

«Killing Oliver»

Da falt soveinn
DøD-e
OLiver twist

Høgskolen i Oslo og Akershus

Institutt for estetiske fag

Master i estetiske fag

Studieretning drama og teater

Nanna Kathrine Edvardsen

Kandidatnr. 119

Innholdsfortegnelse

Prolog	4
1.0. Problemstilling.....	5
1.1. Bakgrunn	5
1.1.1. Disability art.....	6
2.0. Vitenskapsteori og Metode.....	8
2.1. Fenomenologi.....	8
2.1.1. Kroppens fenomenologi	9
2.2. Hermeneutikk.....	10
2.3. Inkluderende forskning	11
2.3.1. Inclusive research	12
2.3.2. Emansipatorisk forskning	13
2.4. Practice-led, performative research.....	14
2.4.1. Narrativ analyse.....	15
2.4.2. Metaforisk fortolkning.....	17
2.4.3. Semistrukturerte forskningsintervju	18
2.4.4. Diskursanalyse	19
2.5. Epistemologiske konsekvenser.....	21
3.0. Teori og begreper	23
3.1. Funksjonshemming	23
3.1.1. Den medisinske og den sosiale modellen	23
3.1.2. Gap-modellen	25
3.1.3. Anderledeshet	26
3.2. Makt og subjektet.....	27
3.2.1. Makt og funksjonshemming.....	29
3.3. Empowerment.....	31
3.4. Devised performance	33
4.0. Empiri og analyse.....	34
4.1. Prosessen.....	34
4.2. Barrierer	36
4.2.1. Språklige barrierer	36
4.2.2. Abstrakte barrierer	46
4.2.3. Barrierer i arbeid med form	50
4.3. Roller i produksjonen	53
4.3.1. En forsiktig start	53
4.3.2. Kine som dramaturg.....	55

4.3.3.	Kine som forhandler	58
4.3.4.	Kine som scenograf	60
4.3.5.	Kine som kollega og venn	60
4.3.6.	Kine som resepsjonsanalytiker	62
4.3.7.	Kine som plakattedesigner	63
4.3.8.	Kine som formidler og dramatiker	64
4.3.9.	Kine som en «agent of change»	66
4.3.10.	Kine som kunstner	68
5.0.	Diskusjon	72
5.1.	Maktrelasjoner og kulturell kapital	72
5.2.	Relasjonell autonomi.....	74
5.3.	Relasjonell Empowerment	77
6.0.	Konklusjon	81
	Epilog.....	83
	Litteraturliste.....	85

Prolog

Arbeidet med *Killing Oliver* har vært en reise gjennom historiske, fiktive og diskursive landskap, en reise som fremfor alt har handlet om fellesskap. Fellesskap med deltakeren, hvis selskap har betydd alt og mere til, fellesskap med veiledere og medstudenter, med personal og pårørende. I løpet av de siste ni månedene har jeg fått oppleve hvor viktig og godt det er å stå i relasjon til andre mennesker, og fremfor alt har jeg forstått betydningen av det å være del av et større fellesskap, både faglig, kulturelt og sosialt. Uten menneskene rundt meg, hadde dette prosjektet med stor sannsynlighet aldri funnet sted, og av denne grunn vil jeg takke alle som bidratt til å gjøre dette til en uforglemmelig opplevelse.

Takk til mine fantastiske veiledere, Rikke Gürgens Gjærum og Aud Berggraf Sæbø, som har vært uvurderlige sparrepartnere og rådgivere. Dere har gitt meg troen på prosjektet mitt og holdt meg i hånden når det har stormet som verst. Takk til tjenesteleder og personal ved dagsenteret jeg har vært så heldig å få brukt som base i disse ni månedene. Jeg har alltid følt meg velkommen og verdsatt hos dere. Takk til David, mamma og øvrig familie, som har strukket seg langt for å samkjøre timeplaner slik at Alvilde har fått all den omsorgen og kjærligheten hun fortjener. Takk til Alvilde, som har satt alt dette i perspektiv. Og sist, men aller viktigst; takk til «Kine» som har vært min følgesvenn på reisen. Du er enestående.

Takk.

1.0. Problemstilling

Hvordan kan devised performance-arbeid tilrettelegge for Empowerment når en aktør har en utviklingshemming?

1. Hvordan kan performance-arbeid med selvvalgt materiale virke frigjørende for aktøren?
2. Hvordan kan en performativ utforskning av subjektposisjonen styrke mulighetene til å oppnå en positiv personlig identitetsforståelse?

1.1. Bakgrunn

Ønsket om å gjennomføre prosjektet *Killing Oliver* bunner i mine personlige erfaringer fra arbeid med mennesker med en utviklingshemming. Som miljøarbeider på åttende året har jeg vært mye sammen med tjenestemottakere med ulike kognitive funksjonsnedsettelse og opplevd at mange av dem finner stor glede i å oppleve kunst, og å drive med kunstneriske aktiviteter. Imidlertid har jeg også opplevd at kulturtilbudet for mennesker med en utviklingshemming i kommunen der jeg arbeider er mangelfullt, grunnet blant annet manglende tilrettelegging- og inkluderingsstrategier.

I FNs konvensjon om rettigheter for mennesker med nedsatt funksjonsevne fastslås det at mennesker med funksjonsnedsettelse har like stor rett til å delta i kulturlivet som andre (Barne- og likestillingsdepartementet, 22. 12. 2008). Kulturloven fremhever offentlige myndigheters ansvar for å fremme et bredt spekter av kulturell virksomhet og tilrettelegge for at alle har anledning til å delta i kulturaktiviteter, noe som innebærer at kulturvirksomheter skal ta hensyn til personer med ulike funksjonsevner (Meld. St. 45, 2012-2013, s. 24). Til tross for at mange institusjoner innen kulturlivet forsøker å tilrettelegge for mangfold og integrering viser imidlertid undersøkelser på feltet at mennesker med funksjonsnedsettelse møter flere barrierer enn funksjonsfriske når det kommer til deltakelse i kunstproduksjon, og kulturaktiviteter- og tilbud. (St. Meld. 10 (2011-2012), 2011, s. 24). Teateret er her intet unntak.

I historisk kontekst har habilitering og terapi vært ledende diskurser i teater for og med mennesker med en utviklingshemming, da slike teaterpraksiser gjerne bygget på en idé om å forandre mennesker med funksjonsnedsettelse (Ineland, 2004). For eksempel kunne det være et mål at den utviklingshemmede utviklet motoriske ferdigheter, et bedre selvbylde eller evnen til kommunikasjon og sosial interaksjon (Ineland, 2004, s. 132). I dag tar man ofte avstand fra slike diskurser, da det gjerne er kunstens autonomi og det kunstneriske uttrykket som står i fokus, og kunstnere handler ofte på bakgrunn av et ønske om å skape innovasjon. De ønsker å

legitimere sitt arbeid, ikke i en terapidiskurs, men i en kunstdiskurs (Ineland, 2004, s. 193). Det finnes et mangfoldig kulturliv utenfor kunstinstitusjonene, der blant annet kunstnere med funksjonsnedsettelse er inkludert (Gjærum, 2008, s. 88). I Norge har vi for eksempel integrerte teatergrupper som *De Utvalgte* (Oslo), *Integretto* (Trondheim) og *Alfheimteatret* (Tromsø) der mennesker med ulike funksjonsnedsettelse og funksjonsfriske deltar på lik linje i teateroppsetningene, og segregerte grupper som *Teater Manu* (Oslo), et profesjonelt teater som baserer seg på tegnspråk i oppsetningene.

1.1.1. Disability art

Kunstneriske virksomheter av og med mennesker med funksjonsnedsettelse blir internasjonalt knyttet til en kulturell bevegelse kalt «disability art», en bevegelse som først og fremst har som mål å inkludere mennesker med funksjonsnedsettelse i kunsten.

This movement has political dimensions and owes its existence to people's shared experiences of social dissociation. The ideology around disability arts is user controlled and critical to the fact that persons with disabilities are often forced into a role as clients to the welfare state. On the basis of these persons' shared deviation (e.g., disability), the movement is also a strong emancipatory motive power. (Gürgens Gjærum, Ineland & Sauer, 2010, s. 255).

Rikke Gürgens Gjærum fremhever at disability art «/.../ har vist seg å bli en nødvendig vei å gå for å inkludere alle mennesker i kunsten som autonom erfarings- og erkjennessessfære, fordi de ordinære kunsttilbudene fra etablerte kunstinstitusjoner oppleves ofte som ekskluderende» (Gjærum, 2008, s. 88).

