alt er mulig, men kommer alltid til kort (Dunn, 2013, s. 179).

Aktørene erfarte at statusarbeid gav en av pasientene mulighet til å ha kontroll på situasjonen. Han fikk høyere status enn klovnene da han skulle lære den ene kantonesisk som var hans morsmål. Han fikk en lærerrolle og klovnen ble elev, noe som kan gi en følelse av å kunne hjelpe og at dine råd er verdifulle. Hendelser som gir en verdifull selvfølelse. De baserte dialogen tidvis på språklig dialog, men også på andre former for dialog som bevegelser, øyekontakt, mimikk og sang. De fremhever viktigheten av å forstå den enkelte persons innstilling til lek, og viktigheten av å tilpasse hvert møte til akkurat den personen de skal inn til. Derfor er også kunnskap om livshistorien til den enkelte pasient til hjelp i forarbeidsfasen, så man har et sted å begynne før man lærer personen å kjenne. Pilotprosjektet hun skriver om går over seks måneder, der de møter deltakerne fem-seks ganger. Dermed får relasjonen

mellom aktør og deltaker rom til å utvikle seg. Deltakerne får tid og rom til å bli vant med situasjonen og kjenne den igjen fra gang til gang, og dermed også vise andre sider etter hvert.

3.4.4 Anne Basting

Den amerikanske teaterforskeren Anne Basting skriver i artikkelen *God is a talking horse* (2001) om sitt prosjekt *Time Slips*, et prosjekt der hun jobbet med fortellergrupper for personer med Alzheimers sykdom sammen med et team profesjonelle fortellere, og som resulterte i en teaterforestilling basert på historiene de skaper. Basting er opptatt av å la mennesker med Alzheimers sykdom få sine stemmer hørt. Hun baserer seg på et relasjonelt orientert filosofisk syn og er opptatt av at man skaper et selv i møte med andre. Spesielt hvis man har Alzheimer og har en kognitiv svikt, da man i stor grad er avhengig av andre i hverdagen og identiteten også formes av relasjonen med de som er rundt deg. Hun ser en sammenheng mellom sykdommen og det postmoderne selvet som sees som fragmentert, desorientert og paralyisert av for mye informasjon. Allikevel syns hun begrepet relasjonelt selv er mer elastisk og gir mer rom for en identifikasjon av selvet (Basting, 2001, s. 80). For Basting handler det anvendte teateret om å møte menneskene og personene der de er nå, heller enn å finne ut hvem de var, kanskje i enda større grad enn Nicholson og Dunn. Hun møter dem med de kriteriene at de ikke skal behøve å huske. Hun har, i motsetning til andre som jobber innen reminisensteater, ikke et fokus på å fremkalle egne minner. Hun ønsker i stedet at gruppen i fellesskap skal lage nye fiktive historier. Hun erfarer at disse fiktive og surrealistiske historiene formidler følelser og gir empatisk mening selv om de ikke gir lingvistisk og strukturert mening.

Hun jobbet med ulike grupper som hun og teamet besøkte én time i uka over en 18 ukers periode i Milwaukee og en 9 ukers periode i New York City. De hadde en klar struktur og delte hver dag inn i fem faser: hilse, gjenfortelle forrige ukes historie, lage ny historie, gjenfortelle denne ukes historie, farvel. Deltakerne husket ikke fortellerne fra uke til uke, men gjenkjente situasjonen og historiene. Dette er et eksempel som tangerer det jeg skrev om i kapittelet som diskuterer Helen Nicholsons arbeid og personsentrert omsorg. Hvis man klarer å skape positive opplevelser knyttet til ulike situasjoner, kan de få en gjenkjennende følelse av noe som var hyggelig. Få en positiv tilknytning til situasjonen selv om de ikke husker akkurat hva som skjedde forrige gang, eller hvem som var til stede. Gode opplevelser kan feste seg i den kroppslige hukommelsen selv om detaljene ikke fester seg i den kognitive hukommelsen.

Basting hadde med bilder som var fiktive og surrealistiske for å tydeliggjøre at de skulle skape fiksjon og ikke huske noe fra egen virkelighet. Rundt disse bildene stilte fortellerne spørsmål om personer og ting i bildet og relasjoner utenfor bildet, mens deltakerne svarte og sammen bygget en historie. Alle gruppemøtene ble filmet og fotografert. Noen ganger var det utenforstående som var inne og observerte. Historiene ble samlet i en bok, der de tilhørende bildene også var med. Denne fikk deltakerne i etterkant. I tillegg lagde de i etterkant av reminisensteatermøtene en teaterforestilling med utgangspunkt i historiene. Forestillingen skulle fange historienes ånd, den var fragmentert og surrealistisk, men ikke uten sammenheng og mening. Den skulle ivareta historiene, men samtidig formidle at det var mennesker med Alzheimers sykdom som hadde skapt dem.

Basting opplevde som Nicholson at historiene var fragmentert og uten en lineær mening, men så det estetiske og poetiske i disse. Når hun prøvde å renskrive dem, forsvant det autonome og de formidlet lite verken om sykdommen eller personene. Hun opplevde at deltakerne, i de sosiale og relasjonelle møtene, følte seg verdifulle. De ble sett og fikk en viktig rolle for kreasjonen og utviklingen av materialet. Dokumentasjonen med video beviste for deltakerne at dette var noe som var verd å dokumentere. Når observatører var inne, observerte hun mer deltakelse og mer latter og handlinger enn vanlig. Selv om det å ha tilskuere kunne slått ut motsatt og ført til større passivitet, viste den økte deltakelsen at deltakerne trivdes i rollen som fortellere og skuespillere. Et interessant aspekt når det kommer observatører og ser på, er at disse da får rollen som tilskuere. En fjerde vegg opprettes i situasjonen der deltakerne er vant til å jobbe innenfor et lukket gruppe, uten utenforstående tilskuere. Denne innføringen av en passiv tilskuer kunne, som hun selv påpeker, ført til at tryggheten forsvant og det skapende ikke lenger kom frem i gruppen. Hun opplever det motsatte. Deltakerne spiller roller i større grad, og viser glede ved å få spille ut historiene og rollene foran et publikum.

Temaene som kom opp i historiene og som var gjennomgående temaer var lengsel etter frihet, aksept, intimitet og kjærighet - temaer som også kan si noe om deres egne lengsler i hverdagen. I de fiktive historiene der ingenting var rett og galt svar, fikk deltakerne en frihet til å formidle følelsesmessig mening til de andre i gruppa, til fortellerne og pleierne. I den første fasen av prosjektet er det fokuset på deltakeren, å få en positiv opplevelse av å skape noe i fellesskap. Å få en følelse av selvverd som står i fokus. I andre fase er det den kunstneriske utviklingen av et produkt som formidler dette til et større publikum som står i fokus.

3.4.5 Pam Schweitzer

Den britiske Pam Schweitzer er grunnleggeren av Age Exchange trust i England og har jobbet med reminisensarbeid og reminisensteater siden 1980-tallet. Hun startet et omfattende prosjekt som heter *Remembering Yesterday, Caring today* (RYCT) i 1997, som hun skriver om i boken med samme navn (2008). Et prosjekt som fremdeles pågår i England og flere Europeiske land. I RYCT baserer arbeidet seg, som hos Nicholson, på personbasert pleie, og Schweitzer støtter også sitt arbeid på Tom Kitwoods humanistiske teorier. Hun ønsker å gi personer med demens en mulighet til å føle egenverd og skape gode stunder gjennom reminisensarbeid. Hun fremhever at det kan virke merkelig for noen å bruke denne formen med personer med demens, da de har en sykdom som svekker de kognitive evnene og svekker hukommelsen. Hun opplever på den andre siden at det er en form for arbeid som styrker følelsen av egenverd og identitet - å huske fortidens bragder, relasjoner og øyeblikk (Schweitzer & Bruce, 2008, s. 26). Hun fremhever også den egenskapen at mange demente mister korttidshukommelsen, men husker mye fra sine yngre år. Alle er glad i å fortelle om seg selv og sitt eget liv. Dette er ikke annerledes for de som ikke husker hva de gjorde i går. Erfaringer fra barndomsårene og ungdomsårene kan fremdeles være present. Hun baserer seg på mer tradisjonelt reminisensarbeid enn de andre jeg har skrevet om. Fokuset hennes er å hjelpe deltakerne å huske fortiden og tidligere erfaringer for å styrke nåtiden. Schweitzer har også fokus på livskvalitet, relasjoner og sosiale konstruksjoner, men jobber med minner for å sikre dette. Nicholson og Basting har på den annen side et fokus på at det relasjonelle og sosiale selvverd kommer av at du fokuserer på den man er nå, og ønsker ikke å fokusere på det som var.

Schweitzer legger vekt på den ikke-verbale kommunikasjonen og tar i bruk musikk, dans, sang, objekter og kostymer for å trigge minner. Hun fremhever at det er enklere å gjenkjenne enn å huske. Hvis man hører eller ser noe gjenkjennelig, kan minnene komme lettere enn hvis man blir spurt et direkte spørsmål om egen fortid. Hun appellerer til sansene ved å la deltakerne tegne, lukte og smake på ting for å trigge minner. Ofte spilles historiene i handlinger på gulvet, både av skuespillere og av deltakerne selv. Og noen ganger er det lettere å spille eller vise erfaringer man vil formidle enn å forklare det med ord. Dette er relevant i forhold til afasi som mange demente opplever. Afasi er når du ikke lenger kobler ord til handling og objekt. Her bruker Schweitzer alternative måter å kommunisere erfaringene på. Husker man ikke ordet på handlingen, så vis det med kroppen. Hvis man ikke husker navnet på en ting, tegn den. Hun jobber tett med pleiere og pårørende, og det virker som målet med

RYCT er det personbaserte. Personen, og personene rundt skal få en gledelig endring i tilværelsen. Det virker som hun bruker reminisensarbeid også som et verktøy for de som er rundt personen med demens, som en kommunikasjonsstrategi slik at man kan få til dette også når kunstnerne ikke er til stede. Dette prosjektet er et omfattende prosjekt med mye datainnsamling og evaluering i etterkant som har vist at reminisensarbeidet skaper en arena for kommunikasjon og en måte å huske fortiden sin på. Bruke den til å skape en gruppefølelse og sosiale relasjoner. I de eksemplene hun har fra ulike reminisensmøter, settes det opp delmål. Fellestrekket i disse målene, og som da kan sies å være et hovedfokus for hennes reminisensarbeid, omhandler å huske tidligere erfaringer og å skape en gruppefølelse og gruppesamhold.

Metodene som jeg har skissert her, gir et nyansert bilde på hvordan man kan jobbe med anvendt teaterarbeid og personer med demens. De fire teoretikerne har en lik grunntanke og et likt verdisyn som fokuserer på personen og ikke sykdommen. Fremgangsmåten og målet med det anvendte teaterarbeidet er derimot ulikt, og vil drøftes mer inngående i kapittel fem. Jeg vil nå skissere hvilke metoder jeg selv har brukt i mitt arbeid med demens. Jeg har jobbet med dansere, og ikke brukt deltakere som har opplevd sykdommen selv. Jeg har derfor en annen tilnærming til metodene enn de som forsker gjennom anvendt teater i et direkte møte med personer som har en demenssykdom. Under vil jeg legge frem teori om viewpoints og Jacques Lecoqs arbeid med de fire elementer, som jeg har brukt som metoder for å generere bevegelsesmateriale knyttet opp mot temaet demens.

3.5 Egne metoder i praktisk arbeid

3.5.1 Viewpoints

Viewpoints er en metode som i utgangspunktet ble utviklet av danseren Mary Overlie. Overlie var inspirert av den postmoderne dansen som fikk sin utvikling på 1950-60-tallet, og hun jobbet med dansere og koreografer som hadde vært en del av Judson Dance Theatre, et kollektiv av dansere som søkte et alternativ til den moderne dansen. Den postmoderne generasjonen hadde som mål å finne den virkelige kjernen i dansen, og forkastet oppfatninger om at dans krevde teknikkmeistring og teatrale effekter. Stillstand og hverdagslige bevegelser kunne være like gyldige elementer i dansen som innøvde trinn og teknikker. Fokus på prosess og på kollektivt arbeid sto i sentrum og det ferdige produktet kom i andre rekke (Bogart &

Landau, 2005, s. 3-5). Her kan man trekke en parallell til hendelsen i performance og samhandlingen mellom deltakerne i denne konteksten. Både i den postmoderne dansen og i performance er det ikke lenger et fokus på forestillingen, men på prosess. Overlie lagde seks viewpoints for å strukturere prosessuelt improvisasjonsarbeid med dans i tid og rom, og benyttet disse i egen koreografi og også i undervisning av dans. Regissøren Anne Bogart, som senere har skrevet boken *The Viewpoints Book* (2005) sammen med regissør Tina Landau, videreutviklet de seks viewpointene til ni viewpoints som var tilpasset teaterarbeid. Prinsippet om å generere bevegelse til scenisk uttrykk er det samme hos dem begge, men Bogarts viewpoints deles inn i viewpoints i tid og viewpoints i sted/rom (Bogart & Landau, 2005, s. 5-6). Innunder tid finner vi varighet, tempo, repetisjon og kinestetisk respons, og under sted/rom finner vi form, arkitektur, topografi, gester og spatiale forhold. Dette er ulike innfallsvinkler man kan bruke i en teaterprosess som begrenser seg til og utforsker ett eller få virkemidler om gangen. På denne måten kan man skape dynamikk og variasjon i scenebildet. Også de teatralene viewpoints brukes som et arbeidsverktøy i prosessen, i tråd med Overlies intensjon. Man begynner gjerne med bevegelse, men etter at man har fått metoden under huden kan man også jobbe med tekst og bevegelse samtidig (Bogart & Landau, 2005). Denne metoden eller arbeidsverktøyet er ikke noe som tradisjonelt forbindes med anvendt teater, men det er en metode jeg ser som en relevant arbeidsmetode i forhold til den konteksten jeg skal jobbe med.

Ser man på de ulike viewpointene i forhold til demenssykdom, finner man en sammenheng mellom viewpointene og sykdomssymptomer eller vanlig adferd hos personer med demens. For eksempel er repetisjon av samme tekst eller samme handlinger veldig vanlig hos personer med demens, gjentagelsen av emner eller setninger og bevegelser og handlinger som repeteres ofte. Hva skjer med tempoet, hvordan påvirker sykdommen varighet av minner, hva skjer med den kinestetiske responsen til andre mennesker rundt en. Forhold til rom og gulvmønstre når du ikke husker hvor du er og ikke husker veien til toalettet. Kan gester hjelpe til å forenkle kommunikasjonen, er gester noe som sitter i kroppen og er lettere å forstå enn setninger når oppfattelseevnen blir dårligere? Jeg så mange sammenhenger her og ble nysgjerrig på hvordan man kunne blande de sceniske viewpointene med adferd som sykdommen bærer med seg, og hvordan disse kunne kommunisere i en scenisk prosess.

3.5.2 De fire elementene

Den franske teaterinstruktøren Jacques Lecoq skriver i sin bok *The Moving Body* (2009) om naturens dynamikk og trekker her frem de fire elementene; ild, vann, jord og luft. Han skriver om hvordan man kan bruke disse i fysisk arbeid med kroppen for å bli bevisst hvilke deler av den som igangsettes av de ulike elementene. De har forskjellige utgangspunkt og utspring. Bevegelsene til vann springer ut fra bekkenet og har mange ulike bevegelseskvaliteter ettersom hvilken form vannet har. Om det er en innsjø, et hav eller en pytt påvirker bevegelsen. Ildens bevegelser starter i mellomgulvet og sprer seg gjennom kroppen via pusten. Lecoq knytter de dramatiske kvalitetene til ild med sinne. Luft springer ut fra et sprang, en flukt gjennom rommet. Armene er sentrale i luftens bevegelser, og luft har også motsetninger i seg som knyttes til de fire vindene. Til slutt kommer jord, Lecoq jobber med jord i form av gjørme som er formbart. Jordens bevegelser starter i hendene, men sprer seg og involverer hele kroppens bevegelser (Lecoq, Carasso & Lallias, 2009).

Mitt arbeid med elementene har vært knyttet opp mot denne teorien, men også erfaringer fra tidligere praktisk arbeid med disse. I dette arbeidet jobbet vi med elementene knyttet opp mot ulike personlighetstyper. Det er denne måten jeg har valgt å jobbe med elementer med danserne, for å knytte arbeidet opp mot karakterarbeid. Karakterarbeid knyttes gjerne til portrettering av en scenisk karakter, men dette arbeidet baserer seg mer på utforskningen av ulike bevegelser som knyttes til personlighet og adferd. Sinnsstemninger og følelser er også viktige deler av måten jeg har jobbet med disse bevegelseskvalitetene på. Etter hvert som den personsentrerte omsorgen fikk en viktig plass i mitt prosjekt, ga også personutforskningen gjennom elementene viktig datamateriale til forskningen min.

Den lang strid er over –
Sentralbordet stengt
De siste arkivene hentet
Lampene er slukket
Varmen slått av i alle rom
Alle hjul har stanset
i livets urverk
Du viser deg ikke
ved vinduet mer
Du har forlatt huset
tømt for levet liv
Endelig er du fri –
Fly, min venn – fly!
Tilbake til morgenlandet. –

Inger Marie

4.0 Gjennomføring, analyse og refleksjon

Jeg vil i dette kapittelet først skrive om hvordan jeg har gått frem i prosessen min, og gi en beskrivelse av det praktiske arbeidet med danserne. Jeg vil redegjøre for hvordan jeg har analysert empirien min og hvilke temaer som har blitt fremtredende gjennom analysen. Disse vil jeg redegjøre for og fortolke videre i kapittelet.

4.1 Praktisk beskrivelse av arbeidet med danserne og analysemetode

Som nevnt i innledningen ble danserne inkludert i prosjektet i september 2014. Jeg valgte å starte tidlig med praktisk arbeid på gulvet med danserne for å se hva som dukket opp av problemstillinger og spørsmål underveis. Vi møttes til workshoper fem ganger i perioden oktober til desember, i tillegg var de med på samtalen med overlegen. Workshopene varte i omtrent tre timer, så i alt jobbet vi i om lag 15 timer praktisk fra september til januar.

Samtidig som vi jobbet praktisk, jobbet jeg med oppgaven og leste litteratur om de ulike temaene vi jobbet med. Siden jeg jobber ut fra en praksisledet forskning, tok jeg utgangspunkt i vårt praktiske arbeid, for så å finne relevant litteratur som støttet dette, samtidig som dette ledet meg inn på ny litteratur som igjen påvirket det praktiske arbeidet.

Jeg har ikke jobbet med en gruppe som kun består av dansere før, og mitt mål har ikke vært å sette opp en ren danseforestilling. Teater som har hovedvekten på det fysiske har alltid interessert meg, så mitt ønske var at vi i felleskap skulle lære av hverandres fagfelt og sammen skape et scenisk uttrykk som var fysisk og hadde fokus på bevegelse. De første tre gangene vi jobbet sammen arbeidet vi med ulike øvelser jeg har med meg fra min dramafaglige bakgrunn. Disse øvelsene er hentet fra *viewpoints* (2005) og *elementarbeid* inspirert av Jaques Lecoq (2009). Jeg brukte disse som arbeidsmetoder i det praktiske arbeidet med danserne. Hvordan danserne anvendte disse teatermetodene, og hva de kunne tilføre utforskningen av temaet demens, var noe av det jeg ønsket å se etter i de første workshopene.

Som nevnt tidligere er devising en av metodene jeg har ønsket å bruke i arbeid med danserne. I devising jobber man ikke ut fra en leder eller regissør som styrer prosessen, det er en kollektiv arbeidsform. I dette arbeidet tok jeg allikevel en rolle som observatør, veileder og

instruktør. Siden danserne og jeg har ulik bakgrunn, og jeg ønsket å jobbe med teatermetoder, ble det nødvendig at jeg ga dem noen verktøy for å forstå disse metodene. Det er i tillegg kun jeg som har en forskerrolle, som skal skrive om og analysere det vi jobber med, det ble derfor naturlig at jeg i startfasen legger noen premisser for hva vi skal jobbe med. Allikevel jobbet jeg i med dem på gulvet og utforsket sammen med dem. Jeg skiftet mellom å ha en observatørrolle, en instruktørrolle og være deltakende på gulvet. I forestillingen som blir sluttproduktet på vårt arbeid sammen, vil hovedsakelig danserne være aktørene på scenen, jeg ønsker ikke å inkludere meg selv i like stor grad som aktør. Jeg vil allikevel argumentere for at vi alle er medskapende i prosessen, og at alle er med på å styre arbeidet. Jeg har lært bort noen metoder som de selv tolker på sin måte, og ut fra deres anvendelse av øvelsene dukker det opp nye aspekter som leder oss i en retning. De har også hatt rollen som observatører, der vi ser på hverandres praktiske arbeid, og i samtalene i etterkant diskuterer vi og former veien videre i fellesskap.

I det følgende gjør jeg en analyse og fortolkning av mitt empiriske materiale speilet i teori. I analysen er jeg inspirert av en tematisk narrativ analyse, mens jeg i fortolkningsarbeidet har en hermeneutisk-fenomenologisk tilnærming. Jeg har lest gjennom logger og observasjonsnotater, og sett på videodokumenter for å oppdage mønstre og temaer som har vært gjennomgående. Jeg har kommet frem til fire temaer som jeg mener har utkrystallisert seg gjennom min analyse av det empiriske materiale. Disse temaene er; *forforståelse/fordom*, *kroppsminne*, *fiksjon/virkelighet* og *personsentrert omsorg*. Noen av temaene slik som forforståelse/fordom og kroppsminne, har vært et gjennomgående temaer fra starten av arbeidet. Fiksjon/virkelighet har blitt et sentralt tema etter hvert i utforskningen av bevegelser knyttet til sykdommen demens. Underveis i prosessen ble personsentrert omsorg i økende grad et sentralt tema for undersøkelsen. Dansernes arbeid og utforskning har foregått gjennom bevegelse og kroppsarbeid. I en praksisledet forskning, der teksten skal formidle bevegelse, kan det være en utfordring å finne ord som beskriver bevegelseskvalitetene. Jeg vil gjennom en narrative analyse skape noen narrativer der jeg forsøker å sette leseren inn i det kroppslige uttrykket som oppsto. Jeg vil også beskrive noen erfaringer fra min observasjon på dagsenteret og analysere disse opp mot den litteraturen jeg har undersøkt, samt arbeidet med danserne. De narrative beskrivelsene vil presenteres i egne *tekstbokser*. Tekstene som omhandler dansernes arbeid, er skrevet etter observasjon av videoene. Tekstene som

omhandler observasjonssituasjoner er skrevet ut fra observasjonsnotater og eget minne av situasjonen.

I dette kapitlet undersøker jeg særlig problemstillingens andre del: Hvilke aspekter får særlig betydning i arbeid med anvendte teatermetoder? Gjennom en tematisk narrativ analyse med en hermeneutisk-fenomenologisk tilnærming får jeg fram de fire ovennevnte temaene som særlig viktige aspekter. I det følgende gjør jeg rede for min analyse og fortolkning.

4.2 Forforståelse/fordommer

Et av temaene som var gjeldende fra første stund var *forforståelse og fordommer*. Jeg vil i dette kapitlet fremheve hvordan vi jobbet med viewpoints for å kartlegge vår forforståelse gjennom vårt bevegelsesmønster. Jeg vil så beskrive to hendelser fra observasjonen på dagsenteret som kan sees i sammenheng med min egen forforståelse og mine fordommer.

Fem viewpoints: repetisjon, varighet, arkitektur, topografi og kinestetisk respons

I arbeidet med viewpoints som vi hadde som tema på første workshop, jobbet vi med denne metoden koblet opp mot vår forforståelse av sykdommen. Hvilke symptomer vi kobler opp mot sykdommen og hvordan danserne jobber med disse symptomene i bevegelse, avhenger av vår kunnskap om sykdommen og hvilken forståelse vi har bevegelsesmønsteret til personer med demens. Jeg startet med å gi danserne en innføring i hver av de ni innfallsvinklene. I dette arbeidet prøvde jeg å koble metoden opp mot symptomer og mot adferd hos personer med demens. Her vil jeg gå inn på fem viewpoints som har preget vårt arbeid i størst grad, og som jeg ser klart i sammenheng med arbeidet med demens. Disse er *repetisjon, varighet, arkitektur, topografi og kinestetisk respons*.

Repetisjon er et viewpoint jeg med en gang koblet til demens. Dette kan sikkert ha noe med min erfaring med min bestefar; en av de mest merkbare atferdsendringene hans har vært at han har gjentatt spørsmål og historier med korte mellomrom. Tidligere i sykdomsforløpet dreide det seg om litt lengre historier fra hans ungdom, at han var sjømann og var med i seilregattaer. Valget om å forlate sjømannslivet for familie. Det kunne ta litt tid, men så kom den samme historien igjen. En av historiene jeg har hørt flest ganger, og som faktisk er en ganske humoristisk refleksjon over egen sykdom: «Ja, jeg husker ikke så godt lenger jeg, vet

du. Men det er ikke så gæli da. Det var han, da vet du, som sa at han var verdens lykkeligste mann. For hver gang han kom hjem var det en ny dame der»!

I viewpoints jobbet vi med disse repetisjonene i form av bevegelse, og da indre repetisjoner, som er repetisjoner av egne bevegelser, og ytre repetisjoner, som er å repetere det andre rundt deg gjør (Bogart & Landau, 2005, s. 9). Repetisjon henger sammen med *varighet*. Hvor lang tid tar det fra man forteller historien til man har glemt at man har fortalt den og repeterer den? Hva sier dette om sykdomsforløpet? Hvis det er lang varighet mellom repetisjonene, kan det tyde på et tidlig stadium i sykdomsforløpet, men hvis repetisjonen kommer hurtig, og varigheten mellom dem er kort, kan det tyde på et sent stadium. For å vise denne utviklingen gjennom bevegelser i stedet for med tale, kan man jobbe med lengre bevegelsessekvenser som representerte en lengre historie, mens sekvensene kan kortes ned og bli mer og mer spesifikke bevegelsesrepetisjoner ettersom man jobber seg lengre inn i sykdomsforløpet, og historiene blir til setninger og spørsmål.

En annen faktor som igjen spiller inn på varighet og repetisjon, er sted. Knyttet opp mot viewpoints kan man da snakke om *arkitektur*. «The physical environment in which you are working and how awareness of it affects movement (Bogart & Landau, 2005, s. 10)». Hvis min bestefar er på et annet sted enn hjemme, kommer repetisjonene hurtigere. Dette kan være knyttet til en uro eller usikkerhet fordi han ikke har noe gjenkjennelig rundt seg. Sist jeg besøkte ham var han på en avlastningsbolig, og han repeterte setningen om at han hadde tenkt seg hjem tidligere enn planlagt nesten uten pauser. Den ukjente arkitekturen som han ikke hadde noen gjenkjennelige referanser til, spilte inn på hans adferd. Hvordan arkitekturen påvirker bevegelsene, hvordan man beveger seg i forhold til rommet og tingene i det, blir interessant å jobbe med når vi skal begynne å arbeide i klinikkrommet. Hittil har vi jobbet med viewpoints i et firkantet dramarom med sorte tepper langs veggene, med andre ord et nøytralt og tomt rom. Når vi flytter oss til et rom som etterlikner et sykehjem, vil danserne kunne forholde seg helt annerledes til innfallsvinkelen arkitektur, og alle elementene av sykehjems-objekter kan påvirke bevegelsene. Danserne kan bli inspirert av et rom som har mer med temaet vårt å gjøre.

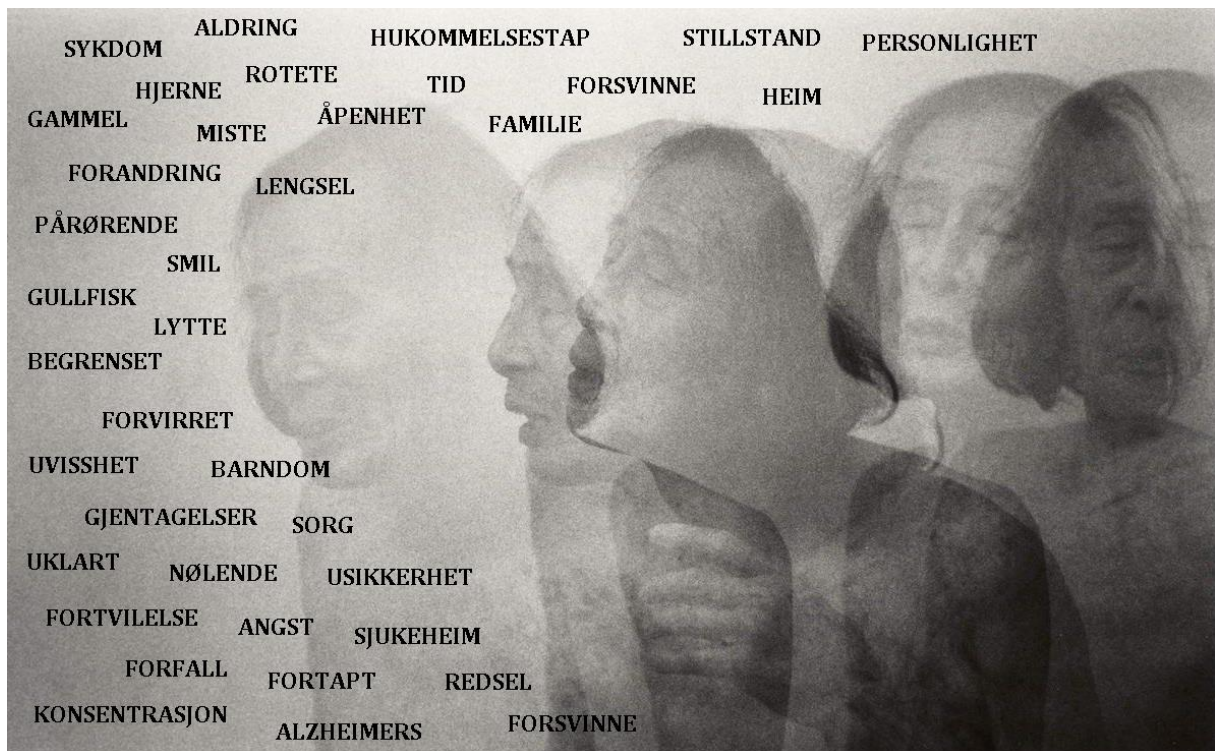
Topografi henger sammen med arkitektur og defineres som landskapet og gulvmønsteret vi skaper med våre bevegelser gjennom rom (Bogart & Landau, 2005, s. 11). Noen personer blir rastløse og får en trang til å vandre etter at de får en demenssykdom. Når vi jobbet med topografi, prøvde vi å se for oss hvilket mønster føttene våre hadde malt på gulvet dersom vi hadde hatt rød maling på føttene. Topografi i forhold til en som vandrer mye inne i et rom

eller mellom rom, er en måte å arbeide med dette viewpointet opp mot demens: Hva slags gulvmønster avtegner seg? Er det de samme linjene som går igjen, eller er hele gulvet rødt? Har man utforsket alt av bevegelsesmuligheter man finner? Vi jobbet også med topografi i sammenheng med et livsløp, der vi skulle vise ulike faser i livet gjennom valg av ulikt gulvmønster. En rett linje kan vise en klar målsetting og orden, men også fastkjørte vaner. Sirkelmønster kan være friere, mer lekent, men også vise forvirring og usikkerhet.

Det siste viewpointet jeg ønsker å trekke frem er *kinestetisk respons*. Dette dreier seg om å la deg bli påvirket av de andre rundt deg, la dine bevegelser settes i gang av andres bevegelser (Bogart & Landau, 2005, s. 8). I denne innfallsvinkelen ligger det noe relasjonelt, alle bevegelser skal få en impuls fra noe utenfor deg selv, en spontan reaksjon som settes i gang av at du lar omverdenen ha en innvirkning på dine bevegelser. I forhold til Erika Fischer-Lichtes feedbacksløyfe er dette et interessant wiewpoint da dine bevegelser settes i gang av andres bevegelser eller lyder, samtidig som dine bevegelser igjen vil påvirke den andres bevegelser. «In short, whatever the actors do elicit a response from the spectators, which impacts on the entire performance. In this sense, performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop (Fischer-Lichte, 2008, s. 38)». Selv om hun bruker begrepet på den gjensidige påvirkningen mellom aktør og tilskuer, kan man se en liknende prosess også i et kollektivt arbeid mellom medaktører. Hvis man trekker en parallell til en person med demens og han eller hennes omsorgspersoner, kan man kanskje se en liknende feedbacksløyfe i hvordan man gir og tar impulser i hverdagen. Mange som har demens mister etter hvert mye av språket, husker ikke ord og begreper, og på et sent stadium i sykdomsforløpet kan man også miste store deler av det verbale språket. Kroppsspråk, de signalene man gir med kropp og bevegelser, kan da ha en stor påvirkningskraft på kommunikasjonen og relasjonen.