Det finnes ulike retninger innen disability art-feltet, og det eksisterer varierte meninger om hva denne typen kunst bør innebære. Noen mener disability art skal handle om det å ha en funksjonshemming, andre at det bare er mennesker med funksjonsnedsettelse som kan skape denne type kunst, og noen igjen forstår simpelthen disability art som kunst laget med eller for funksjonshemmede (Gjærum, 2008). Det er i tillegg uenighet om disability art «/.../ skal betraktes som kunst generelt, eller som en egen nisje med særskilte krav, rammer og former» (Gjærum, 2008, s. 89-90) og det har vært debattert hvem som kan klassifiseres som funksjonshemmet. «Disabled communities have questioned the inclusion of [...] people with mental health issues or learning disabilities, or 'illnesses' such as cancer in their ranks» (Kuppers, 2003, s. 7), noe som gjør det enda mer problematisk å definere hva som er disability art og ikke. Det er imidlertid ofte et premiss innen disability art at en vekter enkeltmenneskets muligheter fremfor dets begrensninger (Gjærum, 2008, s. 89), noe som bringer meg til essensen

av mitt eget forskingsprosjekt, *Killing Oliver*. Et prosjekt jeg på grunn av dette premisset tenker at tilhører en disability art-tradisjon.

Da jeg grunnet opplevelsen av et manglende kulturtilbud for mennesker med funksjonsnedsettelse, bestemte meg for å gjennomføre et teaterprosjekt med et menneske med en utviklingshemming, var det nemlig mitt ønske at vedkommende sitt språk, omverdensforståelse og indre landskap skulle være ledende for arbeidet. Jeg ønsket å utforske hva et slikt premiss kunne medføre i form av betydning for aktøren som var med, og hvilke konsekvenser det kunne få for prosess og produkt. Derfor initierte jeg et ni måneder langt forskningsprosjekt der jeg og en aktør med en utviklingshemming skulle arbeide med å lage en performance basert på deltakerens personlige narrativ eller interesser. Prosjektet har pågått siden september 2014, og jeg og deltakeren har møttes ukentlig siden det.

2.0. Vitenskapsteori og Metode

Sosialkonstruktivismen springer ut fra idéen om at virkeligheten er sosialt konstruert og det sosialkonstruktivistiske paradigmet bygger på en tanke om at all kunnskap er forbundet med våre sosiale konstruksjoner (Alvesson & Skoldberg, 2008, s. 81-82). Dette innebærer at kunnskap om verden ikke kan forstås som objektiv, da menneskenes verden er laget av subjekter. Kunnskap er i dette perspektivet subjektivt og sosial fundert. Fenomenologien og hermeneutikken er to retninger innen sosialkonstruktivismen, som begge vektlegger forståelsen av verden som et grunnleggende element i all kunnskapsdannelse, og peker på at kunnskap ikke kan skilles fra subjektene som konstruerer den. I de kommende kapitlene vil jeg gå ytterligere inn for å beskrive disse retningene og på denne måten skissere opp min vitenskapsteoretiske tilhørighet.

2.1. Fenomenologi

Ordet *fenomen* betyr *det som kommer til syne* og fenomenologien dreier seg om samspillet mellom det som kommer til syne og subjektet som ser. Fenomenologien undersøker slik hvordan verden blir til og hvilken rolle subjektet spiller i tilblivelsen av den, og må slik sees som en retning innen sosialkonstruktivismen. «Fenomenologene påpeker at for å se det som kommer til syne – eller toner frem – må vi ha en kropp for å se med, å høre med, å føle med, kort sagt en sansende kropp» (Tin, 2011, s. 206). I motsetning til Descartes som hevdet at «jeg tenker, altså er jeg», hevder fenomenologene at verden erkjennes ikke på et teoretisk, tenkende plan, men i et kroppslig, sansende møte.

Hvis sansingen innebærer at vi utsetter oss for den sanselige verden, at vi lar verden virke på oss, at vi altså inntar en viss passivitet, er tanken derimot en «meningsbærer for forståelsen» og selve den konstitutive muligheten for «forbundet». Det skjer gjennom min kroppslige kunnen, gjennom det jeg kan artikulere, gjennom jeget som «system av 'jeg kan'» (Tin, 2011 s. 207).

Fenomenologien som filosofisk retning innen vitenskapen kan spores tilbake til tyskeren Edmund Husserl og hans arbeider fra første halvdel av det 20. århundret. Husserl forsøkte å utarbeide en filosofisk metode som kunne beskrive hvordan bevisstheten skaper mening ut ifra persepsjonshandlinger foretatt i forkant av refleksjonen, altså pre-refleksivt (Lock & Strong, 2014). Husserl var overbevist om at alle «objektive» sannheter måtte være forankret i menneskets levende, *bevisste* handlinger. Ved at vi er våre persepsjonshandlinger bevisst, vil det alltid ligge en *intensjon* bak dem og det vil ikke kunne eksistere noen dualitet mellom sinnet og tingene det er bevisst om. «Slik Husserl ser det [...] er sinnet og verden en relasjon – det

udelelige locuset for et fenomen – som kun etterpå, ved hjelp av reflekterende anvendelse av logikk, kan konstrueres som to separate enheter» (Lock & Strong, 2014, s. 62).

Tyskeren Martin Heidegger (1889-1976) bygget videre på Husserls fenomenologi, men til fordel for Husserl, som ville forstå bevisstheten og jeg-ets forhold til verden, brøt Heidegger en gang for alle med bevissthetsfilosofien, i det han videreførte den danske filosofen Søren Kierkegaards beskrivelse av mennesket som *eksistens* (Østerberg, 1994, s. X). Der Husserl søkte en transcendental forståelse av den pre-refleksive opplevelsen, forsøkte Heidegger å forstå hva som gjør vår forståelse av verden mulig i det hele tatt. Han utforsket, gjennom å ta i bruk fenomenologiske verktøy, aspekter ved hvordan menneskene forstår og griper an sin sosiale og fysiske virkelighet– og hvordan vi i hverdagen lever livene våre, *uten tanke og refleksjon*. «Det å være er for Heidegger et verb som peker på vår forankring i menneskelige aktiviteter. Vi fødes ikke inn i en verden hvor vi teoretiserer før vi handler, vi slutter oss til andre mennesker som allerede er i gang med å leve livet» (Lock & Strong, 2014, s. 92).

2.1.1. Kroppens fenomenologi

Det er etter Husserl og Heidegger at franskmannen Merleau-Ponty (1908-1961) plukker opp tråden og utarbeider sin filosofi; en eksistensiell filosofi som fremmer kroppen som utgangspunkt for- eller bærer av persepsjonen og dermed forståelsen av verden (Østerberg, 1994, s. XI). Merleau-Ponty ser det fenomenologiske prosjektet, slik Husserl beskriver det, som ufullstendig, ettersom det ikke tar høyde for kroppens tvetydighet. Det holder, ifølge ham, ikke å gjenforene subjektet som ser verden og verden som blir sett (og slik viske ut skillet mellom subjekt og objekt); man må forstå subjektet som en *levende kropp*, på den ene siden et objekt i verden, og på den andre siden uatskillelig fra oss.

Merleau-Ponty vil ved sin kroppsfilosofi vise hvordan kantianismens erfaringsbegrep er for snevert: Til grunn for objektiv erfaring, dannet av forstanden og tilgjengelig for forstanden, finnes den stilltiende kroppens viten om de før-objektive fenomener – og dette forhold til verden eller situasjon kaller Merleau-Ponty eksistens (Østerberg, 1994, s. XIII).

Merleau-Ponty forstår kroppen som selve grunnlaget for bevisstheten, og ser på separasjonen mellom sinn og kropp som en konseptuell abstraksjon, skapt i intellektualismens ånd. Vi *er* kroppene våre, hverken mer eller mindre. Det finnes ikke erkjennelsessfærer eller perspektiver utenfor kroppen, da vår levde erfaring i denne utelukker en grunnleggende dualitet mellom subjekt og objekt, sinn og kropp osv. (Lock & Strong, 2014, s. 82). Merleau-Ponty fremhever at kroppen er middelet til vår kommunikasjon med verden; vår «/.../ erfarings latente horisont,

der likeledes uophørlig er til stede forud for enhver determinerende tanke» (Merleau-Ponty, 1945, s. 36).

I min forskning tar jeg utgangspunkt i logger og feltnotater skrevet like etter utført praktisk arbeid. Notatene er skrevet uten videre refleksjon, og med utgangspunkt i det umiddelbare, møtet med aktøren og vår felles situasjon. Både mine og deltakerens notater er av en spontan, umiddelbar karakter – og de er basert på vårt kroppslige her-og-nå møte. Ved å reflektere rundt disse notatene og minnene, forsøker jeg å gjøre et poeng av å bevare den umiddelbare, kroppslige erkjennelsen som et ledd i selve analysen, da jeg ønsker å trekke frem også kroppens viten om verden. Jeg ønsker å fokusere på hvordan vi i dialog og samhandling både konstruerer og opplever den på samme tid– og slik skriver jeg meg inn i den kroppslige fenomenologien.