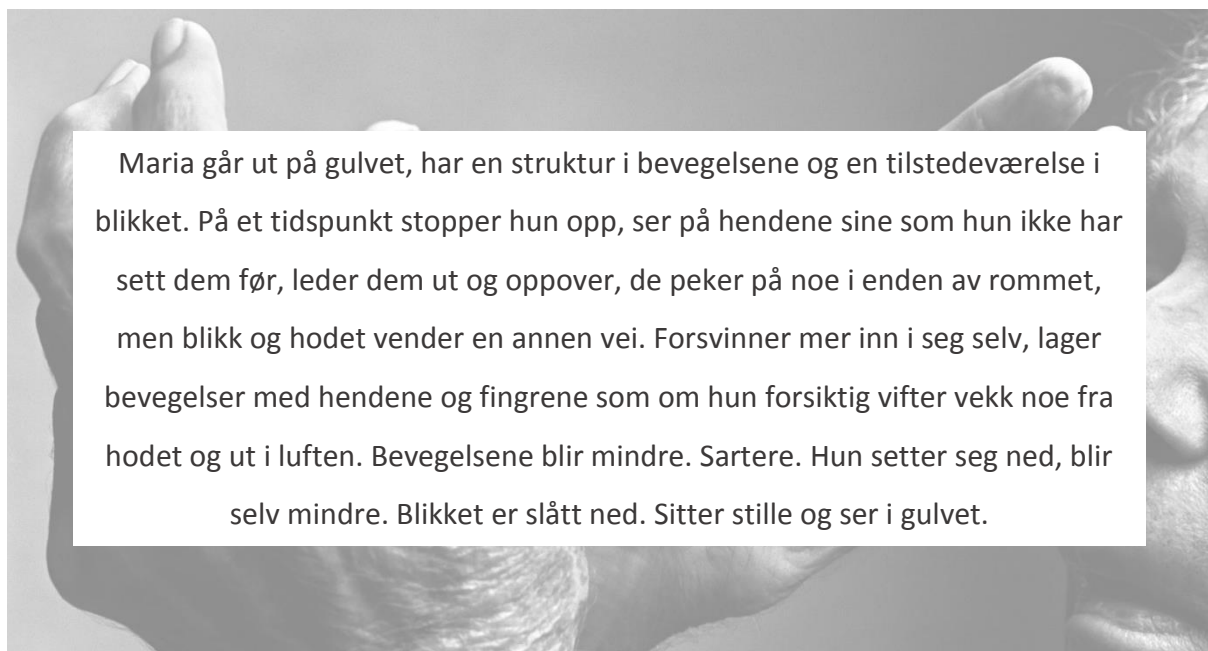
Vår forforståelse av demens i arbeid med viewpoints

Jeg ønsket å starte første workshop med å kartlegge mine og dansernes første assosiasjoner når vi hører ordet demens. Hvilken forforståelse har vi før vi begynner arbeidet. Ordene vi sa en og en ble tatt opp på en diktafon for å kunne brukes senere i prosessen og evt. i den avsluttende forestillingen, og for å finne ut om vårt praktiske arbeid skaper nye assosiasjoner og kunnskap som gir oss flere og andre ord når vi er ferdige. Figur 2 viser ordene vi forbandt med demens i prosjektets startfase.



Figur 2. Vår forforståelse av demens

Første workshop sluttet med en øvelse der vi tok utgangspunkt i de ulike viewpointøvelsene og fant inspirasjon i en øvelse Bogart kaller «Floor pattern - Life story (Bogart & Landau, 2005, s. 56)». Danserne skulle en og en skulle lage et livsløp vist gjennom ulike viewpoints. De ulike fasene i livet skulle vises gjennom tempo, varighet, topografi i sirkler og rette linjer. Er det steder i et liv der man har et klart mål, eller er det steder der det stopper opp, man blir forvirret, man skifter retninger ofte, hvordan vise dette gjennom topografi? Hvordan er barndom, ungdomsår, det voksne livet og aldringen? I tillegg ønsket jeg at personen de diktet livsløpet til på et tidspunkt skulle bli dement.



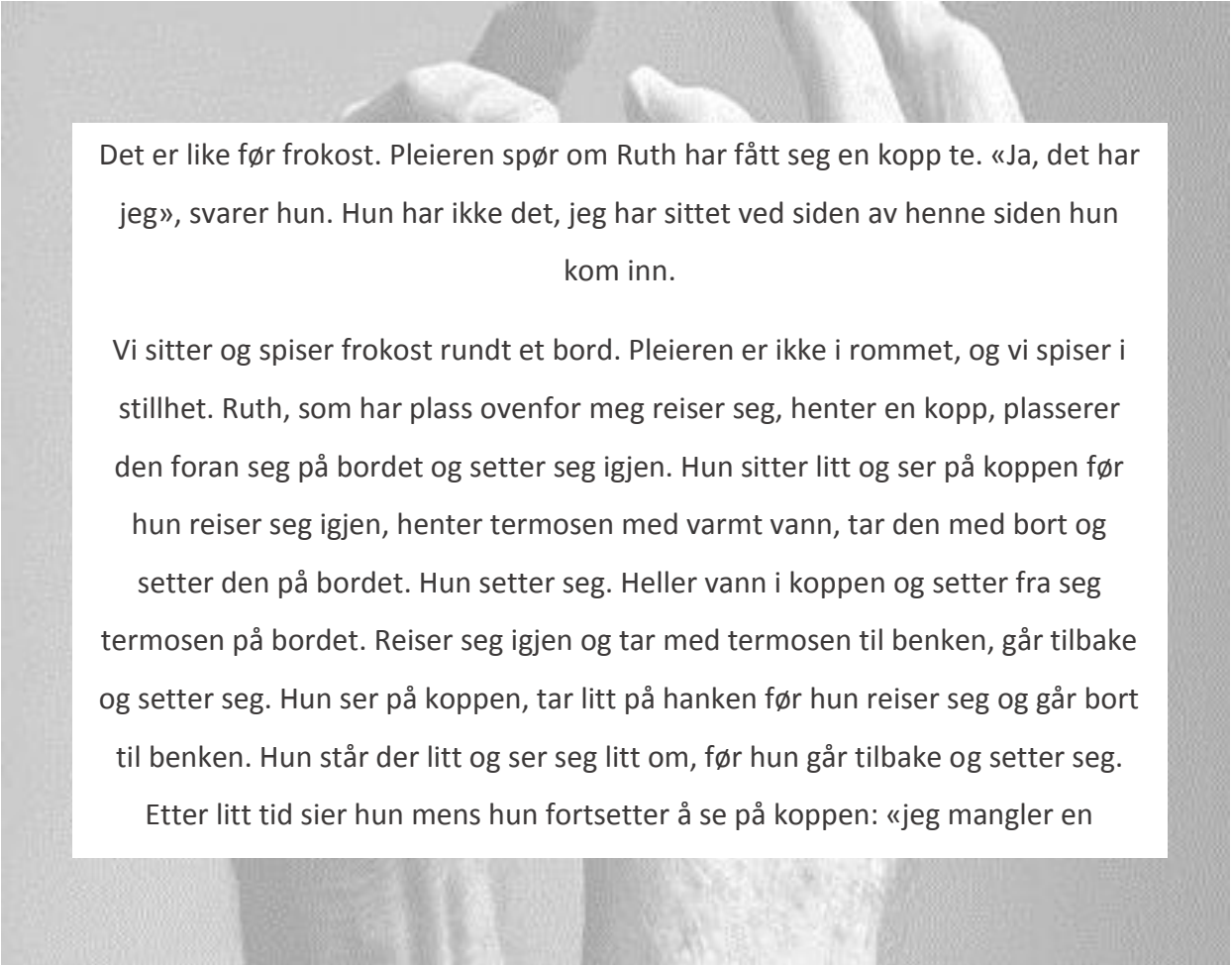
Maria går ut på gulvet, har en struktur i bevegelsene og en tilstedeværelse i blikket. På et tidspunkt stopper hun opp, ser på hendene sine som hun ikke har sett dem før, leder dem ut og oppover, de peker på noe i enden av rommet, men blick og hodet vender en annen vei. Forsvinner mer inn i seg selv, lager bevegelser med hendene og fingrene som om hun forsiktig vifter vekk noe fra hodet og ut i luften. Bevegelsene blir mindre. Sartere. Hun setter seg ned, blir selv mindre. Blikket er slått ned. Sitter stille og ser i gulvet.

Det som kom frem i denne øvelsen tydet på at vi alle fire har en forforståelse av sykdommen som forbindes med tap og forvitring. Refleksjonene i etterkant var at hun så ut som et aspeløv som visnet. At det så ut om hun ga opp. At hun kom et helt annet sted mentalt. De to andre visningene hadde mye av det samme uttrykket. Stillstand og ensomhet, noe som tidligere var veldig aktivt som plutselig stoppet opp. I loggen i etterkant av workshopen skrev Maria at de ordene vi assosierte med demens alle var så tunge og triste. Hun undret seg over om det også kunne være mulig å få positive opplevelser i møte med demens, og i så fall hva det ville være.

Dette spørsmålet har drevet mange av mine valg og fulgt meg videre gjennom hele prosessen. Det er spørsmål jeg i utgangspunktet er veldig opptatt av, kan man finne og fremheve positive sider ved demenssykdommen, og hvilke sider kan dette være? Dette er også interessant når det gjelder forforståelse og fordommer, og hvilken oppfatningen samfunnet har av demens og alt den bringer med seg. I følge Krogh (2003) er fordommer et positivt ladet ord for Gadamer. Vi hadde en forforståelse og fordommer som ble knyttet til negative ord, men allikevel er det våre fordommer, det er det vi vet om demens her og nå. Kanskje kan vår forståelseshorisont utvides og inneholde flere positive ord *i tillegg* til de mindre positive etter denne undersøkelsen.

Morgenrutine – samme situasjon i dansernes utforskning og i observasjonsituasjon

Femte workshop hadde morgenrutine som arbeidstema. Arbeidet var denne gangen ikke sentrert rundt de ulike teatermetodene. Vi fokuserte fullt og helt på hverdagslige handlinger og hvordan vi så for oss en person som har problemer med å orientere seg i rom og problemer med å huske hva de ulike gjenstandene rundt ham eller henne skal brukes til, og hvordan man løser dette hvis man er alene. Mange som er i et tidlig stadium av sykdomsforløpet bor fremdeles alene hjemme hvis de har familie og hjemmehjelp som kan komme innom og hjelpe med de gjøremålene som ikke klares på egenhånd. I denne utforskningen dukket det opp noe interessant som jeg senere kunne sammenlikne da jeg var på observasjon og som jeg vil beskrive her, nemlig en liten situasjon under frokosten som handlet om å lage seg en kopp te.



Det er like før frokost. Pleieren spør om Ruth har fått seg en kopp te. «Ja, det har jeg», svarer hun. Hun har ikke det, jeg har sittet ved siden av henne siden hun kom inn.

Vi sitter og spiser frokost rundt et bord. Pleieren er ikke i rommet, og vi spiser i stillhet. Ruth, som har plass ovenfor meg reiser seg, henter en kopp, plasserer den foran seg på bordet og setter seg igjen. Hun sitter litt og ser på koppen før hun reiser seg igjen, henter termosen med varmt vann, tar den med bort og setter den på bordet. Hun setter seg. Heller vann i koppen og setter fra seg termosen på bordet. Reiser seg igjen og tar med termosen til benken, går tilbake og setter seg. Hun ser på koppen, tar litt på hanken før hun reiser seg og går bort til benken. Hun står der litt og ser seg litt om, før hun går tilbake og setter seg. Etter litt tid sier hun mens hun fortsetter å se på koppen: «jeg mangler en

I denne situasjonen valgte jeg å ikke bidra. Når pleieren spurte og hun bekreftet, kunne jeg sagt ifra at hun ikke hadde fått te. Da ville jeg dog måtte motsi det hun akkurat sa, og påpeke at hun tok feil, noe jeg ikke ønsket. Da hun senere hentet koppen, regnet jeg med at hun hadde lyst på te, og skjønnte raskt at hun ikke visste hvor teen var - noe jeg heller for så vidt ikke gjorde. Siden jeg heller ikke her valgte å blande meg inn i situasjonen, fikk jeg en mulighet til å observere en hverdagslig rutine, en morgenrutine, som jeg tidligere hadde jobbet med i det praktiske arbeidet med danserne. I selve situasjonen forhandlet jeg hele tiden med meg selv om jeg skulle hjelpe til, men gjorde ikke et bevisst metodevalg der jeg valgte å observere for forskningens skyld. Jeg ser dog i etterkant at dette var et fint eksempel på det Gjærum beskriver som et dilemma mellom å være deltakende observatør eller bli observerende deltaker (Gjærum, 2010, s. 132). Jeg er i etterkant takknemlig for at jeg ikke fulgte mitt første instinkt om å spørre en av de andre hvor teen var og hjelpe henne så fort jeg forsto hva hun var ute etter. Hadde jeg gjort det, ville jeg grepet inn i en situasjon som egentlig ikke behøvde min inngripen. Først når hun selv kommuniserte et behov, hjalp jeg til og fant en tepose med hjelp av de andre rundt bordet som visste hvor teen befant seg. Det var veldig interessant å kunne sammenlikne en morgenrutine gjort av danserne, der de brukte sin forforståelse til å skape en tenkt situasjon, og en virkelig morgenrutine med nøyaktig samme utgangspunkt, nemlig å lage seg morgenteen.

Når danserne jobbet med morgenrutine, utforsket vi samtidig et problem som kan komme når man har en demenssykdom: å ikke gjenkjenne objekter og ikke forstå objektets bruksområde. Håkons utforskning av handlinger med morgenteen gikk mye ut på å finne ut av hvordan de ulike elementene, kopp, vann, tepose, skje hørte sammen. For en person som ikke gjenkjenner objekters bruksområde, kan det være en komplisert sammensatt handling å lage seg te. Ruth visste hvor alt skulle i forhold til hverandre, men stykket opp handlingene slik at hun konsentrerte seg om en og en handling av gangen. Hente kopp. Hente vann. Fylle vann. Så hente te, som hun ikke fant. Noe av det samme så jeg hos danserne, de gikk mye frem og tilbake og lette, slik som Ruth, før de fant de ulike objektene og gjenstandene. Dette var en interessant likhet der vår forforståelse hadde truffet noe i forhold til hvordan en morgenrutine kan fortone seg for en med demens.

4.3 Kroppsminne

Å huske bevegelse etter bevegelsesarbeid

Etter en tre timers økt som hovedsakelig var fylt av bevegelser, reflekterer Alma i etterkant av arbeidet over hvor lite bevegelse som festet seg i hodet:

Husker ikke så mye av det som ble produsert av bevegelse. Svært lite faktisk. Husker bare noen av tankene jeg hadde mens vi holdt på, hvordan jeg skulle "løse" eller tolke oppgaven. Hvordan kunne jeg være ekstrem uten å krosse rammene som ble gitt. Og hvordan jeg skulle tenke nytt når jeg følte meg fanget av repetisjon (Alma Bø, logg, 6.10.14)

Hun husker ikke bevegelsene, hvorfor ikke? Hun husker det hun tenkte mens hun beveget seg. Kanskje er hun mer opptatt av å løse oppgaven enn å være i situasjonen? Eller er det fordi hun jobber så intuitivt at de konkrete bevegelsene ikke fester seg, men mer en følelse av sinnstilstanden i øyeblikket? Hun husker ikke bevegelsene når hun tenker tilbake på dem, men hva med kroppen hennes, ville den husket igjen bevegelser neste gang vi jobber med viewpoints? Fisher-Lichte fremhever det legemliggjorte sinnet og hevder mennesket er embodied mind. Intet menneske kan reduseres til kun kropp eller sinn, ei heller til en kamp der kropp og sinn kjemper om suveren autoritet. Sinnet kan ikke eksistere uten kroppen, sinnet uttrykker seg via kroppen (Fischer-Lichte, 2008, s. 99). Hva skal til for at en danser husker bevegelsen? Og er det et mål at kroppen skal huske den eksakte bevegelsen, eller er det uttrykket som er viktig, og den stemningen og følelsen man har i kroppen?

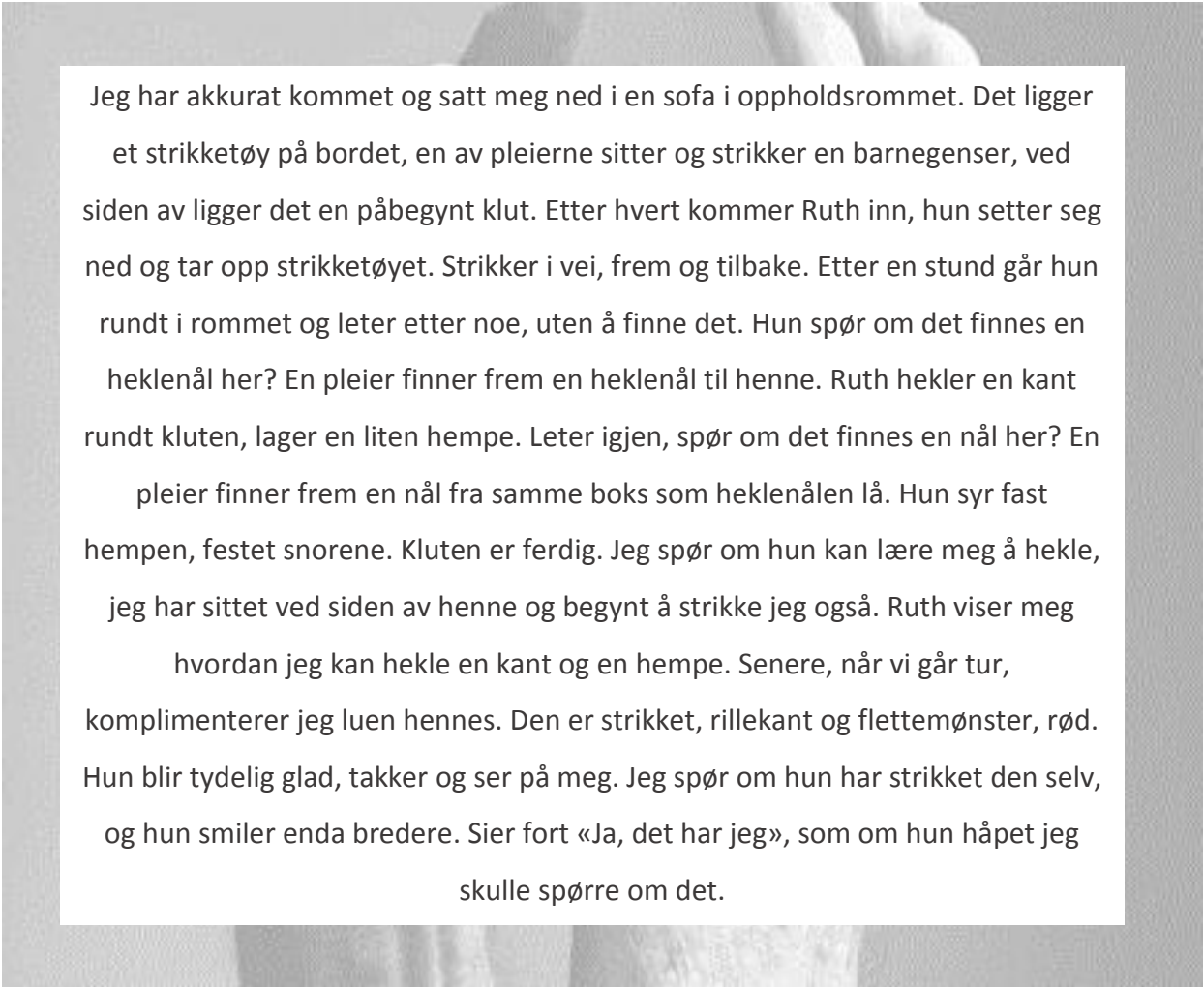
Maxine Sheets-Johnstone skriver om improvisasjon i dans og om hva det er som gjør en danser i stand til å skape dans på stedet, improvisert frem her og nå uten en klar plan eller innøvd sekvens. «[...]what is essential is a nonseparation of thinking and doing, and that the very ground of this nonseparation is the capacity, indeed, the very experience of the dancer, to be thinking in movement (Sheets-Johnstone, 1981, s. 400)». Hun påpeker at når hun bruker begrepet å tenke i bevegelse, ser hun ikke på bevegelsen som et verktøy eller instrument for tenkingen, ei heller er tanken avhengig av språket. Hun skiller mellom å tenke *i* bevegelse og tanker *om* bevegelse.

To say that in improvising, I am in the process of creating the dance itself out of the possibilities that are mine at any moment in the dance, is to say that I am exploring the world in movement. [...]As one might wonder about the world in words, I am

wondering the world directly, in movement: I am actively exploring its possibilities and what I perceive in the course of that wondering or exploration is enfolded in the very process of moving (Sheets-Johnstone, 1981, s. 403).

Tanker om bevegelse kommer ofte som en naturlig følge av tenking i bevegelse som hun forklarer som et kroppslig fenomen. Hun henviser til Merleau-Ponty som hevder at bevegelse ikke følger persepsjon, men at de er sammenflettet. Man kan ikke si når persepsjonen starter og bevegelsen slutter eller omvendt, de informerer hverandre.

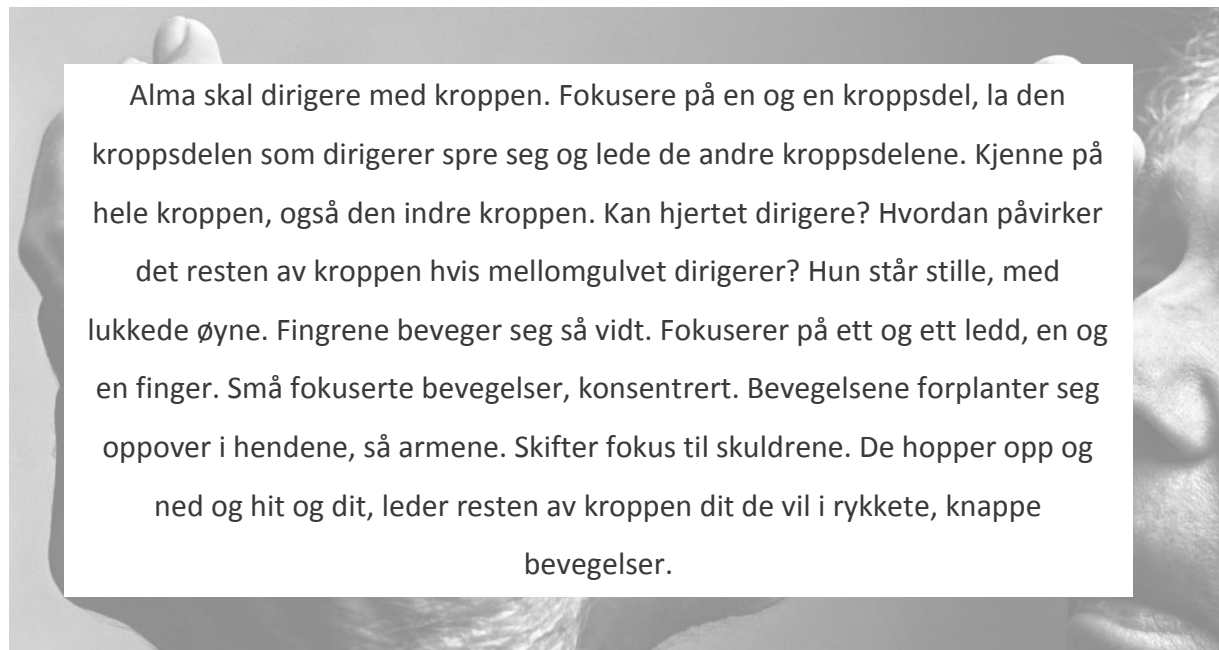
Kroppsminne- som kommunikasjonsplattform



Jeg har akkurat kommet og satt meg ned i en sofa i oppholdsrommet. Det ligger et strikkesøy på bordet, en av pleierne sitter og strikker en barnegenser, ved siden av ligger det en påbegynt klut. Etter hvert kommer Ruth inn, hun setter seg ned og tar opp strikkesøyet. Strikker i vei, frem og tilbake. Etter en stund går hun rundt i rommet og leter etter noe, uten å finne det. Hun spør om det finnes en heklenål her? En pleier finner frem en heklenål til henne. Ruth hekler en kant rundt kluten, lager en liten hempe. Lete igjen, spør om det finnes en nål her? En pleier finner frem en nål fra samme boks som heklenålen lå. Hun syr fast hempen, festet snorene. Kluten er ferdig. Jeg spør om hun kan lære meg å hekle, jeg har sittet ved siden av henne og begynt å strikke jeg også. Ruth viser meg hvordan jeg kan hekle en kant og en hempe. Senere, når vi går tur, komplimenterer jeg luen hennes. Den er strikket, rillekant og flettemønster, rød. Hun blir tydelig glad, takker og ser på meg. Jeg spør om hun har strikket den selv, og hun smiler enda bredere. Sier fort «Ja, det har jeg», som om hun håpet jeg skulle spørre om det.

Når jeg viste interesse for hennes håndverk, fikk hun en bekreftelse på at noe hun gjorde ble verdsatt. Hun fikk lære meg noe. Her kan man trekke en parallell til Julie Dunns anvendte prosjekt med klovnene. «The use of role also opened up possibilities for shifts in status to

occur, with one or both of the ‘twins’ regularly dropping their status in order to seek help or advice from the person living with dementia (Dunn, 2013, s. 181)». Det skjedde her et statusskifte av liknende karakter som når klovnen skal lære kantonesisk av pasienten. Pasienten fikk høy status, mens klovnen fikk lavere status. På samme måte ble jeg i denne situasjonen studenten og Ruth ble læreren. I forhold til kroppsminne er det interessant at hun ikke husket hvor nål og saks var med fem minutters mellomrom, men kunnskapen om å strikke og hekle satt i hendene. Her kan man finne referanser til Jaana Parviainens teori om kroppsminne. «In order for the body to be able to identify a movement, there must be body memory, through which the body ‘understands’ because of its acquisition of habit (Parviainen, 1998, s. 49)». I denne sammenhengen kan man derfor hevde at håndverket var en tilegnet vane for Ruths kropp, som ikke krevde en kognitiv refleksjon eller bevissthet. Kroppen hadde tilegnet seg denne kunnskapen over lang tid ved å prøve, feile, øve og utvikle. Man kan også trekke en parallell til Jerzy Grotowskis arbeid med sine skuespillere når det gjelder denne formen for kinestetisk kunnskap. I. Wayan Lendra er en skuespiller og danser fra Hawaii som jobbet med Grotowski og har skrevet om erfaringer fra et prosjekt de gjorde på Bali. Han nevner kinestetisk trening som et av de viktigste aspektene i Grotowskis arbeid. Grotowski benyttet seg ikke av ikke muntlig beskrivelser i sin undervisning og trening, siden hjernen ikke lærer en handlings emosjonelle kvalitet når den kun lærer gjennom en mental prosess. Kinestetisk læring derimot inkorporerer både fysisk presisjon og det emosjonelle i handlingen. «Grotowski says that the body itself functions like a brain: it can record and later recall movement patterns and emotion in a seemingly instinctive way, when stimuli are given (Lendra, 2002, s. 158)». Ruth forklarte meg ikke hvordan jeg skulle hekle, og jeg tror ikke hun hadde klart å forklare meg trinnvis hvordan hun gikk frem for å løse teknikken. Ruth viste meg hvordan jeg skulle hekle, uten ord, men gjennom handling. Det var i hendene kunnskapen satt, det var en del av hennes kroppsminne.



I etterkant av denne øvelsen sa Alma:

Man begynner å tenke om det synes det man tenker på, eller om det forplanter seg andre steder så det ser ut som bevegelsen kommer fra et annet sted, og [...] om det ser ut som man har et ticks. For når jeg tenker på eldre folk, tenker jeg at mange ting kunne sett ut som ticks som eldre folk har. Men hadde man bare satt på litt musikk, kunne det egentlig vært en ganske kul rytme på det. Men når man ikke har sånn bakgrunnsmusikk, og bare ser de eldre menneskene som har det, blir det noe helt annet. Da blir det bare.. ja, du er gammel (Alma Bø, transkripsjon fra videodokument, 17.11.14).

Her nevner hun noe interessant ved det man kan kalle den gamle kroppen. Hun tillegger den gamle kroppen en annen form for naturlig bevegelse som man kanskje ikke tenker over når man observerer gamle mennesker. Når man tenker på den unge og den gamle kroppen, har den unge kroppen mye bevegelse, mens den gamle kroppen forbindes med stivhet og lite bevegelse. Allikevel trekker hun her fram et poeng om at den gamle kroppen kan ha mye bevegelse i det naturlige bevegelsesmønsteret sitt. Man kan si det er en forskjell på bevegelse og bevegelse. Det hun kaller 'ticks', sammenlikner hun med rytmiske bevegelser, og på en måte ser hun også et danserisk potensial i disse bevegelsene og i den gamle kroppen.

Dette er interessant å jobbe med til forestillingen, og her er det et poeng å jobbe med samtidsdansere. Jeg ønsket å jobbe med et fysisk scenisk uttrykk for å formidle mine tanker rundt demens. Egil Bakka skriver i *Europeisk dansehistorie* (1997) at samtidsdansen sees i sammenheng med den postmoderne utviklingen i dansen, der improvisasjon hadde en stor rolle i hvordan man genererte bevegelse og forholdt seg til hverandre. Et annet viktig element samtidsdansen har i relasjon til dette prosjektet, er dens fokus på de hverdagslige bevegelsene og de koreografiske valgene man kan ta. Det er ikke lenger metoden og den tekniske utførelsen av bevegelsene som er viktig. Ikke å bevege seg kan være et like gyldig koreografisk valg i den postmoderne dansen (Bakka, 1997, s. 221-226). Jeg ønsket å bruke disse kvalitetene når jeg skal lage en forestilling som viser en sykdom der de daglige handlingene, hverdagslige bevegelser og stillstand sier mye om hvordan sykdommen fortøner seg for mennesket. Også Almas tanker rundt den gamle kroppen og dens naturlige bevegelser og en interesse for å utforske disse, går hånd i hånd med samtidsdansens ønske om å finne kjernen i dansen, også i naturlige menneskelige bevegelser. Jeg vil påstå at den postmoderne dansen kan sies å ha en fenomenologisk tilnærming til dans. Det handler om å møte verden og bruke de erfaringene man får med dette møtet. Jeg ser samtidig en tråd mellom samtidsdans og performance. Fokuset på hva som oppstår i prosessen, i improvisasjon og i møtet med de andre på gulvet, en samhandling der man hele tiden utvikler og kommuniserer for å bringe arbeidet videre.

Unge kroppers konflikt i utforskning av den gamle kroppen

Demens er en sykdom som oftest kommer i høy alder. I det tidligere praktiske arbeidet kjente vi på dette skillet mellom å jobbe med bevegelser som skal vise eller si noe om en sykdom som forbindes med eldre, men allikevel ha en ung bevegelig holdning. Maria fremhevet i en logg et ønske om å studere gamle mennesker med det formål å studere Eldres bevegelser. «Eg skulle gjerne ha reist ein plass og studert gamle mennesker ordentlig, eg merka at eg blei veldig nysgjerrig på korleis dei beveger seg, korleis dei sitter, korleis dei røyser seg og så vidare (Maria Ulvestad, logg, 1.12.14)». Vi jobbet derfor i den fjerde workshopen med å kjenne den gamle kroppen i våre unge kroppar. Vi gikk ut og observerte gamle mennesker vi så på gaten, og jobbet etterpå med å prøve ut bevegelser og kroppsholdninger vi hadde observert, selv om disse observasjonene var svært begrenset til ganglag og holdning. Vi jobbet også med forskjellen på en gammel kropp og en dement kropp. Hvordan beveger en person med demens seg? Hvordan påvirker sykdommen de daglige rutinene og handlingene

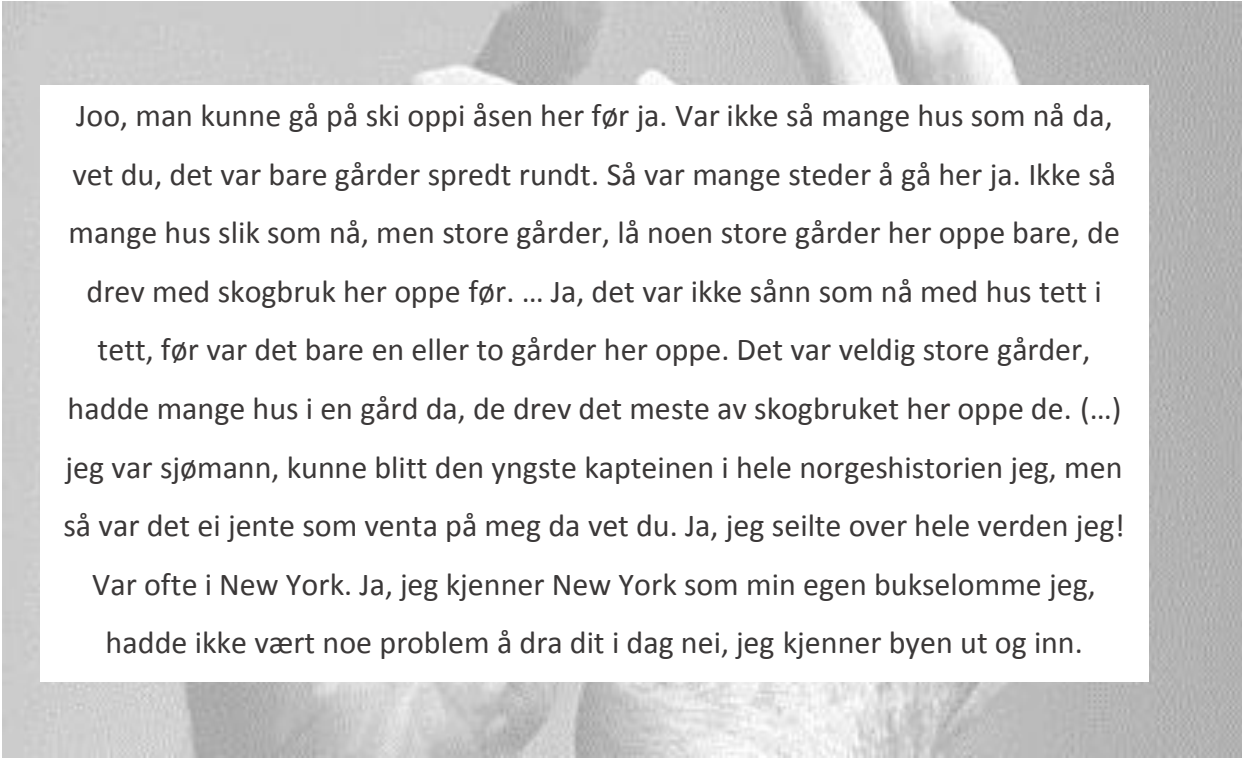
man foretar seg i hverdagen? Vi utforsket hvordan man kler på seg, går, setter seg, legger seg ned, reiser seg opp.