2.2. Hermeneutikk

I dette forskningsprosjektet har arbeidet med å produsere empiri vært preget av improvisasjon, dialog og samhandling. Kunnskapen jeg nå sitter på, er nådd gjennom deltakelse, undring, fabulering og utprøving. Et hovedtema for hermeneutikken er at kunnskap ikke kan nås på resonerende, rasjonelt og diskursivt vis, da kunnskapsdannelse går ut på å se sammenheng i kompliserte helheter ved å møysommelig stille spørsmål ved og kontekstuellet fortolke hver enkelt del i samsvar med resten. Hermeneutikken tar avstand fra positivismen blant annet ved at det i den hermeneutiske erfaringen ikke dreier seg om å se årsakssammenhenger eller om å finne frem til sakens *egentlige mening* eller sannhet. Det dreier seg derimot om å avdekke skjulte *betydninger*, og viten kjennetegnes i denne sammenheng av at vi utforsker vår egen forståelse av verden, da denne er grunnleggende for vår eksistens. Den hermeneutiske prosessen kjennetegnes av hvordan vi ved hjelp av en *historisk bevissthet* aktivt prøver ut vår egen forståelse av materialet. Hans-Georg Gadamer betegner denne prosessen som en sammensmeltning av horisonter. «Begrepet «horisont» er her nærliggende, fordi det gir uttrykk for det overlegne vidsynet som den forstående må ha. [...] Forståelse er [...] alltid en prosess hvor [...] angivelige selvstendige horisonter smelter sammen» (Gadamer, 1960, s. 274-275). Vi har alle en forståelseshorisont, og denne er preget av vår kulturelle og historiske kontekst; altså vår egen nåtid.

Den hermeneutiske fortolkningsprosessen bestemmes av fordommene vi bringer med oss inn i den – og slik utgjør våre fordommer vår nåtidshorisont. «De danner grensen for hva vi kan se» (Gadamer, 1960, s. 274). Kombinerer vi dette med fenomenologiens idé om det disiplinerte blikket, kan vi dermed si at vår kroppslige plassering og væren-i-verden, altså våre kroppslige erfaringers horisont, er det som danner utgangspunktet for persepsjonen. Både i selve praksisen

og underveis i analysen av empiri, har jeg forsøkt å forstå et annet menneske og hennes nedskrevne narrativ, noe jeg kun har hatt muligheten til å gjøre ved å gå henne og materialet i møte med mine fordommer og bakgrunn. Nettopp derfor har det vært viktig for meg å kartlegge og forstå mine fordommer, da dette var et ledd på veien mot forståelse.

Det noen viser meg, enten det er i en samtale, en bok eller på annet vis, har [...] som sin forutsetning at det er den andres og ikke min oppfatning som blir formulert, og at min oppgave er å forstå denne oppfatningen, uten at jeg behøver å dele den. Men denne forutsetningen er ingen betingelse som letter forståelsen, men tvert imot noe som gjør den vanskeligere, ettersom de egne foroppfatningene som bestemmer min forståelse kan forbli helt ubemerkede (Gadamer, 1960, s. 240).

Det Gadamer her påpeker, understrekes også av diskursanalytikere; nemlig at vi ikke kan ta for gitt at det vi oppfatter som selvklart, faktisk er det. I metodekapittelet vil jeg komme inn på hvorfor jeg derfor har valgt å benytte meg av diskursanalyse i tillegg til fenomenologiske og hermeneutiske metoder.

2.3. Inkluderende forskning

Samfunnsvitenskap er et sosialt fenomen som inngår blant annet i politiske, etiske og historiske kontekster – og disse kontekstene bidrar til å forme det som studeres. Det forskningsfokuset retter seg mot og måten det blir forsket på bidrar alltid i større eller mindre grad med å forme, støtte opp under eller utfordre allerede eksisterende sosiale forhold. «Tolkningarna och de teoretiska antaganden dessa bygger på är således inte neutrala utan indgår i och bidrar till att konstruera politiska och ideologiska förhållanden. Kunskap och makt kan inte frikopplas utan är relaterade» (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 23).

I de senere årene har marginaliserte grupper i samfunnet utfordret måten mer dominerende grupper har overdøvd, omtalt- og snakket for dem på. Feministene banet vei med sine protester mot marginalisering av utsatte- og maktløse grupper i den offentlige produksjonen og presentasjonen av kunnskap, og senere har andre fulgt i deres fotspor (Traustadóttir, 2001, s. 10).

Feminists and disability theorists argue that many research reports tell stories that are difficult for the research participants to recognize and that the diverse realities of the research participants are not represented. Not only are they invisible from the research text, but they may have little involvement in determining how research processes are to be constructed (Lunn & Munford, 2007, s. 66).

Utfordringene skissert av Lunn og Munford har tvunget forskere innen sosiale forskningspraksiser til kritisk å undersøke *hvem* de inkluderer i forskningen sin, og hvilken rolle forskningen spiller i opprettholdelse og re-konstruering av anderledeshet (Traustadóttir, 2001, s. 11). Spørsmålet som i denne sammenhengen stilles av forskere idet de går inn i prosjekter med marginaliserte grupper er derfor “/.../ are we representing the realities of the people we are researching, or are we appropriating the voices of others and creating new stories?» (Lunn & Munford, 2007, s. 65).

Med utgangspunkt i et ønske om inkludering, var det viktig for meg at aktøren ikke ble hemmet av sin manglende stemme i forskningsteksten, men skulle få delta i produksjonen- og presentasjonen av forskningsfunn. Her møtte jeg dog en utfordring, i og med at vi gikk inn i prosessen med to helt forskjellige utgangspunkt. Jeg skulle levere en akademisk, skriftlig avhandling stilet til fagpersoner og medstudenter på feltet, jeg har erfaring med å skrive akademiske oppgaver og jeg har en språklig tilhørighet i academia. Deltakeren hadde ikke de samme forutsetningene for å kunne skrive en akademisk avhandling, ei heller hadde hun den dramafaglige kompetansen jeg sitter på. I tillegg samsvarer hennes språk ikke med det språket en akademisk tekst forventes å ha. Det var min oppgave å forsøke å innlemme henne i forskningsarbeidet – ikke bare som en det ble forsket *på*, men som en person med en egen, viktig stemme. Innen disability studies – en samlet betegnelse på forskning knyttet til mennesker med funksjonsnedsettelse – finnes det en metodologisk retning som svarer til dette ønsket, og som jeg derfor valgte å se nærmere på; *inclusive research-tradisjonen*.

2.3.1. Inclusive research

Inclusive research er en betegnelse på forskningsmetoder der man aktivt involverer informanter som medforskere i deler av forskningsprosessen. Metoden brukes gjerne i forbindelse med mennesker med en utviklingshemming, men også i forskningsprosjekter som innlemmer andre marginaliserte eller undertrykte grupper i samfunnet.

Man kan gjennom inclusive research sikre utviklingshemmedes mulighet til selv å definere viktige temaer, diskurser og spørsmål som bør belyses fra målgruppens eget ståsted. [...] Denne typen forskning er blitt sentral innen disability studies de siste årene fordi aktørperspektivet er kommet i fokus fremfor forståelsen av det funksjonshemmede mennesket som en passiv brikke i samfunnets spill (Gjærum, 2010a, s. 247).

Det finnes flere retninger innen inclusive research-tradisjonen, der det varierer innen hver enkelt retning på hvilken måte og med hvilket omfang mennesker med utviklingshemming deltar i forskningsprosessen. Den retningen jeg skriver med inn i er en blanding mellom to

retninger definert av Grant og Ramcharan (2007) som «advisory approach» og «leading and controlling». «Leading and controlling» (Bigby, Frawley & Ramcharan, 2014, s. 6) er en tilnærming til forskning som søker å gi mennesker med utviklingshemming kontroll til å initiere, lede og foreta sin egen forskning om temaer som er viktig for dem. «Advisory approach» er av en mer «lukket» karakter, som involverer utviklingshemmede i bestemmelse av forskningsprioriteter og/eller finansiering (Bigby et al., 2014, s. 10). I devising prosessen har deltakerens interesseområder vært ledende, da det er disse vi i stor grad har utforsket performativt, men i det store og hele er det jeg som har initiert prosjektet og bestemt forskningsfokuset. Imidlertid er problemstillingen et direkte resultat av forskningsprosessen, så også i dette henseendet har deltakeren hatt stor påvirkning.