Danserne og jeg er unge og friske, og vi erfarte at det var vanskelig å bevege seg som personer som var såpass annerledes i kroppsholdning og med et helt annet tempo i handlinger og bevegelser. Kroppene våre har ikke erfaring eller kinestetisk kunnskap som kan sammenliknes med en kropp som har levd et mye lengre liv. Jaana Parviainen refererer til Michael Polanyi om hvordan kroppen tilegner seg kunnskap. «According to Polanyi, acquiring knowledge, a person is not making but *discovering* it, and this mode of knowing claims to establish contact with reality (Parviainen, 1998, s. 129)». Da vi som er i tyveårene skulle etterlikne eldre ble ikke fokuset på bevegelskvaliteten, men på en portrettering av den gamle kroppen. Selv om det var interessant å utforske bevegelser, tempo, ganglag og kroppsholdninger som gamle, ble det en konflikt i at vi ikke kan eller har muligheten til å ha gamle kropper, kroppen vår har ikke oppdaget denne kunnskapen enda. Det ble et karakterarbeid der vi ikke fikk vist problematikken, situasjoner eller relasjoner på en troverdig måte. For oss virker det mer fordelaktig å jobbe mer abstrakt med bevegelse. Kanskje formidler vi gjennom abstrakte bevegelser bedre hvordan sykdommen fortoner seg for en eldre person. Dette kan sammenstilles med Helen Nicholson og Anne Basting som hevder at en naturalistisk spillestil ikke er den mest fordelaktige spillestilen når man skal jobbe med demens som tema. Dette vil jeg derimot gå nærmere inn på i neste kapittel og i kapittel 5.3, der jeg vil drøfte dramaturgiske valg opp mot fiksjon og virkelighet.

4.4 Fiksjon/virkelighet

Demens – et iboende spenn mellom virkelighet og fiksjon

Etter et besøk hos min bestefar på avlastningsboligen han bor på annenhver uke, reflekterte jeg over hvordan han har en tendens til å utbrodere historiene han forteller underveis i fortellingen. De vokser på en måte mens han forteller. Noe vet jeg ikke stemmer overens med de faktiske hendelsene han forteller om. Men dette fikk meg til å reflektere over hva som blir fiksjon for meg, hva som kan være virkelig for ham, og hva som definerer dette skillet mellom virkelighet og fiksjon.



Joo, man kunne gå på ski oppi åsen her før ja. Var ikke så mange hus som nå da, vet du, det var bare gårder spredt rundt. Så var mange steder å gå her ja. Ikke så mange hus slik som nå, men store gårder, lå noen store gårder her oppe bare, de drev med skogbruk her oppe før. ... Ja, det var ikke sånn som nå med hus tett i tett, før var det bare en eller to gårder her oppe. Det var veldig store gårder, hadde mange hus i en gård da, de drev det meste av skogbruket her oppe de. (...) jeg var sjømann, kunne blitt den yngste kapteinen i hele norgeshistorien jeg, men så var det ei jente som venta på meg da vet du. Ja, jeg seilte over hele verden jeg! Var ofte i New York. Ja, jeg kjenner New York som min egen bukselomme jeg, hadde ikke vært noe problem å dra dit i dag nei, jeg kjenner byen ut og inn.

Historien starter i et enkelt minne. Det er repetisjoner av de samme detaljene i minnet, men detaljene vokser i omfang. Blir større og mer fantastiske. Men hvordan fungerer minnet hos personer som ikke har en demenssykdom? Det er jo slik med de fleste at man liker å legge på, forstørre, gjøre historien spennende å høre på, det er ikke alltid så farlig om ikke alle faktaene stemmer. Her kan man trekke en parallell til teateret. I boken *Dramaturgi* (2005) skriver Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen at vi forholder oss både til det reelle og det fiktive når vi opplever teater. Det tradisjonelle teateret beror på nettopp fiksjonen, mens i samtidsteateret er det en større utforskning av skillet mellom virkelighet og fiksjon, og hverdagens virkelighet har fått en plass inn i kunsten. «Estetiseringen av hverdagen viser [...] at forskjellen mellom kunst og hverdag, fiksjon og virkelighet ikke er klar og entydig lenger. Det er derfor mulig å betrakte fiksjonalitet i ulike former som nødvendige «redskaper» i den kulturelle kommunikasjonen mellom mennesker (Gladsø, Gjervan, Hovik & Skagen, 2005, s. 182)». Hvor viktig er det da å tviholde på virkeligheten, hvis fiksjonen kan gi en god følelse av å bli lyttet til fordi man har noe interessant å bidra med i samtalen? Hvordan kan man vite at det som fortelles, som kan virke overdrevet for meg, ikke er virkelig i hans minne? Hva er den subjektive virkelighet? Og den mest opplagte fiksjonen kan fort vise seg å være virkelighet. Et minne er alltid subjektivt og kan derfor sies å være virkelig for den som eier det. Et minne er noe som er lagret hos deg, og det er din virkelighet du husker. En annen kan sitte med et

minne av den samme virkeligheten, men huske noe annet, eller ha festet seg ved andre detaljer som gjør at minnet viser en annen virkelighet for ham enn den du husker.

I sammenheng med denne refleksjonen rundt virkelighet og fiksjon, vil jeg trekke frem et sitat fra loggen til Håkon, der han reflekterte rundt nettopp dette temaet etter å ha jobbet med de fire elementer.

For meg har de vært litt vanskelig å koble det opp mot arbeidet vi holder på med, mye fordi jeg selv får veldig mange andre og mer fantasidrevne bilder, som på en måte ikke er helt forenelig med mitt bilde av denne alvorlige sykdommen. Samtidig er jo demens ganske surrealistisk, så kanskje det er perfekt forenelig (Håkons Karlstad, logg, 30.10.14)?

Selv om demenssykdom gir en kognitiv svikt, vil det ikke si at de indre bildene og fantasien forsvinner. Det er ofte korttidsminnet som forsvinner først, og mange har klare og tydelige bilder fra barndom og ungdom. Og slik som beskrevet ovenfor opplever man ofte en utbrodering av bildene til å bli større og mer utfyllende historier enn det som virkelig skjedde. Kanskje kan demens oppleves surrealistisk for pårørende og sett fra et utenforstående perspektiv, men for personen som har sykdommen oppleves nok ikke hverdagen som surrealistisk i lik grad.

Håkons tanker om at demens og surrealisme er forenelig med de dramaturgiske valgene Anne Basting og Helen Nicholson legger vekt på. Begge diskuterer hvordan et surrealistisk og absurd teaterspråk kan vise en sannere fremstilling av demens. Nicholson refererer til Raymond Williams som poengterer at naturalisme fremstiller ord og handlinger så nært opp til virkeligheten som mulig, og hun fremhever at på overflaten kan det virke som dette er den dramatiske formen som ligger nærest i å ivareta verdiene til personsentrert omsorg. Hun stiller dog spørsmål om hvem sin versjon av virkeligheten som da er med. «The process of composition into naturalistic dialogue stripped these memories of the performative aesthetic we had heard [...] (Nicholson, 2011, s. 53)».

Når vi skal jobbe videre med det praktiske arbeidet, vil vi utforske om surrealisme kan sees som en estetisk verdi i demens, og bruke et surrealistisk, drømmende språk som en estetisk inngang for å formidle denne sykdommen utad til et publikum.

4.5 Personsentrert omsorg

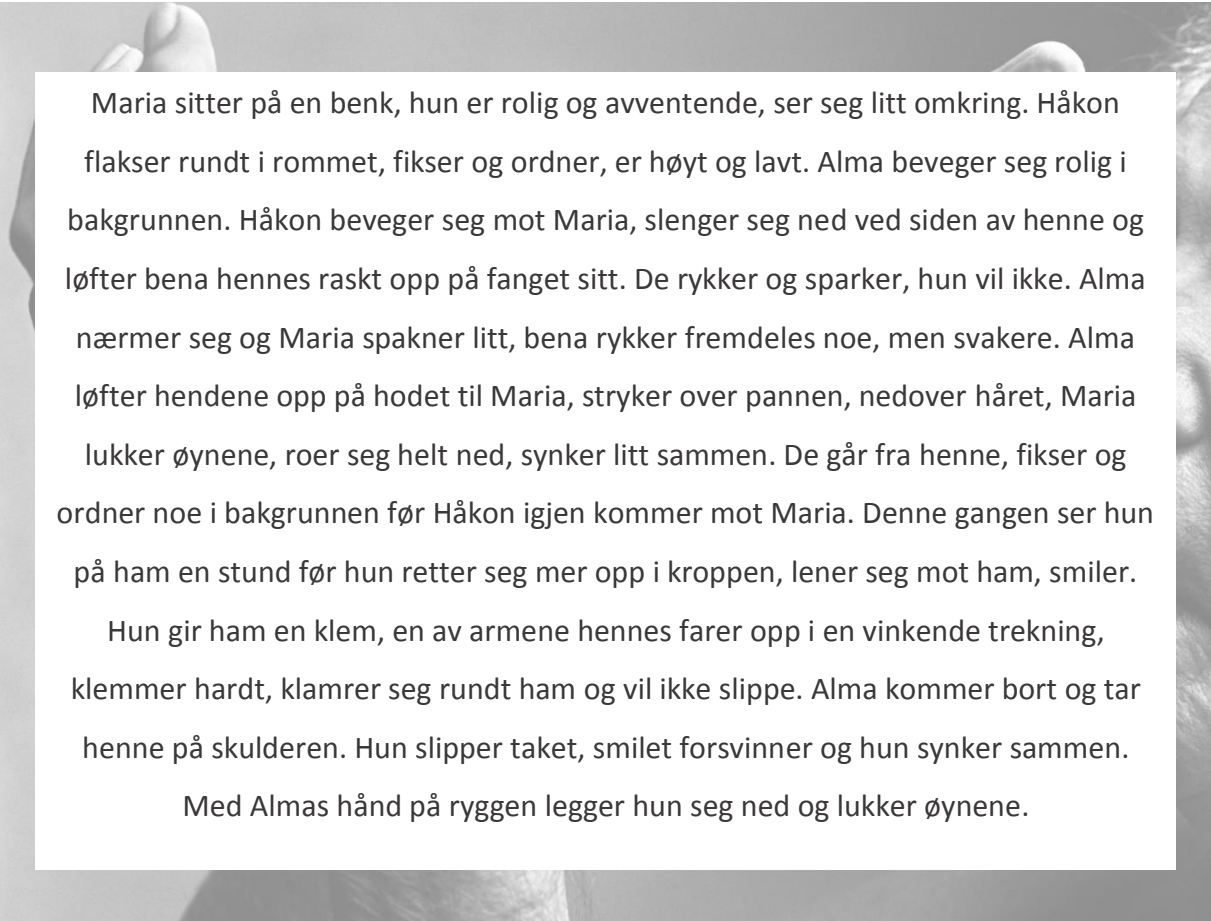
Under arbeidet med rene teatermetoder og tema demens med danserne, hadde jeg hatt et fokus på hvordan selve metodene genererte scenisk materiale. Jo mer vi arbeidet med temaet demens, jo større ble behovet for å vite mer om de jeg forsket på. Det anvendte perspektivet ble en viktig del av prosjektet i løpet av denne prosessen. Vi hadde en oppfatning om hvordan det var å ha demens, og hvordan systemet rundt personer med demens fungerer. Maria har erfaring fra arbeid på sykehjem, og med denne erfaringen i bagasjen har hun noe kunnskap om hvordan sykdommen påvirker personen og de rundt. Jeg har erfaring fra min familie å hente kunnskap fra. Alma og Håkon på den annen side, har ingen erfaringer som de kunne bruke når vi skulle jobbe med dette temaet. Et ønske om å vite mer om sykdommen og å møte mennesker som har opplevd dette på kroppen gjorde seg gjeldene. Selv om noen av oss har erfaringer med personer med demens, hadde vi allikevel ikke mye kunnskap om sykdommen.

Samtalen med en spesialist på sykdommen demens var en av måtene vi fikk mer kunnskap på. Dr. Lill Mensen forklarte oss om ulike former for demens. En vanlig oppfatning er at demens er én sykdom, men i løpet av denne samtalen fikk vi et innblikk i hvordan de ulike formene for demens påvirker ulike deler av hjernen og dermed arter seg ulikt også i adferd og bevegelsesmønstre. Et annet aspekt som vi virkelig forsto etter denne samtalen, er hvor forskjellig sykdommen påvirker menneskene som får den og personene rundt. Jeg hadde før denne samtalen jobbet mye utfra selve sykdommen, mens fokuset på det personsentrerte ble etter dette tydeligere for meg. Nettopp å se personen og ikke sykdommen er et sentralt anvendt forskningsfokus, og det ble mer sentralt også i mitt prosjekt.

De fire elementene: vann, ild, luft og jord.

Utforskning av de fire elementene *vann, ild, luft og jord*, var hovedfokus andre og tredje workshop. Vi startet med å utforske hvordan de ulike elementene kan manifesteres i bevegelser. Hvilket tempo har de ulike elementene, er det runde og myke bevegelser, eller harde og stakkato bevegelser? Vi utforsket mulighetene som ligger i de forskjellige elementene etter øvelser fra Lecoqs beskrivelser i *The Moving Body*. Det er for eksempel forskjell på vann som beveger seg som en stri strøm og vann som brer seg ut som et hav. Ulike elementer har ulike kvaliteter (Lecoq et al., 2009, s. 88). Hvilke av disse kvalitetene kan man overføre til mennesker? Etter å ha rendyrket bevegelser til elementene, begynte vi å menneskeliggjøre dem, å finne handlinger og bevegelser som er mer hverdagslige, men som

allikevel hadde elementets essens og kvaliteter i seg. Håkon sa etter en øvelse der vi jobbet med mennesket i elementet at når vi snakket om ild på forhånd, forbant vi det elementet med sinne og aggresjon. Men underveis i utforskningen skiftet hans fokus til lidenskap som for ham ble det som var viktige med ild. Maria på sin side forbandt ild med varme og en varm person. Elementene kan gi mange forskjellige personlighetstyper, men ett element kan også romme mange forskjellige kvaliteter og adferdsmønstre. Det neste skrittet i elementarbeidet var å prøve ut hvordan de ulike elementene påvirker hverandre. Ild kan bli slukket av vann, mens den vokser hvis den kommer i kontakt med luft. Men vann kan også fordampe hvis det er for mye ild i forhold til vann. Jord blir til gjørme hvis den blir blandet med vann.



Maria sitter på en benk, hun er rolig og avventende, ser seg litt omkring. Håkon flakser rundt i rommet, fikser og ordner, er høyt og lavt. Alma beveger seg rolig i bakgrunnen. Håkon beveger seg mot Maria, slenger seg ned ved siden av henne og løfter bena hennes raskt opp på fanget sitt. De rykker og sparker, hun vil ikke. Alma nærmer seg og Maria spakner litt, bena rykker fremdeles noe, men svakere. Alma løfter hendene opp på hodet til Maria, stryker over pannen, nedover håret, Maria lukker øynene, roer seg helt ned, synker litt sammen. De går fra henne, fikser og ordner noe i bakgrunnen før Håkon igjen kommer mot Maria. Denne gangen ser hun på ham en stund før hun retter seg mer opp i kroppen, lener seg mot ham, smiler.

Hun gir ham en klem, en av armene hennes farer opp i en vinkende trekning, klemmer hardt, klamrer seg rundt ham og vil ikke slippe. Alma kommer bort og tar henne på skulderen. Hun slipper taket, smilet forsvinner og hun synker sammen.

Med Almas hånd på ryggen legger hun seg ned og lukker øynene.

Det var interessant å se hvordan ulike mennesketyper kan påvirke hverandre, og man blir klar over hvor mye personlige egenskaper og holdninger har å si i en pleiesituasjon. Pasienten som skulle ha egenskapene til ild, ble lett irritert og urolig når en pleier med egenskaper fra luft var mye borti henne. Ovenfor ham var hun en 'vanskelig pasient', sparket og var ikke medgjørlig.

Hun roet seg i motsetning veldig ned når en pleier med vannegenskaper kom og strøk henne over håret og hodet. Mot slutten skiftet det, og pasienten som tidligere hadde blitt irritert på luftpleieren, ble nå oppløftet og fikk mer energi, lik ild suger næring fra luft, mens pleieren som hadde mye vann gjorde at hun sank sammen og sovnet, slik vann slukker ild.

Vanskelig adferd brukes gjerne om personer som er lite medgjørlige eller aggressive. På pårørendekurset snakket en tidligere pleier, som nå jobber som demenskoordinator i en av Oslos bydeler, om begrepet vanskelig adferd. Hun brukte heller begrepet *utfordrende* adferd. Ofte er det man kaller vanskelig adferd, et uttrykk for et behov som ikke er dekket. Man kan reagere med sinne hvis man er usikker, ofte er det kroppslige plager som kan utløse en slik vanskelig adferd. Man kan ha vondt, men får ikke sagt ifra og reagerer derfor utagerende. Nicholson refererer til Kitwood som peker på at utagerende adferd kan omskapes til et problem av leger og omsorgspersoner. Men han fokuserer på at hvis man leser denne adferden med et sympatisk blikk, viser det seg at det kan være indikasjoner på uro eller bekymringer som personer som 'lider' av demens ikke kan uttrykke på annen måte (Nicholson, 2011, s. 52). Hvis man ser på adferden som en utfordring til å finne ut det bakenforliggende problemet, og til å finne ut om personen har behov som ikke er dekket, kan man ved hjelp av kreativitet kanskje bedre situasjonen både for personen selv og de rundt.

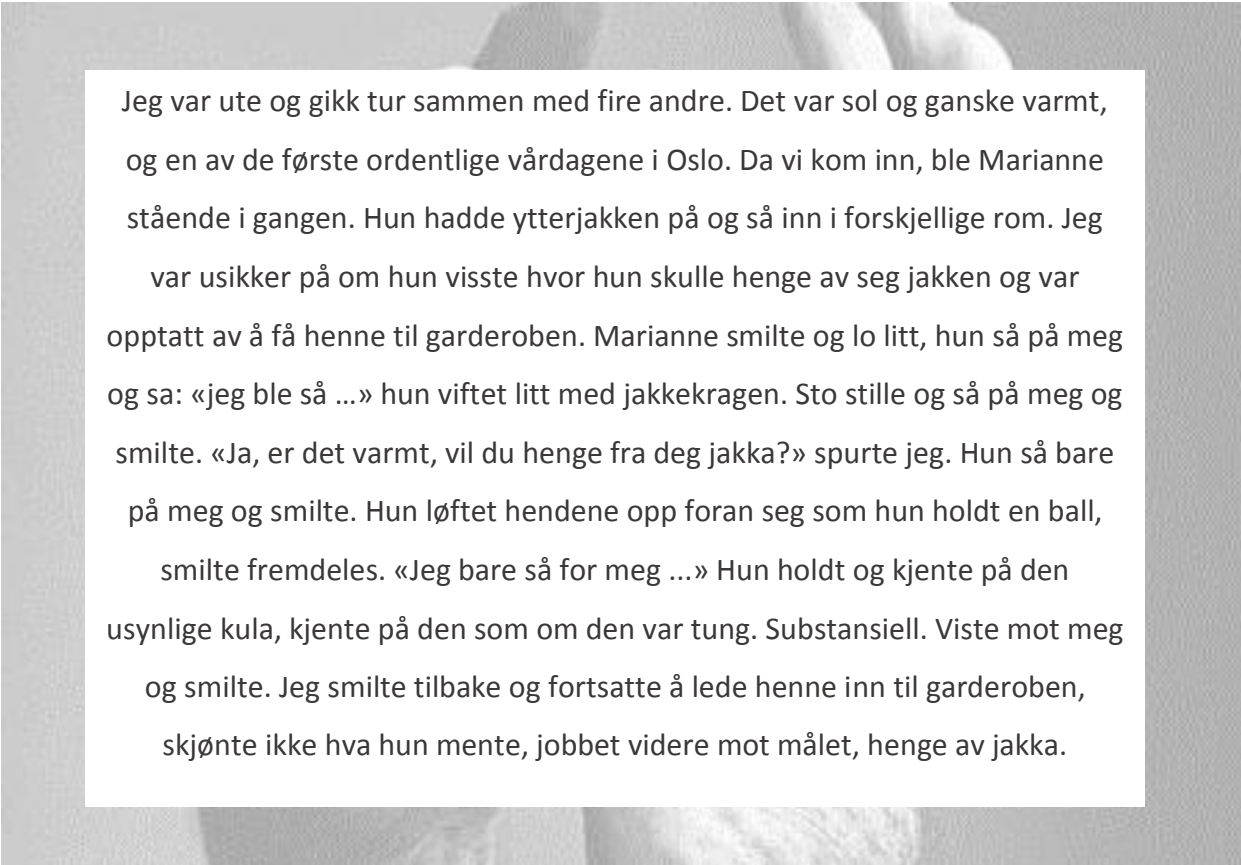
Noen vi diskuterte i etterkant av dette arbeidet, var hvilket element demens har. Kan en sykdom ha et element i seg? På en måte kan demens gjøre deg mer til jord, hvis bevegelsene går saktere og motorikken svekkes. Samtidig er man kanskje mer luft fordi man ikke klarer å holde en tankerekke mer enn så og så lenge. Man beholder jo mange av de samme personlighetstrekkene. Samtidig kan noen nesten endre personlighet og bli veldig sinte uten å ha vært det før, og si ting de aldri har sagt tidligere. Det er jo interessant å se hva skjer med personen når sykdommen kommer. Får de andre elementer i seg når de får demens? Et spørsmål er om det blir trekk fra andre elementer, eller om det forsterker personlighetstrekk som allerede er der, men ikke har vært så tydelige før. Ifølge Kitwood er en tendens at personlighetstrekk som tidligere alltid har vært til stede, men ikke har vært synlige, kan vises i en overdrevet form etter at man får demens. Når det gjelder personlighet og et eventuelt tap av personlige egenskaper, fremhever Kitwood ansvaret til personene rundt den som har demens til å hjelpe å opprettholde personlighet og en unik identitet.

If personhood appears to have been undermined, is any of that a consequence of ineptitude of others, who have all their cognitive powers intact? If uniqueness have faded into a grey oblivion, how far is it because those around have not developed the

emphaty that is necessary, or their ability to relate in a truly personal way (Kitwood, 1997, s. 16)?

Å hevde at omsorgspersoner har et ansvar og i det hele tatt en mulighet til å holde personligheten ved like, er etter min mening et for stort ansvar å legge på pårørende og sykehjemspersonalet. Sykdommen vil bringe med seg forandringer i relasjonene til dem rundt og den personlige adferden. Kitwood fremhever allikevel ordet unik, og en unik person kan man være selv om personligheten forandres, forandring er ikke nødvendigvis negativt. I arbeid med elementer jobber vi nettopp med å finne det unike i hvert element og se hvilke unike egenskaper som kan kobles til elementene mennesker kan ha.

Når målet kommer før personen



Jeg var ute og gikk tur sammen med fire andre. Det var sol og ganske varmt, og en av de første ordentlige vårdagene i Oslo. Da vi kom inn, ble Marianne stående i gangen. Hun hadde ytterjakken på og så inn i forskjellige rom. Jeg var usikker på om hun visste hvor hun skulle henge av seg jakken og var opptatt av å få henne til garderoben. Marianne smilte og lo litt, hun så på meg og sa: «jeg ble så ...» hun viftet litt med jakkekragen. Sto stille og så på meg og smilte. «Ja, er det varmt, vil du henge fra deg jakka?» spurte jeg. Hun så bare på meg og smilte. Hun løftet hendene opp foran seg som hun holdt en ball, smilte fremdeles. «Jeg bare så for meg ...» Hun holdt og kjente på den usynlige kula, kjente på den som om den var tung. Substansiell. Viste mot meg og smilte. Jeg smilte tilbake og fortsatte å lede henne inn til garderoben, skjønte ikke hva hun mente, jobbet videre mot målet, henge av jakka.

Hva Marianne prøvde å vise meg, er jeg ikke sikker på, men jeg har i ettertid tenkt at jeg kunne tatt meg bedre tid i dette lille møte. Jeg snakket en del med henne i løpet av dagen. Hun svarte på spørsmål, men virket ikke interessert i å ha en samtale - blikket vek unna og hun satt i sin egen verden. Når jeg ser tilbake på denne situasjonen, var nok dette et forsøk på å kommunisere direkte med meg. Hun holdt blikket mitt, smilte oppmuntrende og antydte at

hun ventet på en respons. Hun brukte kroppen, en bevegelse og handling for å forklare meg noe hun kanskje ikke fant ordet på. Kanskje var det sola hun formet med hendene, kanskje noe helt annet. Men hun prøvde å formidle noe til meg, og jeg tok meg ikke tid til å respondere, prøve å forstå denne abstrakte tingen hun prøvde å konkretisere.

Her kan man trekke en parallell til Helen Nicholsons erfaring fra interaksjonen med Lily i sansehagen som sto beskrevet i kapittel 2.5.2. Nicholson kommuniserte med Lily ut fra hennes premisser, prøvde å sette seg inn i hva som skjedde der og da, og improviserte i situasjonen. Det kan sies å være det motsatte av hva jeg gjorde, som ikke tok meg tid til å prøve å kommunisere på Mariannes premisser, eller se an situasjonen. Dette kan også tyde på at jeg kanskje nærmet meg den observerende deltakerrollen som Gjærum skriver om, mer enn å innta den deltakende observatørrollen.

[...] observatøren (kan) av ulike årsaker bli en så integrert deltaker i denne konteksten at hun bidrar til å skape de sosiale prosesser og mønstre hun selv inngår i – det vil si at hun metoden mer har preg av observerende deltakelse, enn av deltakende observasjon. [...] En slik endring i metodisk tilnærming trenger ikke være en bevisst strategi fra forskeren underveis fra forskerens side (Gjærum, 2010, s. 132).

Jeg hadde fått et ansvaret for å passe på fire mennesker, uten å vite hvor mye ansvar jeg egentlig behøvde å ta. Noen kunne sikkert fint gått en tur på egenhånd og kommet seg vel tilbake, mens andre, deriblant Marianne, behøvde hjelp for å forstå hvilken vei hun skulle gå for å komme seg hjem og til det riktige rommet. Ansvaret jeg følte for å ivareta henne, overskygget min observatørrolle. Fokuset mitt skiftet fra å være i situasjonen med henne til å passe på at hun kom seg vel inn. Dette skiftet for meg var her ikke et bevisst valg, men noe som skjedde naturlig utfra den rollen jeg ble gitt i øyeblikket. På den annen side kan man si jeg på en måte inntok eller fikk en omsorgsrolle, og på den måten fikk jeg kanskje et innblikk i tidspresset som følger en pleier når man har ansvar for mange mennesker på en gang. Hvor liten tid og kapasitet man har til å ta seg disse pausene og bare oppleve situasjonen og personen når det som forsøkes kommunisert, er utenfor ens umiddelbare forståelsesevne.

Ser man observatørrollen opp mot teater og performance, kan man si at en observatør fungerer som den tradisjonelle teatertilskuer som ser på aktørene og tolker og analyserer det han eller hun ser. Når man tar en rolle som deltakende observatør, brytes den fjerde veggen. Man er med-subjekter sammen i en situasjon som begge er med på å påvirke, noe som igjen er mer i tråd med anvendt teater og performance. Hadde jeg kun observert ville nok ikke denne situasjonen, som jeg jo opplevde og kunne reflektere over i etterkant, skjedd.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg sett på de ulike metodene jeg har brukt for å forske på tema demens gjennom en kroppslig tilnærming, der bevegelse har vært hovedfokus for utforskningen. Jeg har vært inspirert av narrativ analyse og har formidlet empiri gjennom små historier. Disse historiene har jeg trukket frem som eksempler der temaene for min drøfting løftes frem. I det praktiske arbeidet med danserne og i observasjonen på dagsenteret har *kroppsminne* og sykdommens spenn mellom *virkelighet og fiksjon* vært fremtredende. Dansernes og min egen *forforståelse* av sykdommen har gjort seg gjeldende også i dette arbeidet. *Fordommer* som kan sies å være mer samfunnsbetingede, har kommet frem i samtale med spesialist og særlig vært tydelig for meg gjennom deltakelse på pårørendekurs. Den *personsentrerte omsorgen* har blitt mer og mer tydelig etter hvert som jeg har forsket på dette materiale. Jeg vil i neste kapittel drøfte analyserefleksjonene mine innenfor de ulike temaene og drøfte disse opp mot problemstilling og forskningsspørsmål.

5.0 Drøfting

5.1 Kunnskapsutvidelse og endring av sosiale strukturer

Et tema som jeg ser går igjen i arbeidet, og som har styrt mange av mine valg underveis, er hvilken forforståelse jeg har hatt når det gjelder demenssykdommen og den sykdommen rammer. Også hvilke fordommer jeg har hatt, og hvilke fordommer som er en del av dagens diskurs om demens, har vist seg å påvirke min forskning og retningen på prosjektet.

Når jeg ser tilbake på min observasjon på dagsenteret for personer med demens, er det interessant å se hvordan min forforståelse spilte inn på mitt møte med disse åtte menneskene. Jeg hadde i utgangspunktet tenkt at dette skulle være et møte der jeg var tilstede med dem, og fløt med i deres daglige rutiner samtidig som jeg kunne snakke med både dem og pleierne. Jeg tenkte i utgangspunktet dette ville bli et slags fenomenologisk møte, der vi møttes i en åpen kommunikatív situasjon. I etterkant opplever jeg at min måte å nærme meg observasjonen på hadde en overvekt av hermeneutisk tilnærming. Jeg hadde lest mye om demens og deltatt på pårørendekurs i forkant, og håpet at min forståelsehorisont var utvidet nok til at jeg hadde verktøy for en åpen kommunikasjon. I stedet tolket jeg alt som skjedde fra jeg gikk inn døren opp mot det jeg hadde tilegnet meg av kunnskap på forhånd. Krogh poengterer at «I følge Gadamer er det nettopp grunnleggende for mennesket å forsøke å forstå den historiske og sosiale verden, den kultur og de tradisjoner det er preget av (Krogh, 2003, s. 240)». Jeg tolket min egen rolle; hva jeg sa, hvordan jeg kommuniserte, hvordan jeg oppførte meg, hvor i rommet jeg satte meg, hvor mye jeg hjalp til, eller ikke hjalp til, i ulike situasjoner. Jeg så etter sammenhenger mellom deres adferd og det jeg hadde lest og hørt. Jeg var i tillegg opptatt av at jeg måtte snakke med alle, og få et innblikk i alles sykdomsforløp på tre timer. I etterkant ser jeg at jeg fint kunne konsentrert meg om å opprette en kontakt med de som viste interesse for min tilstedeværelse denne dagen, og at det ville vært mer givende både for dem og for meg. Jeg vil påstå at min forforståelse på en måte hindret meg i å møte dem på en åpen måte. Jeg var redd for å stille spørsmål som satte dem i forlegenhet, og tenkte til stadighet på hvordan man skulle kommunisere på den 'riktige' måten - så mye at jeg glemte å være ordentlig tilstede i situasjonen. .

Et annet element ved den anvendte teaterforskningen som kan knyttes til forforståelse og fordommer, og som gjør disse temaene til særlig viktige aspekter ved den anvendte teaterforskningen, er at man i anvendt teater ofte jobber med å belyse sosiale strukturer. Som jeg har nevnt tidligere, mener jeg det finnes forbedringspotensialer i helsesystemet som skal støtte og hjelpe personer med demens og deres pårørende. Dette behovet ble spesielt synlig etter å ha deltatt på pårørendekurs og hørt historier fra erfaringer med sykehjem der dette apparatet ikke fungerer optimalt. De sosiale strukturene henger sammen med hvilken forforståelse vi har om demens, og hvilke fordommer som er ledende i dagens samfunn. Prendergast og Saxton refererer til Marvin Carlson som påpeker at «[t]he continuing point of debate in modern theatre theory has been over whether the theatre should be viewed primarily as an engaged social phenomenon or as a politically indifferent aesthetic artefact (Prendergast & Saxton, 2009, s. 8)». Det anvendte teateret kan sies å vektlegge det engasjerende, sosiale fenomenet. Men også i den daglige kommunikasjonen finner man sosiale strukturer som kan belyses gjennom å ha et anvendt forskningsblikk på temaet demens. Her kan man også jobbe med kommunikasjon mellom personen med demens og den pårørende, hvordan man kan bedre livssituasjon i hjemmet og relasjonen til den som har demens, slik som Schweitzer gjør. Pam Schweitzer bruker i sitt arbeid anvendt teater for å gi pleierne og pårørende kommunikasjonsverktøy for å bedre kommunikasjonen og relasjonen til personen med demens (Schweitzer & Bruce, 2008, s. 34). Dette vitner om et ønske om å bedre eller påvirke satte strukturer innenfor f.eks. institusjoner eller fastlåste strukturer i hjemmet. En slik metode kan således sees i et performanceperspektiv i det at den ikke kun ønsker å påvirke deltakerne, men også systemet rundt deltakerne og prøver å forbedre de sosiale forholdene. Helen Nicholson er også opptatt av å endre kulturelt betingede oppfatninger av personer med demens, og hva sykdommen gjør med de som får den og menneskene rundt. Man kan trekke en parallell mellom Nicholsons metode og Butlers begrep om performative handlinger som skisseres av Fischer-Lichte. Nicholson ønsker å skape en endring ved at vi oppfatter personer med demens som individer heller enn syke. «Bodily, performative acts do not express a pre-existing identity but engender identity thorough these very acts (Fischer-Lichte, 2008, s. 27). Her ligger sammenlikningen mellom hennes fokus på personens identitet i møtet med nuet og performative handlinger som ikke baserer seg på tidligere eksistens, men som er identitetsskapende i seg selv.