2.3.2. Emansipatorisk forskning

Innenfor inclusive-research tradisjonen er det gjerne en forventning om at forskningen skal være emansipatorisk, eller *frigjørende*, og at målet med forskningen er å bidra til å bekjempe marginalisering, undertrykking og isolasjon av funksjonshemmede (Kassah & Kassah, 2010b, s. 97).

The integrating theme running through [...] emancipatory disability research is its transformative aim: namely barrier removal and the promotion of disabled people's individual and collective empowerment. From this perspective the role of the researcher is to help facilitate these goals through the research process (Barnes, 2003, s. 6).

Emansipatorisk forskning betraktes som et viktig bidrag i kampen for rettferdighet og en forbedret livssituasjon for mennesker med funksjonsnedsettelse, og denne typen forskning er dermed ikke en nøytral virksomhet (Kassah & Kassah, 2010b, s. 97). Emansipatorisk forskning skal være en aktivitet som er transformativ, relevant og signifikant for funksjonshemmedes liv. Forskere må vurdere målet med forskningen, forskningsprosessen og det ferdige forskningsprodukt i forhold til frigjøring og Empowerment og emansipatorisk forskning omhandler derfor forskningens rolle i frigjøringsprosessene. «Forskningen skal virke utfordrende, og eller bidra til å endre eksisterende strukturer. For at dette skal kunne skje, må forskere ta stilling og kjempe sammen med funksjonshemmede for deres sak» (Kassah & Kassah, 2010b, s. 97).

Det er mitt ønske å bedrive emansipatorisk forskning, og dette ønsket har hatt en sterk påvirkning på valg av forskningsmetoder. Jeg har forsøkt å skape et forskningsdesign som

tilrettelegger for at personen jeg forsker med og på kan delta i prosessen og få sin stemme hørt, og har derfor valgt å benytte meg av praktiske, fortolkende og diskursanalytiske metoder.

2.4. Practice-led, performative research

Brad Haseman skriver i *A Manifesto for Performative Research* (2006), at retningen practice-led research først ble foreslått av kunstnere og- eller forskere som ønsket en term for den typen kreativ forskning de selv bedrev. Haseman bruker betegnelsen «performative researchers» om forskere som bedriver praksis-ledet forskning, da gjerne innen kreative praksiser (Haseman, 2006, s. 3). Han fremhever to aspekter som kjennetegner praksis-ledet forskning; et relativt åpent utgangspunkt ledet av en entusiasme for praksis og et ønske om å presentere funn via forskningspraksisens særegne språk (Haseman, 2006, s. 4). Den primære distinksjonen mellom praksis-ledet, performativ forskning og kvantitative- og kvalitative metoder ligger nettopp her; i måten de presenterer sine funn på. Ikke blott er performative research en kvalitativ metode som presenterer sine funn gjennom ikke-numeriske data og diskursive tekster; «/.../ instead research reporting in this paradigm occurs as rich, presentational forms» (Haseman, 2006, s. 5).

Selve presentasjonen av funn er i stor grad performativ – ikke bare fordi den representerer den performative vendingen– men fordi selve forskingsprosessen og måten datamaterialet blir generert på er av performativ art (Haseman, 2006, s. 6). Det er den kreative praksisen som legger grunnlaget for- og former empirien.

This paper proposes that performative research represents a move, which holds that practice is the principal research-activity – rather than only the practice of performance –, and sees the material outcomes of practice as all-important representations of research findings in their own right (Haseman, 2006, s. 7).

Selv gikk jeg inn i forskningspraksisen med et ønske om synliggjøring og demokratisering av kunstprosessen. Jeg satte, som tidligere nevnt, et premiss for praksis, men hadde ikke definert noen konkrete mål eller forsknings spørsmål. Det som drev meg var min egen entusiasme for målgruppen og for premisset jeg hadde satt. Hele veien har jeg forsøkt å bruke teorien aktivt til å beskrive og understøtte mine opplevelser og funn. Først har jeg foretatt en bred analyse av hele empirien – og deretter har jeg, på bakgrunn av dette trukket ut temaer jeg har villet se nærmere på. På denne måten har jeg kommet frem til min endelige problemstilling først et stykke ut i forskningsprosessen, men jeg har hele tiden latt meg lede av spørsmålet om hva premisset jeg satte for arbeidet kunne føre til. Her skriver jeg meg inn i den praksis-ledede forskningstradisjonen: ønsket om å utforske, møte og gå i dialog med noe var mitt utgangspunkt. Med kroppen som utgangspunkt for erkjennelse i en åpen og improvisatorisk form underlagt

teater/performancekunstens premisser, var praksisen, altså devising-prosessen, plattformen der både forskningsspørsmål og data ble skapt. Slik kan en si at metoden jeg har benyttet meg av i stor grad er etnografisk, da det meste av datamaterialet mitt eksisterer i form av erfaringer og minner fra min personlige deltakelse i praksisen.

Innen fenomenologien og hermeneutikken understrekes intuisjonens rolle i kunnskapsdannelsen. Der Husserl og fenomenologene så bort fra historie og kontekst når de studerte et fenomen med en intuitiv (pre-objektiv) tilnærming, gikk hermeneutikerne inn for nettopp å se fenomenet i sammenheng med sin kontekst – og brukte slik intuisjonen som rettesnor for å stille spørsmål som kunne avsløre skjulte betydninger (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 243). Disse spørsmålene er ofte basert på innfall – et ønske om å utforske noe på en bestemt måte. «Innfallets egentlige vesen er ikke først og fremst at vi kommer på løsningen på en gåte, men at vi kommer på det spørsmålet som trenger frem inn i det åpne og som dermed gjør det mulig å finne et svar. Et hvert innfall har spørsmålets struktur» (Gadamer, 1960, s. 330).

I min forskning har intuisjonen spilt en stor rolle, ettersom jeg gjennom prosessens gang fikk et stadig klarere bilde av hva slags analyseperspektiver og teori jeg kunne anvende. Gjennom kroppslig samhandling og improvisasjon med deltakeren – og senere mens jeg foretok brede tolkninger av empirien – begynte jeg å se sammenhenger og de store linjene i arbeidet vårt. For bedre å forstå disse «åpenbaringene», gikk jeg deretter til teorien og andre forskningspraksiser som hjalp meg til å sette ord på hva jeg hadde oppdaget og til å stille nye spørsmål som førte meg dypere inn i egen praksis. Jeg var altså i dialog med ulike teori- og analyseperspektiver allerede før den inngående analysen fant sted og forsøkte å gjøre denne i på bakgrunn av disse.

Som sagt er store deler av empirien min kroppslig forankret, i mine erfaringer med prosessen. Imidlertid tar jeg ikke kun for meg mine egne erfaringer i analysen, men også deltakerens og derfor så jeg meg nødt til å innlemme hermeneutiske metoder som narrativ analyse, metaforisk fortolkning og kvalitative intervjuer. I tillegg til dette går jeg diskursanalytisk til verks, ved at jeg forsøker å stille spørsmål ved mine og deltakerens handlinger i prosessen og analysere disse ut i fra en større, samfunnsrelatert kontekst.

2.4.1. Narrativ analyse

Å analysere menneskers narrativ kan by på muligheter til bedre å forstå subjektets indre opplevelsesverden. Schank og Ableson (1977) argumenterer for at mennesker organiserer sine levde erfaringer i mentale «scripts» som tar utgangspunkt i målbaserte hendelser som inkluderer

steder, andre mennesker og hendelser (Engel, 2005, s. 199). Når vi forteller historier er det ikke blott en muntlig fremstilling av en gjennomlevd erfaring; det er en måte å orientere seg i verden på, en måte å skape mening- og erfare på. Det personlige narrative er ifølge Marianne Horsdal en måte å besøke en allerede gjennomlevd hendelse på, en slags mental tidsreise med bruk av narrative midler. Narrative er konstruert på bakgrunn av minner og tanker omkring hva som hendte, og historien er et forsøk på å forhandle frem mening rundt dette (Horsdal, 2012).

I den narrative analysen, analyserte jeg både deltakerens og mine nedskrevne logger, da disse narrative representerte den enkeltes perspektiv, tanker og opplevelser fra improvisasjonsøktene (erfaringen). Jeg valgte å sette loggene opp mot hverandre, da jeg ved å se på våre ulike fremstillinger av situasjonen, kunne se interessante gap mellom våre måter å fremstille den på. Disse gapene ble nærmere utforsket, blant annet gjennom en diskursanalytisk tilnærming. Ved å se nærmere på våre ulike beskrivelser av samme hendelse ble det mulig for meg å si noe om hvordan vi sammen hadde konstruert meningen i improvisasjonene (hvem som hadde bidratt med hva osv.), samt hva vi vektla hver for oss. Slik var det lettere å skimte de ulike diskursene den enkelte satte i spill og var omgitt av, og ved å gjøre dette ble jeg tvunget til å stille spørsmål ved ting jeg hadde tatt for gitt.