5.2 Kinestetisk hukommelse og kunnskap

Et annet tema som har hatt et sterkt fokus gjennom hele prosessen, og som jeg har fått interessante oppdagelser fra, er kroppsminne og dansernes kinestetisk hukommelse. En av metodene i anvendt teater baserer seg nettopp på å bruke kroppsminne for å trigge minner fra fortiden. Pam Schweitzer kan sies å bruke kroppsminne som en metode innenfor sin forskning når hun legger opp til at deltakerne kan vise handlinger som knytter seg til tidligere ferdigheter for å formidle historier.

The body seems to have a memory, so that familiar actions relating to work, pleasure and worship are often surprisingly easy to retrieve and can provide a valuable means of communication for people with dementia in the present. For example actions connected with housework, cooking, skilled manual work, dance or sports activity can help people reconnect with an aspect of their former selves and also help them to communicate something about it to others (Schweitzer & Bruce, 2008, s. 27).

Jeg vil påstå at episoden jeg trakk frem med Ruths hekling støtter opp under kroppsminnet som et særlig viktig aspekt i anvendt teaterarbeid. Kroppsminne kan brukes som en kommunikasjonsstrategi. Pam Schweitzer beskriver en situasjon der en gammel havnearbeider blir gitt et gammelt verktøy. «Given a docker's hook [...] he could speak eloquently about the task, supporting his description with the physical actions so well remembered in his body (Schweitzer & Bruce, 2008)». I møtet med Ruth opplevde jeg ikke den samme igangsettingen av historiefortelling som i Schweitzers beskrivelse. Allikevel opplevde jeg at vi kommuniserte, og at hun satte pris på å kunne lære bort en ferdighet hun mestret. Hennes reaksjon senere på dagen når jeg spurte henne om hun hadde strikket luen hun bar, og hvordan humøret hennes syntes å stige når vi kom inn på dette emne, kan være en indikasjon på at vår relasjon som baserte seg på utveksling av ferdigheter, var den delen av vår kommunikasjon den dagen som ga henne mest glede. Et annet aspekt ved denne situasjonen er at etter at vi hadde brukt hekling som en relasjonsbyggende handling, viste hun også en større interesse for kommunikasjon med meg enn tidligere. Hun overrasket meg med et spørsmål som tok opp igjen noe jeg hadde snakket om en time tidligere, og inviterte dermed til samtale. Tidligere hadde hun svart kort på det jeg sa, og gått ut av rommet mens jeg snakket for å gjøre noe annet. For meg ble det å benytte meg av handlinger som er knyttet til kroppsminne med henne en døråpner for videre kommunikasjon og relasjonsbygging.

I det praktiske arbeidet med danserne har kinestetisk hukommelse dukket opp som et betydningsfullt aspekt. Hvordan tilegner kroppen seg bevegelse og hvordan fester disse

bevegelsene seg i kroppen? Det er en forskjell på handlinger som fester seg i kroppen gjennom år med erfaring og de abstrakte bevegelsene vi jobbet med i vårt arbeid med viewpoints, de fire elementer og den gamle kroppen. Handlinger man har gjort mange ganger, som kan bli en del av den kinestetiske hukommelsen, er gjerne handlinger man gjør uten å tenke. I vårt arbeid er det en samhandling mellom å bevege seg og å reflektere over bevegelsen, slik danserne gjorde. Jaana Parviainen ser en sammenheng mellom en dansers kroppsminne og kinestetiske intelligens. «When speaking of a dance artist's bodily knowledge, we are implicitly discussing how to be sensitive in the body, susceptibility to notice various qualities of the moving body. It means much the same as kinaesthetic intelligence as an aspect of skilful dancing (Parviainen, 1998, s. 130 - 131)». En refleksjon over bevegelsen mens man danser, kan derfor sies å være en del av en dansers kinestetiske hukommelse. Selv om Alma trekker frem at hun husker svært lite av bevegelsene i etterkant, har hun reflektert over hvilke bevegelser som hun gjorde ofte, når hun føler seg fanget av repetisjon, og hvilke bevegelser som er innenfor hennes faste bevegelsesmønster når hun skriver om å 'krosse' grensene. Hun har ikke et kognitivt minne av bevegelsene i etterkant, men hennes kropp og hennes sinn har reflektert over bevegelsene mens hun jobbet, og kan på den måten ha gitt henne en kinestetisk bevissthet rundt dansen. Parviainen skriver om utvidelsen av sansebegrepet. Forståelsen av at mennesket kun har fem sanser og at de kroppslige opplevelsene vi erfarer går under den taktile sansen, blir her utfordret. «In examining the five senses of the body, the motility of the body is classified as the tactile sense. But instead of categorising motility as tactility, we might say that we have a kinaesthetic sense (Parviainen, 1998, s. 45)». Hun skriver om hvordan dansere må bli bevisst sin egen kinestetiske sans, og på hvilken måte den påvirker dansen for samtidig å bli bevisst hva dansen kommuniserer til publikum. Pam Schweitzer bruker sanserisk stimulering for å trigge minner i sin metode. Hun tar i bruk objekter som kan berøres, smakes og luktes på og musikk og sang i sitt anvendte arbeid, og opplever at dette er en effektiv måte å få personer til å huske og dele minner, lik beskrivelsen ovenfor (Schweitzer & Bruce, 2008, s. 56 - 64). Man kan argumentere for at sansene kan kobles opp mot kroppsmindet. Ved hjelp av smak, lukt og berøring kan man trigge konkrete minner fra fortiden, men man kan også få en ren kroppslig erfaring. Lukt kan være forbundet med glede, og en smak kan gi assosiasjoner til kvalme. Dette kan man også utforske i et forestillingsperspektiv. Hvordan man også kan bruke publikums sanser for å trigge følelser eller minner hos dem.

5.3 Surrealismen i demens

Temaet *virkelighet* og *fiksjon* gjorde seg fremtredende innenfor ulike deler av forskningen. Det ene stedet der jeg ser en spenning mellom fiksjon og virkelighet, er i selve sykdommen: Hvordan man opplever verden og relasjoner når man har demens, og hvordan man som utenforstående tolker historier og minner som fiksjon eller virkelige. Det andre er i de anvendte metodene som jeg har blitt inspirert av i mitt forskningsarbeid, der forskerne jobber med spillestil og dramaturgi for på best mulig måte å fremstille virkeligheten gjennom fiksjon. Dette kan igjen knyttes opp mot det ulike perspektivet på virkelighet og fiksjon i teater og performance - kunst som fiksjon og hendelse som virkelighet.

Analysen og refleksjonen rundt hvordan historier vokser, utbroderes, og kan gli inn i fiksjon, fikk meg til å se dette spennet mellom fiksjon og virkelighet som et estetisk og positiv aspekt ved sykdommen. Hva er virkelighet, og hvem kan si hva som er virkelig eller ikke? «Dersom det er snakk om hallusinasjoner, er det nytteløst å fortelle at det bare er noe han innbiller seg. For den demenssyke er det helt virkelig (Høstmælingen, 2013, s. 42)». Kan det oppstå sceniske situasjoner som viser dette aspektet, og hvordan kan vi jobbe med dette i form av bevegelsessekvenser? Forestillingen *Vader* av det nederlandske dansekompaniet Peeping Tom som ble vist på Dansens hus, tok opp nettopp denne problematikken. Forestillingen handlet om Leo, som hadde demens, og hans opplevelse av avlastningsboligen/sykehjemmet han ble plassert på av sønnen. Publikum så alt fra Leos perspektiv, de viste hvordan surrealistiske hendelser ble virkelige for ham. Pleiere ble til kyllinger etter han hadde spist kyllingsuppe. Sønnen dukket opp i sykehjemsdrakt og fortalte ham at han savnet sønnen sin. Rengjøringsritualer ble til et skremmende angrep fra en homogen masse pleiere med likt hår og like drakter der alle skulle feie ham vekk. For Leo fremsto alle disse situasjonene som virkelige, og selv om publikum kan sitte med et inntrykk av at dette mest sannsynlig er hallusinasjoner, viste denne forestillingen hvordan forvirring og hallusinasjon oppleves som virkelig for dem det gjelder. Her kan man trekke en parallell til fenomenologiens vektlegging av subjektet. Hvordan opplever min kropp møtet med verden? Van Manen skriver at fenomenologien forsøker å forklare hvordan mening skapes av subjektet gjennom dets eksistens.

From a phenomenological point of view, we are less interested in the factual status of particular instances: whether something actually happened, how often it tends to happen or how the occurrence of an experience is related to the prevalence of other conditions or events (Van Manen, 1990, s. 10).

Fra et fenomenologisk synspunkt er det ikke viktig om det egentlig er fiksjon eller virkelighet når en person med demens opplever hallusinasjoner, eller forteller noe som kan oppleves som fiktivt. For subjektet er det sant og virkelig. På en side var noen av hallusinasjonsscenene i *Vader* skremmende, man forsto hvor redd Leo var når han ikke hadde kontroll på de merkelige tingene som skjedde rundt ham. På den andre siden viste det også hvor fantastisk dette universet kan være. Det var mange scener som ikke var negativt ladet, der den fiktive verdenen var et magisk og fargerikt sted som sto i klar kontrast til den 'virkelige' verden.

Dette leder meg over til hvordan spillestil og dramaturgi kan sees som en måte å formidle dette skillet mellom fiksjon og virkelighet, og hvordan fiksjonen også kan sees som et estetisk aspekt ved sykdommen. Samtidig gjør skillet mellom performance og teaterperspektivet seg gjeldende i denne diskusjonen. Performanceteoretikeren Philip Auslander skriver i sin bok *From acting to performance* (1997) om hvordan performance skiller seg fra teater ved at man i performance fjerner seg fra illusjon, baserer seg på å presentere og ikke representere, og at man fjerner seg fra den lineære mening. Han referer til Féral og Pontbriand når han skriver om dekonstruksjon av teaterets elementer. «Both claim that performance is characterized by fragmentation and discontinuity (rather than theatrical coherence) in narrative, in the use of the body and performance space, and in the performance / audience relationship (Auslander, 1997, s. 54)». Her kan man trekke en linje mellom vektlegging i performance av en ikke-lineær mening, og Nicholson og Bastings metoder for å presentere sykdommen demens. «The memories we had heard were repeated, circular, fragmented and often poetic, sometimes in song, and often rich in atmosphere and emotion (Nicholson, 2011)». Hun ønsker å bevare det estetiske og poetiske hun finner i sykdommen, og formidle dette gjennom en fragmentert og absurd spillestil.

Anne Basting legger stor vekt på fiksjonen i sin metode. Hun går inn i et prosjekt med den intensjon og det premiss at det de skal skape av historier er fiksjon, og bruker bilder som tydelig er fiktive. For eksempel en mann som sitter under vann og blir gnagd på av fisk (Basting, 2001, s. 81). Hun legger på den måten opp til at de skal inn i en verden av fiksjon, og at deltakerne ikke skal trenge å lure på om dette er bilder av deres familie, eller av kjente hendelser. Hun legger vekt på å glemme minnet og lage nye historier i en fiktiv verden. Gjennom denne fiksjonen kan man få utløp for følelser, sinnsstemninger og til og med minner kamouflert som fiksjon. Men siden det ikke er et press på å huske faktuelle minner, kan man kanskje åpne for en større åpenhet og deglede i gruppen. «By releasing the pressure to

remember their past, the creative storytelling workshops invited any and all forms of communication and allowed participants to hone what communication skills they retained (Basting, 2001, s. 79)». Basting har i tillegg et todelt prosjekt der jeg vil argumentere for at perspektivet i metodene er ulike. I den første fasen har hun et fokus på deltakernes gruppeidentitet, der deltakerne skaper historier sammen med skuespillerne, der alle bidrar og er med på å forme utviklingen. Det er i denne fasen hun oppdager den ikke-lineære strukturens potensial. «[...] as the answers accumulated, the storytellers ushered us away from the logic of the outside world and into a realm between imagination and memory – ours and theirs (Basting, 2001)». Bastings første fase kan sees i sammenheng med det Gjærum og Rasmussen skriver om anvendt teater. «Den anvendte teaterforskningen er opptatt av å forstå hvordan uttrykket skapes i sin kontekst, og av hvilken verdi praksis har for den som erfarer uttrykket, enten man er deltaker/kunstner og/eller publikummer (Gjærum & Rasmussen, 2012, s. 12)». Her kan man også trekke en parallell til hendelsesbegrepet hos Fischer-Lichte. Jeg ønsker her å repetere Fischer-Lichtes beskrivelse av elementene som skal til for å transformere et kunstverk til en hendelse.

The pivotal point of these processes is no longer the work of art, detached from and independent of its creator and recipient, which arises as an object from the activities of the creator-subject and is entrusted to the perception and interpretation of the recipient-subject. Instead, we are dealing with an event, set in motion and determined by the actions of all the subjects involved – artist and spectators (Fischer-Lichte, 2008, s. 22).

Dette er interessant i forhold til ulikheten mellom Bastings første fase, og hennes andre fase som omhandler den avsluttende forestillingen. Den første fasen kan sees i likhet med hendelsen, der tilskuere blir til deltakere i en samhandling med aktørene. Her er deres samhandling og verdien av denne et sentralt fokus. I den andre fasen er Basting, som Nicholson, opptatt av å vise at det er historier fra personer med demens som formidles, og ønsker å bevare den estetiske dimensjonen hun ser i de ikke-lineære historiene. Samtidig vil hun som regissør at publikum skal kunne følge utviklingen og forstå betydningen av hvordan et sykdomsforløp kan arte seg. Forestillingen har en sirkeldramaturgi der også repetisjonene som er kjent ved demenssykdommen, leder strukturen på forestillingen. I fire scener gjentar handlingene seg, men karakterene får en mer surrealistisk spillestil etterhvert som scenene repeteres (Basting, 2001, s. 91-92). Hun bruker skuespillere for å portrettere personene som var historiefortellere i den første fasen, hun regisserer og styrer hvordan produktet skal se ut. Den andre fasen i hennes prosjekt kan med dette sies å ligge nærere teaterperspektivet. Det er

en tydelig fiksjonskontrakt mellom publikum og aktører, det er et skille mellom scene og sal, og forestillingen står som et enkeltstående kunstverk som ikke lenger er avhengig deltakerne for å eksistere.

5.4 Personsentrert verdisyn - grunnlaget for metodene i anvendt teater

Basting, Dunn, Nicholson og Schweitzer jobber direkte med menneskene de forsker på. Deres forskning foregår på sykehjem, og deltakerne i de ulike prosessene er alle personer som har demens. I tillegg jobber også noen av dem nært med pårørende og pleiere som omgir personene de forsker på i hverdagen. I mitt prosjekt jobber jeg ikke anvendt på denne måten. I min observasjon på daghjem og deltagelse på pårørendekurs hadde jeg ikke som formål å skape noe kunstnerisk sammen med hverken personene med demens eller pårørende på kurset. Jeg er ikke ute i den situerte konteksten med et prosessorientert arbeid der vi i fellesskap skaper teater. Jeg vil allikevel argumentere for at jeg har blitt inspirert av den anvendte teaterforskningen i mitt arbeid med et tema som angår mange mennesker i samfunnet. Nicholson, Schweitzer og Dunn har latt seg inspirere av personsentrert omsorg, og de bruker det anvendte teateret for å fremheve hvem personene de jobber med er. Basting nevner selv ikke den personsentrerte omsorgen som baserer seg på Kitwoods teorier slik de andre gjør, men hun baserer sitt arbeid på en filosofi som tar utgangspunkt i de relasjonelle møtene.

Scholars and activists within the fields of disability and age studies have fought hard to have disabled individuals of all ages recognized as *people* with disabilities, rather than a class of the *disabled* or the *old*. These two broad categories are peopled with individuals with life experiences and opinion, not just needs demanding attention (Basting, 2001, s. 78).

Dette ligger også til grunn for den personsentrerte omsorgens verdigrunnlag; nemlig å se personen som individ. Jeg vil derfor argumentere for at alle de fire forskerne jeg har undersøkt i denne oppgaven, har et sterkt fokus på verdiene som favnes av den personsentrerte omsorgen, og at denne er grunnlaget for deres anvendte teatermetoder. I en samtale jeg hadde med en som tidligere jobbet som pleier på et sykehjem sa hun at hun opplevde personer med demens som så komprimerte. Det er bare personen igjen. Jeg syns det var en interessant synsvinkel i forhold til anvendte teaterforskere som jobber med å fremheve personen slik den er nå, og ikke den som var. «*Time slips* storytelling workshops make a clear

and simple distinction: rather than focusing on who people with Alzheimer's disease *were*, we are interested in who they *are now*, complete with missing words, repeated sounds, and hazy memories (Basting, 2001, s. 80)». Den personsentrerte omsorgen fremhever personen, fremhever subjektet. Et objektivt syn ville kanskje vært at det kun er kropp igjen, eller bare sykdom, at det indre var visket ut, men her fremheves subjektet som sterkest, et langt liv komprimert til person.

I Julie Dunns metode får subjektet og personen et spesielt fokus. Hun tar i bruk mange av teaterets virkemidler slik som klovning, kostymer, bruker stillhet som verktøy. De jobber med status som et viktig element i interaksjonen og leker med denne for å påvirke relasjonene mellom aktør og deltaker. Hun tar også utgangspunkt i å forske på leken. Lek og drama er knyttet tett sammen, så i Dunns prosjekt kan man kanskje trekke linjer til anvendt drama mer enn det anvendte teateret. Man kan også trekke paralleller fra det anvendte dramaet som prosessuelt arbeid og med fokus på lek, og til Schechners performanceteori. Arbeidet resulterer ikke i en semi- eller offisiell forestilling eller visning. De fokuserer på en-til-en kommunikasjon og det som skjer i den enkelte hendelse. Slik kan man i likhet med å trekke linjer til drama, se Dunns prosjekt i et performanceperspektiv. Det er hele tiden en utveksling mellom *subjekter* som former hendelsen. Deltakeren har en sterk påvirkningskraft på aktørene, og er i stor grad med på å forme hendelsen og retningen. Improvisasjon er også et nøkkelbegrep her, klovnene vet ikke hvor hendelsen vil slutte, eller hvordan veien blir. De improviserer med utgangspunkt i den enkeltes dagsform, tilbud han eller hun gir, og basert på kunnskap de allerede har om personen. Det er en konstant feedbacksløyfe mellom aktørene og pasienten som bestemmer utviklingen av hendelsen.

Den personsentrerte omsorgens premisser om å sette personen foran sykdommen har i mitt forskningsfokus vist seg å være et viktig aspekt. Selv om jeg ikke jobber direkte med dem jeg forsker på, kan jeg legge vekt på å formidle dette aspektet i forestillingen jeg skal sette opp. Videre arbeid med elementer er en mulig inngang til å formidle verdisynet til den personsentrerte omsorgen. I elementarbeid knytter vi personligheten til fire elementer. Innenfor disse gjenkjente vi egenskaper som kan overføres til menneskelige egenskaper og menneskelig adferd. Kitwood refererer til psykologifeltet og skriver «the main attempt to make sense of the difference between persons has been through the concept of personality, which may roughly be defined as 'a set of widely generalised dispositions to act in certain kinds of way (Kitwood, 1997, s. 15)». Dette er en stor og vid definisjon på hvordan man

knytter personlighet til adferd. På den ene siden er bevegelsesutforskningen gjennom de fire elementer nyttig for å variere ulike personligheter i et scenisk uttrykk. Det er også interessant å jobbe med hvordan ulike personligheter påvirker hverandre i omsorgssituasjoner der det finnes et asymmetrisk maktforhold som Vetlesen og Henriksen beskriver. «Vi trenger en dynamisk forståelse av asymmetri. [...] I stedet for å låse eller fastfryse relasjonen gjelder det å sette den i bevegelse (Henriksen & Vetlesen, 2000, s. 213)». Man kan utforske denne asymmetriens bevegelser gjennom utforskning av de fire elementenes personlighetstrekk og påvirkning på hverandre. På den andre siden gir arbeidet med elementer et snevert og lite variert bilde på personligheter. Man kan finne ulike sider innenfor de fire elementene, slik Håkon opplevde at ild både kunne representere sinne samt lidenskap. Allikevel har denne metoden begrensninger man kan være seg bevisst når man ønsker å sette fokus på det unike ved hver enkelt person, og unngå grupperinger og kategoriseringer slik Basting formulerer tidligere i dette underkapitlet.

6.0 Avslutning

I denne oppgaven har jeg undersøkt hvilke ulike teatermetoder som brukes i anvendt teaterarbeid med demens, og hvilke aspekter ved dette arbeidet som får særlig betydning. Nicholson, Basting, Dunn og Schweitzer har alle jobbet direkte med personer med demens og teatermetoder innen det anvendte teaterfeltet. De har et fokus på å se deltakernes kvaliteter der de er nå i livet, og jobber med kommunikasjonsstrategier for å fremheve de unike sidene ved personens identitet og skape sosial tilhørighet. Selv om Basting er den eneste som ikke nevner Tom Kitwoods (1997) personsentrerte omsorg i sin teori, vil jeg allikevel hevde at hun baserer sitt verdisyn på de samme prinsippene. Hun fremhever den relasjonelle filosofien og viktigheten av å møte personen fullt og helt i nåtiden. Man kan derfor si at den personsentrerte omsorgens verdisyn ligger til grunn for alle de teaterforskernes arbeid, og at det preger måten de møter personene med demens. På denne måten skiller den *personsentrerte omsorgen* seg ut som et *særlig viktig aspekt* i arbeid med anvendt teater og demente. Metodene for hvordan de går frem i dette arbeidet har derimot forskjellige kvaliteter.

Anne Basting belager seg fullt og helt på *fiksjonen* som bærende element og som grunnlag for historiefortelling med personer med demens, og dette skiller hennes metode tydeligst fra de andre tre. Man kan si at hun bruker fiksjonen for å beskytte deltakerne, for å skape en trygghet i gruppen og til den situerte konteksten. Dermed blir også fiksjonen som utgangspunkt det som muliggjør en gruppesamhørighet når deltakerne sammen skaper *poetiske* historier. Hennes metode skiller seg fra de andre i at hun ikke er interessert i å fremkalle minner hos deltakerne sine. De fiktive historiene kan være basert på egne minner, men det er ikke en nødvendighet for at metoden skal lykkes i sitt mål, nemlig å skape en *gruppesamhørighet* og gi en mulighet til å *kommunisere gjennom fiksjonens trygge rammer*.

Pam Schweitzers metode er den metoden som likner mest på den tradisjonelle reminisensmetoden, der man jobber med anvendt teater for å trigge minner fra fortiden. Hun har et fokus på å *gjennom fortiden* bidra til *økt livskvalitet* i nåtiden. Schweitzer har et sterkt fokus på å tilrettelegge for bedring av sosiale strukturer. Man kan kanskje si hun bruker metoder innen anvendt teater for å ruste omsorgspersonene, helsepersonell og pårørende, til bedre å kunne gi personsentrert omsorg. Hun fremhever personenes behov gjennom en forståelse for hvem personene har vært. Tidligere minner, og kanskje tidligere adferd og personlighet, kan hentes frem i nåtiden ved hjelp av riktige impulser.

Helen Nicholsons metoder fokuserer på *prosess* og *mening*. For Nicholson er det viktig å ikke lete etter personen som fantes i så stor grad at man glemmer å møte personen der han/hun er nå. For Nicholson er det ikke produktet som er sentralt, men hva som blir betydningsfullt for deltakerne underveis i prosessen. Hun fremhever de *estetiske dimensjonene* man kan finne i det *ikke-lineære språket* hos personer med demens. Dette er et språk hun hevder fremstilles best gjennom surrealisme eller ikke-lineær dramaturgi som kan formidle denne estetiske dimensjonen.

Julie Dunn skiller seg tydelig fra de andre i sin metode ved at aktørene er *klovner*. Hun kaller det relasjonell klovning, fokuset er *relasjonen* klovnene klarer å opprette med deltakerne. I tillegg baserer metoden seg kun på å *kommunisere én til én*. De andres metoder tar utgangspunkt i gruppesituasjonen, selv om Nicholson også har trukket frem episoder der én til én kommunikasjon har funnet sted. Disse har dog sprunget ut av en gruppesituasjon. Dunns metode baserer seg også i stor grad på *lek* som utgangspunkt for å oppnå en personsentrert omsorg.

Gjennom en narrativ analyse av arbeid med danserne, litteratur og observasjonsnotater, kom jeg frem til fire aspekter som jeg vil hevde at har vist seg å bli særlig viktige når man skal jobbe med anvendt teater og demens. Disse er temaene jeg har diskutert og drøftet: *forforståelse/fordommer, kroppsminne, fiksjon/virkelighet og personsentrert omsorg*. I arbeid med anvendt teater går man alltid inn i en situasjon med et sett fordommer og en forforståelse. Man kan utvide sine positive fordommer før man går inn i et direkte møte med deltakerne, for å bli bedre rustet til å opprette en kommunikasjon. For at dette skal være utslagsgivende kan det være nyttig å inkludere omsorgspersonene rundt personen med demens som har en annen forforståelse enn deg som kommer utenifra. Kroppsminne kan fungere som en relasjonsbyggende plattform, der man kan finne felles ferdigheter og interesser. I tillegg kan kroppsminne trigge minner hvis man stimulerer sansene. Kroppen kan huske det hjernen ikke husker. Demenssykdommen har i seg et spenn mellom fiksjon og virkelighet. I dette spennet kan man finne en estetisk dimensjon som kan være et viktig aspekt i arbeidet med en forestilling der formidlingen av demenssykdommens mange sider står sentralt. Personsentrert omsorg er et verdigrunnlag som viser seg å være et særlig viktig utgangspunkt for å fullbyrde det anvendte teaterets mål om å fokusere på personen, og la sykdommen komme i andre rekke.

Jeg vil argumentere for at teaterforskere som jobber i det anvendte feltet, ofte har et sterkt deltakerfokus i struktureringen av sine metoder. Det kan sammenliknes med likestillingen av

aktør og tilskuer i performance. Det er en utveksling av tilstedeværelse og deltakelse i den situerte konteksten som muliggjør at det anvendte teaterprosjektet finner sted, slik den *autopoietiske feedbacksløyfen* mellom tilskuer og aktør muliggjør en hendelse (Fischer-Lichte, 2008, s. 38). Samtidig har anvendte teaterforskere et sterkt fokus på det prosessuelle. Det er ikke nødvendigvis et kunstnerisk produkt som er målet med arbeidet, men det som oppstår mellom ideelt sett likestilte deltakere og deltakere/aktører som er det verdifulle. De binære motsetningene mellom subjekt og objekt oppløses og hendelsens utvikling og eksistens blir det viktige. På den annen side kommer teaterperspektivet tydelig frem når man i anvendt teater skal lage en forestilling, basert på de prosessuelle hendelsene med deltakerne. Her gjør dramaturgiske valg, spillestil, tekst og fysisk uttrykk seg gjeldende. Det kan oppstå et skille mellom scene og sal som likner mer på det tradisjonelle teateret der tilskuerne ikke deltar i aktivt. Forskerens rolle vil her skifte i en vekselvirkning mellom ulike mulige roller man kan innta. I hendelsene er det naturlig å ha en pedagogisk rolle, der fokuset er på å opprettholde god kommunikasjon med deltakerne og jobbe med relasjoner. Hvis målet er et produkt i form av en semi-offisiell eller offisiell forestilling, vil man i tillegg innta rollen som regissør, som i mye større grad enn dramapedagogen strukturerer det kunstneriske arbeid i en retning som ledes av deg. Først i etterkant av arbeidet, når man ikke lenger er i direkte møte med deltakere eller kunst, kan man kanskje innta en grundig forskerrolle som får rom til å reflektere og fortolke de ulike prosessene man har vært igjennom.

Dette er dog en sirkulær prosess, der man går inn og ut av de ulike rollene underveis. Jobber man med anvendt teater i arbeid med demens vil jeg allikevel antyde at det ikke holder å kun være kunstner eller forsker. Å se personen bak sykdommen, å være åpen for deltakelse, og å være lydhør for deltakernes behov og ønsker når man jobber med personer med demens, krever at man klarer å innta en pedagogisk rolle der møtet og relasjonen står i sentrum for kommunikasjon.

Endelig er du fri –

Fly, min venn – fly!

Tilbake til morgenlandet. –

Litteraturliste

- Anttila, E. (2007). Mind the Body. I L. Rouhiainen (Red.), *Ways of Knowing in Dance and Art* (s. 79-98). Helsinki: Theatre Academy.
- Auslander, P. (1997). *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*. London: Routledge.
- Bakka, E. (1997). *Europeisk dansehistorie*. [Oslo]: Gyldendal undervisning.
- Basting, A. D. (2001). "God Is a Talking Horse": Dementia and the Performance of Self (Vol. 45, s. 78-94).
- Bogart, A. & Landau, T. (2005). *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communication Group.
- Carlson, M. (2008). Perspectives on performance: Germany and America. I E. Fischer-Lichte (Red.), *The transformative power of performance: a new aesthetics* (s. 1-10). London: Routledge.
- Clandinin, D. J. & Connelly, F. M. (2000). *Narrative inquiry: experience and story in qualitative research*. San Francisco, Calif.: Jossey-Bass.
- Dean, R. T. & Smith, H. (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dunn, J. (2013). Playfully engaging people living with dementia: searching for Yum Cha moments. *International Journal of Play*, 2:3, 174-186. Hentet fra <http://dx.doi.org/10.1080/21594937.2013.852052>
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge.
- Gjærum, R. G. (2010). *Usedvanlig kvalitativ forskning: metodologiske utfordringer når informanter har utviklingshemming*. Oslo: Universitetsforl.
- Gjærum, R. G. & Rasmussen, B. (2012). *Forestilling, framføring, forskning: metodologi i anvendt teaterforskning*. Trondheim: Akademika.
- Gladsø, S., Gjervan, E. K., Hovik, L. & Skagen, A. A. (2005). *Dramaturgi: forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforl.
- Govan, E., Normington, K. & Nicholson, H. (2007). *Making a performance: devising histories and contemporary practices*. London: Routledge.
- Haseman, B. (2006). *A Manifesto for Performative Researche*. Hentet 30.03.2014 fra http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf

- Heggstad, K. M., Eriksson, S. A. & Rasmussen, B. (2013). *Teater som danning*. Bergen: Fagbokforl.
- Henriksen, J.-O. & Vetlesen, A. J. (2000). *Nærhet og distanse: grunnlag, verdier og etiske teorier i arbeid med mennesker*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Høstmælingen, J. (2013). *En Håndbok for pårørende til personer med demens*. Oslo: Nasjonalforeningen for folkehelsen.
- Jackson, S. (2011). *Social works: performing art, supporting publics*. Abingdon: Routledge.
- Kitwood, T. (1997). *Dementia reconsidered: the person comes first*. Buckingham: Open University Press.
- Krogh, T. (2003). *Historie, forståelse og fortolkning: innføring i de historisk-filosofiske fags fremvekst og arbeidsmåter*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Lecoq, J., Carasso, J.-G. & Lallias, J.-C. (2009). *The moving body: teaching creative theatre*. London: Methuen.
- Lendra, I. W. (2002). Bali and Grotowski. I P. Zarrilli (Red.), *Acting (re)considered: a theoretical and practical guide*. London: Routledge.
- Nicholson, H. (2011). Making Home Work: Theatre-making with older adults in residential care. *NJ: Drama Australia Journal*, 35(1), 47-62. Hentet fra https://www.academia.edu/8721960/MAKING_HOME_WORK_THEATRE-MAKING_WITH_OLDER_ADULTS_IN_RESIDENTIAL_CARE
- Parviainen, J. (1998). *Bodies moving and moved: a phenomenological analysis of the dancing and the cognitive and ethical values of dance art*. Tampere: Tampere University Press.
- Prendergast, M. & Saxton, J. (2009). *Applied theatre: international case studies and challenges for practice*. Bristol: Intellect.
- Rasmussen, B. (2012). Kunsten å forske med kunsten. Et blikk på kunnen ut fra praksis-teori-relasjonen. I R. G. Gjørum, & B. Rasmussen (Red.), *Forestilling, framføring, forskning: metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 23-49). Trondheim: Akademika.
- Schechner, R. (1968). 6 Axioms for Environmental Theatre. *The Drama Review*, 12(3), 41-64. Hentet fra <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1144353?uid=60&uid=3738744&uid=3&uid=2134&uid=5909240&uid=62&uid=70&uid=391402631&uid=2&uid=25553&uid=373497161&uid=391402641&uid=67&purchase-type=both&accessType=none&sid=21105939493331&showMyJstorPss=false&seq=4&showAccess=false>
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. London: Routledge.

- Schechner, R. (2006). *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge.
- Schweitzer, P. & Bruce, E. (2008). *Remembering yesterday, caring today: reminiscence in dementia care: a guide to good practice*. London: Jessica Kingsley.
- Sheets-Johnstone, M. (1981). Thinking in Movement. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 39(4), 399. Hentet fra <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=5624392&site=ehost-live>
- Van Manen, M. (1990). *Researching lived experience: human science for an action sensitive pedagogy*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Østerberg, D. (1994). Innledning. I M. Merleau-Ponty (Red.), *Kroppens fenomenologi* (s. V-XII). Oslo: Pax Forlag A/S.

Fotografier brukt i oppgave

Forside:

Merce Cunningham, fotografert av Mark Seliger. Hentet fra:

<http://www.pinterest.com/pin/362962051190245487/>

Figur 1:

Merce Cunningham, fotografert av Mark Seliger. Hentet fra:

<http://nymag.com/arts/classicaldance/dance/features/55970/>

Figur 2:

Kazuo Ohno, fotografert av Akira Inoue. Hentet fra:

<http://theremina.tumblr.com/post/45903485687/shihlun-kazuo-ohno>