Det har vært interessant å se hvordan aktøren har konstruert sitt personlige narrative; hva hun brukte tid på å utbrodere, hva hun viet stor plass til og hva hun gjentok. Var det spesielle temaer hun fordypet seg i? I følge Marianne Horsdal kan svaret på disse spørsmålene hjelpe oss med å åpne teksten.

The distinction between narrated time and story time enables us to form a survey of the composition of the life story narrative: the sequence, order and hierarchy of what is told in the biography. [...] Few stories are merely chronological accounts. Where do they pause and linger and elaborate events? Where do they jump, leave something out, skip a period entirely or cover a decade by a single remark? (Horsdal, 2012, s. 88-89).

I tillegg har den språklige konstruksjonen alene sagt mye om deltakerens måte å orientere seg i verden på, ettersom språket, som Gadamer minner oss om, danner grunnlaget for vår forståelseshorisont. Måten deltakeren ordla seg på og ordene hun brukte fortalte mye om hennes ståsted, både kognitivt og sosialt og ga meg bredere innsikt i hennes måte å forstå det som skjedde på.

I min analyse av deltakerens logger har jeg i tråd med hermeneutikken, tatt for meg hver enkelt del som en del av en større helhet, og helheten har jeg lest ut i fra delene. For ordens skyld har

jeg først analysert loggene kronologisk, men senere – for å kunne se det hele i sammenheng – har jeg hoppet frem og tilbake mellom de ulike delene. Horsdal påpeker at den hermeneutiske grunnsetningen om å forstå deler ut i fra helheten også gjelder i tolkningen av personlige narrativ, da vi ikke er i stand til å forstå betydningen av det som blir fortalt før vi kommer til slutten av en fortelling; «/.../ not until we come to the end of the narration are we able to see the impact of what is told and how and why in the course of telling» (Horsdal, 2012, s. 88). Jeg har derfor samlet inn logger fra dag én og holdt på til vi var ferdige med å skape stykkets forløp. For å forstå hvordan dette opplevdes for deltakeren har jeg forsøkt å se etter sammenhenger og forandringer i loggene, og prøvd å danne meg et bilde av hennes samlede opplevelse av reisen vi har vært igjennom.

2.4.2. Metaforisk fortolkning

Metaforisk analyse er ifølge Rikke Gürgens Gjærum, et verktøy som kan brukes når en skal tolke informanter med kognitive funksjonsnedsettelse. Hun har erfart at mange mennesker med utviklingshemming bruker metaforiske uttrykk til å sette ord på det de erfarer der språket blir for abstrakt og vanskelig å ta i bruk. «Metaforisk analyse er et verktøy for å håndtere kompleksitet og åpne opp for tankeprosesser slik at man kan lese samme situasjon ut fra flere perspektiver» (Gjærum, 2010, s. 148). Ved å nærmere undersøke metaforenes billedlige- eller konkrete betydning, kan forskeren få tilgang til nye og interessante perspektiver som muligens kan hjelpe henne med å kvalitetssikre studien. Kanskje aller viktigst er det å fokusere på metaforenes *verdiladning* (Gjærum, 2010, s. 148), da denne sier noe om *betydningen av situasjonen for informanten*. «Forskeren, som søkende menneske, har altså i seg det å avdekke fenomener som eksisterer, og stille seg spørrende til fenomenets særegenhet og betydning for subjektet hun intervjuer» (Gjærum, 2010, s. 149).

Gadamer poengterer at språklig form og overlevert innhold ikke lar seg adskille i den hermeneutiske erfaringen (Gadamer, 1960, s. 398). Språket er ikke et produkt av den reflekterende tenkningen – det er med på å fullbyrde det verdensforholdet vi lever innenfor. Verdenserfaringens språklighet går forut alt som blir erkjent og tiltalt som væren, og gjenstander for erkjennelse og utsagn er allerede omsluttet av språkets verdenshorisont.

Verden er bare verden i den grad den kommer til språklig uttrykk, men det er også og fremfor alt slik at språket egentlig bare eksisterer i kraft av at verden fremstiller seg i språket. Språkets opprinnelige menneskelighet innebærer altså samtidig at den menneskelige væren-i-verden er språklig (Gadamer, 1960, s. 400).

I tillegg er deler av språket poetisk og metaforisk, da ulike poetiske og metaforiske prosesser

fundamentalt former menneskers tankegang. Vi ordner og konseptualiserer erfaringer via metaforer, og forståelsen er slik i stor grad metaforisk (Rogers, Casey, Ekert & Holland, 2005, s. 161). Med dette som utgangspunkt ble analysen av metaforer tillagt en ekstremt viktig posisjon i mitt forskningsprosjekt, da det språklige uttrykket slik kan forstås, ikke bare som nøkkelen til aktørens opplevelser i verden, men til hele hennes verdensforståelse.

Én ting er hvordan jeg forstod deltakeren intuitivt i her-og-nå dimensjonen og hvordan vi i improvisasjonssituasjonen utformet og brukte et felles språk, en annen ting er hvordan jeg forstod hennes bruk av metaforer. Metaforene kunne gi mening i øyeblikket, men noen ganger kunne de også forvirre meg, da jeg skjønnte at hun brukte henvisninger jeg ikke kjente til. Til tross for at vi i prosessens gang stadig kom nærmere hverandre og en fusjon av horisonter sakte fant sted, var det dermed nødvendig for meg å ta et skritt ut av situasjonen – for deretter å kunne fortolke og stille spørsmål ved deltakerens bruk av metaforer og intertekstualitet med «nye» øyne. Etersom aktøren uttrykte seg veldig utfyllende – og på mange måter mer forståelig for meg – skriftlig, ble loggene ikke bare gjenstand for analyse, men en måte å tilnærme meg informanten på, fra en synsvinkel der ikke bare jeg og mine kroppslige erfaringer fikk spillerom.

2.4.3. Semistrukturerte forskningsintervju

Gadamer påpeker at fortolkeren i enhver tolkningsprosess foretar valg vedrørende innholdet i det som originalt fortolkes og at hun ved å fremheve visse aspekter ved det fortolkede, undergraver andre (Gadamer, 1969, s. 347). For å forsøke å trekke frem de aspektene som betød mest *for deltakeren*, og for å få en bredere forståelse for hennes bruk av metaforer, tilrettela jeg for semistrukturerte forskningsintervjuer i forbindelse med fortolkning av informantens metaforer.

Forfatterne av boken, *Det kvalitative forskningsintervju* (2012), fremhever verdien av det semistrukturerte forskningsintervjuet som metodisk grep i forbindelse med å få tilgang til informantens subjektive opplevelser, en orientering innen kvalitativ forskning som finner sin epistemologi i fenomenologien.

Et semistrukturert livsverdensintervju brukes når temaer fra dagliglivet skal forstås ut fra intervjupersonens egne perspektiver. Denne formen for intervju søker å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden, og særlig fortolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet (Kvale & Brinkmann, 2012, s. 47).

Et semistrukturert forskningsintervju ligger nært opptil en hverdagslig samtale, men har til tross for sin åpne, spørrende form, et formål. Det baseres på en intervjuguide der tema(er) og

eventuelle spørsmål er bestemt på forhånd og blir som regel transkribert. Den skrevne teksten og lydopptakene utgjør til sammen materialet for analysen (Kvale & Brinkmann, 2012, s. 47). Jeg brukte egne feltnotater og aktørens logger som utgangspunkt for utformingen av semistrukturerte intervjuer med aktøren der jeg forsøkte å få tilgang til hennes meninger og oppfattelser av mine tolkninger. Intervjuene var svært løst strukturerte og liknet ofte en samtale, men de hadde som mål å utforske mine tolkninger av empirien og ble i ettertid transkribert.

Gadamer fremhever spørsmålets forrang i den hermeneutiske situasjonen og understreker at vi ikke gjør erfaringer uten å spørre aktivt. For å klargjøre den hermeneutiske erfaringen, må vi fordype oss i *spørsmålets vesen*, som ifølge Gadamer har mening i form av en *retning*, da spørsmålet alltid betrakter det som utspørres i et bestemt henseende (Gadamer, 1960, s. 326). Vi kan her trekke linjer til fenomenologien og Merleau-Ponty som hevder at vår plassering er det som styrer våre blikk og setter en ramme rundt det som erfares. Jeg ønsket å gå inn i de semistrukturerte intervjuene med en bevisst naivitet (Kvale, 2012, s. 47) og en spørrende tone, klar til å skifte retning når informanten tilbød nye perspektiver – for på denne måten å utarbeide det Gadamer kaller «*.../* riktige og sakstilpassede utkast, som [samtidig] foregriper det som etter hvert skal bekreftes ‘ut fra saken’» (Gadamer, 1960, s. 239). En forankring i den kroppslige fenomenologien har hjulpet meg å gå inn i forskningssituasjonen- og møtet med informanten, med åpenhet og en her-og-nå tilstedeværelse. Denne åpenheten har vært viktig for å kunne se deltakeren i et rettferdig lys, for å kunne avdekke fordommer og maktrelasjoner og ikke minst for å ivareta hennes subjektivitet.

2.4.4. Diskursanalyse

Begrepet *diskurs* refererer til språklige mønstre eller måter å systematisere språket på. «Denne systematiseringen skjer i en viss grad ved at vi «pakker inn» tenkningen og talen vår på spesifikke måter, i en ideologisk eller filosofisk forstand» (Lock & Strong, 2014, s. 352). Diskurser omfatter ikke bare tale- og skriftspråk, men også bilder og visuelle sekvenser; «*.../* det erkendes, at analyser af tekster med billeder skal tage hensyn til den visuelle semiotiks særlige egenskaber og relationerne mellem sprog og billeder» (Jørgensen & Phillips, 1999, s. 73). Diskurser kan skimtes i- og former de fleste menneskeskapte uttrykk, enten det er snakk om tale, skriftspråk, bilder, film eller andre kulturelle fremstillingsformer.

Michel Foucault var den som for alvor satte i gang diskursanalysen, både ved å utvikle teori og begreper, samt gjennom å foreta en rekke empiriske undersøkelser (Jørgensen & Phillips, 1999, s. 21). Jeg vil i teorikapitlet gjøre rede for maktbegrepet hans og gå dypere inn på forholdet mellom makten og subjektet, men nå nøyer jeg meg med å nevne at hans arbeider, og metoder

basert på disse, har vært til stor inspirasjon for meg i min metodeutvikling. Det er imidlertid Norman Faircloughs (Jørgensen & Phillips, 1999) diskursanalytiske tilnærming jeg slutter meg til, ettersom denne fokuserer på det ideologiske aspektet og mulighetene for *forandring*.

I mitt forskningsarbeid har diskursanalyse fungert som supplement til den hermeneutiske og fenomenologiske tilnærmingen. I møtet med aktøren lot jeg meg i stor grad styre av en kroppslig, pre-objektiv forståelse og en spontan, relativt ukritisk fortolkning. Dette for å oppnå autentisitet i samhandling og dialog – samt for å ivareta devising-prosessen, der kroppslig tilstedeværelse, her-og-nå-dimensjonen og felles betydningsdannelse er viktige elementer. Diskursanalyse har i denne sammenheng vært et hjelpsomt verktøy i selve fortolkningsprosessen som fant sted i etterkant av praksis, der jeg stilte spørsmål ved min egen forståelse av empirien og kikket nærmere på hvordan ulike diskursive praksiser har påvirket arbeidet.

Jan Grue skriver at diskursanalyse blant annet handler om å identifisere og sette ord på det som ellers blir tatt for gitt – for slik å problematisere det som fremstår som naturlig og selvsagt (Grue, 2014, s. 30). Han omtaler diskursanalyse som et opposisjonelt ideologisk prosjekt, en holdning som går igjen hos Fairclough. For Fairclough bidrar diskurser til å konstruere sosiale-identiteter og relasjoner, og viten- og betydningssystemer. Det er sentralt i forskningen hans at diskurser er viktige former for sosial praksis og at de både reproducerer og dekonstruerer viten, identiteter og sosiale relasjoner, samtidig som de formes av den generelle sosiale strukturen i samfunnet (Jørgensen & Phillips, 1999, s. 77-78).

I min forskning har spesielt det ideologiske aspektet hatt stor betydning ettersom jeg har forsøkt å arbeide meg inn i inclusive research-tradisjonen. Det har vært viktig for meg å stille spørsmål ved *hvem* jeg ønsker at forskningen min skal snakke til og om – og hva jeg ønsker at mine funn skal bidra med. Kritisk diskursanalyse har gitt meg muligheten til å undersøke ulike diskurser som omgir deltakeren og meg, og som er relevante å ta for seg i forbindelse med å besvare problemstillingen. Kritisk diskursanalyse har i tillegg tillatt meg å undersøke dramafaget og dermed min egen praksis som diskursiv praksis og til å se hvilke muligheter som finnes her. Ved å ta i bruk kritisk diskursanalyse har jeg forsøkt å sørge for at forskningen min kommer deltakeren til gode, ikke ved å fremstille teaterpraksiser slik de vanligvis er, men ved å stille spørsmål til hvordan de *kan* være for at mennesker med en utviklingshemming kan oppå muligheten til Empowerment.

2.5. Epistemologiske konsekvenser

Gadamer omtaler sannhet som det som åpenbarer seg når det går et lys opp for oss. Forståelsen har slik en begivenhetskarakter; det skjer noe med oss når vi forstår noe (Schaaning, 2010). Gadamer og fenomenologene, anser kunnskap som noe i evig forandring; våre nåtidshorisonter erstadig i ferd med å dannes, og vi må hele tiden sette våre fordommer på prøve. Vi vil aldri kunne være flere steder samtidig, eller erfare et fenomen fra andre perspektiver enn vårt eget – ei heller kan vi unnsnippe kroppene våre, vår sosiale, kulturelle eller historiske kontekst. Ingen analyse kan på noe vis bli utfyllende *nok*, for som Merleau-Ponty minner oss om, er den absolutte bestemmelsen av et fenomens bevissthetens død «/.../ fordi den får hele opplevelsen til at stivne, ligesom et krystal, der anbringes i en oppløsning, pludselig får denne til at krystallisere» (Merleau-Ponty, 1945, s. 9). Både fenomenologien og hermeneutikken er retninger som kan leses som et oppgjør mot en vitenskapeliggjøring av human- og samfunnsvitenskapene der menneskene gjøres til krystalliserte vitensobjekter.

I et slikt lys er en svakhet ved dette prosjektet at en akademisk tekst faktisk *er* en krystallisering av prosessen og deltakeren som for evig blir stående i skreven form. Når jeg har levert avhandlingen er det ikke mulig å gjøre endringer i den og den vil ikke kunne forbli dynamisk slik som menneskene den handler om, er. En annen mulig svakhet er at jeg omtaler deltakerens erfaringer basert på egne tolkninger, noe som betyr at det alltid finnes muligheter for at jeg har tolket hennes opplevelser feil. Til tross for at jeg har kombinert fortolkende- og kritiske metoder, og til tross for at jeg ønsker å bedrive inkluderende, emansipatorisk forskning, er den skriftlige avhandlingen til syvende og sist mitt produkt og et subjektivt blick på verden. I og med at deltakeren ikke har vært med på å skrive oppgaven, kan jeg ikke garantere at hun kjenner seg igjen i alle mine tolkninger, og det er godt mulig at hun hadde villet gjøre endringer om hun hadde kunnet skrive oppgaven sammen med meg. I den skriftlige avhandlingen er det jeg som masterstudent og forsker som presenterer funnene, og det er jeg som fortolker som får det siste ordet og ettersom deltakeren ikke har forutsetninger for å kunne kontrollere hva som blir skrevet om henne, er hun avhengig av at jeg gjør en innsats for å ivareta hennes interesser i oppgaven.

Til tross for denne utfordringen har selve forskningsprosessen og arbeidet med forestillingen vært en dialog og en gradvis horisontsammensmeltning, og slik er det hverken min eller deltakerens stemme alene som høres i *forestillingen*.

Fortolkerens egen horisont er dermed bestemmende, men ikke som et eget standpunkt som man fastholder eller gjennomtvinger, men mer som en oppfatning man setter i spill og setter på spill [...] I samtalen kommer en sak til uttrykk, som

ikke bare er min eller min forfatters, men derimot en felles sak (Gadamer, 1960, s. 350).

Gjennom å velge devising som metode forsøkte jeg å legge grunnlaget for en forskningsprosess der aktøren sammen med meg bestemte hvordan- og på hvilke premisser iscenesettelsen skulle skje. Form og innhold er blitt utarbeidet i en demokratisk prosess der mening ble skapt gjennom dialog og samhandling tilpasset aktørens forutsetninger og interesser, og forestillingen representerer slik begges blikk på verden. Det er derfor viktig å påpeke at det er forestillingen som på best mulig måte innlemmer deltakerens kunnskaper og forståelse, og at den akademiske teksten er fremmedgjørende for henne på grunn av hennes bakgrunn og kognitive ståsted.

3.0. Teori og begreper

3.1. Funksjonshemming

Historisk har funksjonshemming blitt forstått på ulike måter, og med bakgrunn i ulike samfunnsinstitusjoner og diskurser. Ulike perspektiver på funksjonshemming er førende for både holdninger og politikk, og påvirker og påvirkes av kulturuttrykk, institusjonelle rammer, sosiale omgangsformer og forventninger hos enkeltmennesket (Grue, 2014). To overgripende, og motstridende perspektiver har særlig preget funksjonshemmingspolitikken i den vestlige verden; det medisinske- og det sosiale perspektivet. Innen det medisinske perspektivet handler funksjonshemmingspolitikken om forebygging og/eller behandling av individet, mens det i det sosiale perspektivet handler om å forandre samfunnet slik at mennesker med funksjonsnedsettelse bedre kan passe inn (Tøssebro, 2004, s. 4). Disse to perspektivene er spesielt representert i to modeller for å forstå funksjonshemming; den medisinske modellen og den sosiale modellen. Det finnes også en tredje modell; den relasjonelle modellen, og den vil jeg komme tilbake til senere i kapitlet.

3.1.1. Den medisinske og den sosiale modellen

Den medisinske modellen har frem til ganske nylig vært dominerende i store deler av verden og funksjonshemming blir i denne modellen betraktet i et individuelt, medisinsk perspektiv; det medisinske perspektivet. Her fokuseres det på individets fysiske skader eller mangler, på personlig mestring og medisinske løsninger. (Kassah & Kassah, 2010a, s. 108-109). Innen den medisinske modellen forstås funksjonshemming som noe utelukkende personlig – en egenskap ved individet – og det er mennesket med funksjonsnedsettelse som skal tilpasse seg omgivelsene. Det gis lite rom for idéer om at omgivelsene i seg selv kan fungere hemmende for individet i den grad at de kan bidra til å skape og opprettholde funksjonshemming. «En medisinsk modell – forankret i en medisinsk diskurs – forklarer og tenker med utgangspunkt i den isolerte kroppen» (Grue, 2014, s. 83).

Et motsvar til den medisinske modellen er den sosiale modellen, en sterk sosialpolitisk motivert modell som tar utgangspunkt i funksjonshemming som et relasjonelt, sosialt konstruert fenomen. Den sosiale modellen for funksjonshemming oppstod innenfor den britiske funksjonshemmingsbevegelsen i 1970-årene, og det var sosiologen Mike Oliver som i 1976 brukte benevnelsen som en beskrivelse av en miljømessig vending innen forståelsen av funksjonshemming; en vending som peker på hvordan den medisinske forståelsen av funksjonshemming bidrar til politisk undertrykkelse. UPIA (Union of Physically Impaired

Against Segregation) en forening opprettet (1976) i regi av Vic Finkelstein og Paul Hunt, definerte funksjonshemming «not as an impairment or deficit of body and brain, but as a relationship between people with impairment and a discriminatory society (Shakespeare, 2004, s. 9). Mike Oliver hevdet at den sosiale modellen burde anvendes som et verktøy til fjerning av barrierer og styrkning av sivile rettigheter; «/.../ the strong social model mandates structural change in society, rather than medical or psychological correction of individuals» (Shakespeare, 2004, s. 11).

På engelsk skiller en mellom det kroppslig og medisinsk funderte «impairment» og det sosialt konstruerte «disability», to begreper som på norsk kan oversettes til «funksjonsnedsettelse» og «funksjonshemming». «Impairment» henviser til en medisinsk medfødt eller ervervet funksjonsnedsettelse, mens «disability» noe som kommer i tillegg til en eventuell funksjonsnedsettelse; noe individet med funksjonsnedsettelse belastes med på grunn av mangelfull tilrettelegging i samfunnet.

I Norge er både det biomedisinske og det sosiale perspektivet representert innen funksjonshemmingspolitikken, til tross for at det i de senere årene har funnet sted en «miljømessig vending» i forståelsen av funksjonshemming i hele den vestlige verden (Tøssebro, 2004, s. 3). Selv om vi har begynt å gå vekk i fra det biomedisinske perspektivet i forbindelse med å forstå funksjonshemming, er velferdspolitikken med på å opprettholde det, da medisinsk bestemte diagnoser står sentralt i statens fordeling av ressurser. Den norske velferdsstaten har en rekke ordninger som skal sørge for at landets innbyggere ivaretas uansett forutsetninger, og som skal sikre en viss levestandard og muligheter til å kunne delta i samfunnslivet. Ordningene bidrar til å minske den sosioøkonomiske avstanden mellom folk og skal fungere som kompensasjon for eksempelvis medfødte eller ervervede kroppslige ulemper. Den syke, skadede, uvanlige kroppen er en form for bevismiddel (Grue, 2014, s. 102), som på den ene siden sørger for innvilgning av støtte, men på den andre siden tiltrekker seg oppmerksomhet fra institusjoner som søker å helbrede, rehabiliterer eller tilrettelegger for den.

The basic idea of the welfare-state is the transfer of money and material goods and services to those in need of support. [...] The concept of disability is a construction of the welfare-state to serve its need to distinguish who is qualified for support and who is not (Solvang, 2000, s. 8).

3.1.2. Gap-modellen

Den skandinaviske modellen for funksjonshemming er en relasjonell modell og blir gjerne referert til som «gap-modellen». Dette fordi den fremstiller funksjonshemming som et negativt rom; et gap mellom individets forutsetninger og samfunnets krav.

In Norway, disability has been defined as «a mismatch between the person's capabilities and the functional demands of the environment» or in terms of a gap between individual functioning and societal/environmental demands. Disability is thus a relationship, and it is relative to the environment. It is also situational rather than an always present essence of the person (Tøssebro, 2004, s. 4).

Gap-modellen peker på funksjonshemming som et *relativt* fenomen, da en gjennom individ- og samfunnsrettet arbeid, kan forsøke å fjerne eller endre de krav og forventinger som skaper selve funksjonshemmingen og dermed minske gapet. «En person med nedsatt funksjonsevne behøver ikke nødvendigvis å være funksjonshemmet dersom omgivelsene er optimalt tilrettelagt» (Fylling & Sandvin, s. 219-220).

Når jeg så velger å ikke definere deltakeren jeg har arbeidet med som funksjonshemmet, er det på bakgrunn av min forståelse av funksjonshemming som et relativt og relasjonelt fenomen; en forståelse jeg både har ervervet meg gjennom å lese teori og gjennom egen kroppslig erfaring. Jeg velger å omtale deltakeren som en aktør med en utviklingshemming, en klassifisering jeg paradoksalt nok ikke kommer utenom, da denne klassifiseringen er selve utgangspunktet for min forskningsetiske og epistemologiske tilknytning. Ved å plassere meg innen funksjonshemmingsforskningen har jeg valgt meg et sett med begreper og et utgangspunkt for praksis og presentasjon av funn. Grue poengterer at funksjonshemmingsforskningen ikke fokuserer på hvordan mennesker *er* fra naturens side, men på hva faktisk eksisterende forskjeller tilsier at vi *bør* gjøre (Grue, 2014, s. 13) og slik blir forskningsprosjekter på og med uvanlige kroppar også grunnleggende etiske og filosofiske prosjekter. Ved å definere deltakeren jeg har arbeidet med som et menneske med en utviklingshemming spør jeg samtidig hva som er det riktige å gjøre for å fjerne barrierene som skaper hemmingen. Forskning på funksjonshemming handler blant annet om å beskrive krav og forventinger som kan virke hemmende for individet, og det er dette jeg søker å gjøre gjennom å plassere meg innen en relasjonell modell som gap-modellen. I tillegg har det noe for seg å bruke definisjoner som funksjonshemming og utviklingshemming; da «/.../ universalismen kan underspille det situasjonsspesifikke i funksjonshemming – at det er noe helt annet å være en 90-åring som har vanskelig for å gå i trapper, enn en 20-åring som har det» (Grue, 2014, s. 95).

3.1.3. Anderledeshet

Til sist er det viktig å påpeke at det å være anderledes slett ikke er forbeholdt mennesker med en utviklingshemming, til tross for at deres individuelle kognitive svikt gjør at de er *mer* anderledes enn andre (Meyer & Gjørum, 2010, s. 196). Som Gürgens Gjørum minner om, har vi en tendens til å glemme at ingen mennesker er like og at vi alle er usedvanlige i en eller annen kontekst.

Mennesker kan være usedvanlige på ulike måter; kognitivt, språklig, sosialt, kroppslig, seksuelt, religiøst, økonomisk, etnisk osv. Et menneske med en utviklingshemming er dermed ikke usedvanlig i møte med andre utviklingshemmede. Men i møte med storsamfunnet skapes barrierer som gjør det vanskelig å delta selvstendig på alle arenaer hvis man har en kognitiv svikt. Man blir derfor såkalt unormal i forhold til de funksjonsfriske «normale» (Gjørum, 2010b, s. 140).

Ved å forstå funksjonshemming som noe relasjonelt og sosialt kan en med rette si at anderledeshet er noe som skapes i møte med samfunnets forventninger og krav og at det er disse kravene, ikke enkeltmenneskets egenskaper som er utgangspunktet for anderledesheten. Det å skille seg ut innebærer at man ikke svarer til forventningene, og forventningene bunner i det som defineres som «normalt» i den aktuelle konteksten. Å falle utenfor normalen kan innebære stigmatisering og utestengelse, da begrepet «unormal» ofte brukes ensbetydende med det å være «rar» eller «feil» i forhold til en «normal» majoritet (Ellingsen & Gjørum, 2010, s. 19). Ellingsen og Gjørum presiserer dog at det å være annerledes også kan ses på som positivt, i betydningen av at man «/.../ er interessant, god, flink eller spennende» (Ellingsen & Gjørum, 2010, s. 19) og viser til begrepet «usedvanlig», et begrep som ofte brukes om mennesker med spesielle egenskaper.

Denne forståelsen av usedvanlighet har betydd mye for mitt forskningsprosjekt, da jeg har forsøkt å skape et rom og en kontekst der det å være usedvanlig er normalen; deltakeren og jeg er ulike, men vi er også like i den forstand at vi begge er usedvanlige. Denne usedvanligheten innebærer at vi har behov for ulike ting og at vi møter barrierer på forskjellige steder i tilværelsen. Jeg har gått inn i prosessen med en tanke om at disse barrierene kan overvinnes gjennom å foreta en endring av kravene som skaper dem, noe som betyr at jeg har beveget meg bort fra en tanke om normalisering og mot et ønske om ivaretagelse av den enkeltes usedvanlighet.

3.2. Makt og subjektet

Den franske filosofen, Michel Foucault, omtaler makt i de fleste av sine arbeider og hans forståelse av makten bryter radikalt med andre, mer tradisjonelle måter å forstå makt på. Foucault er ikke opptatt av å definere maktbegrepet, ei heller er han opptatt av hvem som sitter med makten, da denne ifølge ham ikke lar seg lokalisere eller avgrense til institusjoner eller enkeltmennesker. Jan Grue fremhever at vi som moderne mennesker alltid forholder oss til institusjoner, enten vi vil det eller ikke. For eksempel står vi alle i relasjon til skoler og arbeidsplasser, til sykehus og aldershjem. Han påpeker at ikke alle i like stor grad blir formet av institusjoner, men sier samtidig at ingen er uberørt av dem, da institusjoner bringer med seg rolleforventninger og kontrollmekanismer (Grue, 2014, s. 37) subjektet må ta stilling til. Det er imidlertid ifølge Foucault ikke maktinstitusjoner som skaper makten, da disse ifølge Foucault er organisert ut i fra allerede eksisterende dominansforhold på mikronivå i samfunnet; familiært, økonomisk, religiøst osv.

Makten finns således i princip överallt. Den uttrycks i olika mikrosammanhang och kan inte avgränsas till någon särskild enhet och storhet, som stat, företagsledning, kapitalism eller dylikt. Institutionerna – skolor, fabriker, sjukhus – bildar finmaskiga nät av disciplinerande inverkan (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 371-372).

Foucault hevder makt er noe som *gjøres* og dermed kan en ikke omtale eller studere makten ut i fra maktens eget begrep. Makt eksisterer kun når den utøves i relasjoner og kan dermed aldri studeres isolert fra disse relasjonene (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 370). I følge Foucault er det tette forbindelser mellom subjektet og maktbegrepet og han har viet store deler av arbeidet sitt til nettopp å utforske disse forbindelsene. Han hevder faktisk at det ikke er makten, men subjektet som er det generelle temaet i forskningen hans (Foucault, 1982b, s. 327) og forklarer at det menneskelige subjektet til enhver tid er tilknyttet meget komplekse maktrelasjoner. Om en skal studere makten må en dermed samtidig ta høyde for historiske og nåtidige omstendigheter, samt de reelle forholdene subjektet lever under, da disse forholdene er med på å forme subjektet ved å etablere normer for handling og interaksjon. Foucault hevder at det finnes to betydninger av ordet subjekt og at begge disse betydningene forslår en form for makt som søker å bringe subjektet under kontroll og gjøre det til gjenstand for noe.

There are two meanings of the word "subject": subject to someone else by control and dependence, and tied to his own identity by a conscience or self-knowledge. Both meanings suggest a form of power that subjugates and makes subject to (Foucault, 1982b, s. 331).

Han fremstiller slik det å være et subjekt som en «/.../ forhandling mellom egne og andres perspektiver. Subjektet blir formet av den som ser, blant annet fordi den andres blikk og oppfatninger internaliseres» (Grue, 2014, s. 36).

I tillegg til en ytre påvirkning er subjektet som Foucault foreslår, også gjenstand for en form for egenre disiplin, da individet hele tiden disiplinerer og skaper seg selv ut i fra blant annet gitte normer i samfunnet. Subjektet utfører slik en egenkontroll der han eller hun hele tiden plasserer seg, gjennom å foreta det kjønnsforsker Judith Butler kaller «a stylized repetition of acts» (Butler, 1988, s. 519). Butler tar for seg det performative ved kjønnskonstruksjonen (gender constitution) og peker på hvordan kjønnsidentiteten på ingen måte er en stabil identitet eller værensform som konstituerer mulige former for handling, men heller en identitet som til stadighet konstrueres i tid gjennom stiliserte repetisjoner av handlinger. Hun hevder dermed at “gender” (som på norsk kan oversettes til «kjønnsidentitet») iverksettes gjennom en stilisering av kroppen og dermed må forstås som den måten kroppslige gester, bevegelser, og rekonstruksjoner av ulike slag utgjør en illusjon av et varig kjønn selv (Butler, 1988, s. 519).

Significantly if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief (Butler, 1988, s. 520).

Det er nettopp disse konstruerende handlingene Foucault peker på når han hevder at subjektet hele tiden bedriver en form for selvkontrollering for å passe inn i samfunnet, og derfor må forholdene som ligger til grunn for disse handlingene tas i betraktning når en skal analysere maktrelasjonene subjektet inngår i. Denne teorien støttes også av Erving Goffman, som hevder at «/.../ when the individual presents himself before others, his performance will tend to incorporate and exemplify the officially accredited values of society» (Goffman, 1959, s. 45).

Samtidig kan en ikke ta høyde for absolutt alle forhold i samfunnet når en skal analysere maktrelasjoner, da Foucault mener dette er en ugunstig form for generalisering som bunner i et ønske om rasjonalitet. «I think that the word “rationalization” is dangerous. What we have to do is analyze specific rationalities rather than always invoking the progress of rationalization itself (Foucault, 1982b, s. 329). Foucault hevder at når en skal analysere maktrelasjoner bør en gjøre dette gjennom å ta for seg det enkelte feltet man studerer; «/.../ each with a reference to a fundamental experience: madness, illness, death, crime, sexuality and so forth» (Foucault,

1982b, s. 329). Ytterligere hevder Foucault at man for å forstå hvordan makt fungerer, må ta utgangspunkt i *motstand* mot denne og slik få maktrelasjonene frem i lyset. I stedet for å analysere makt i seg selv og dermed gå ut i fra maktens interne rasjonalitet, bør man definere hvem som står i opposisjon mot makten (Foucault, 1982b, s. 329) og hvorfor. Gjennom å gjøre dette kan man bedre forstå bakgrunnen for ulike former for maktutøvelse og en kan lokalisere maktens posisjon. «For example, to find out what our society means by ‘sanity’, perhaps we should investigate what is happening in the field of insanity” (Foucault, 1982b, s. 329).

I vårt tilfelle blir det derfor interessant å se på makt i forhold til funksjonshemming, da det å være funksjonshemmet kan forstås som å stå i opposisjon til det normative *funksjonsfrisk*, altså det som defineres som normalt og som legger retningslinjer for maktutøvelse på bakgrunn av et ideal om normalisering.

3.2.1. Makt og funksjonshemming

Jan Grue påpeker at det å være en kropp i et samfunn er å være en politisk størrelse. Han henviser til Foucaults biopolitikk og hevder at det er denne som danner bakteppet for skillene mellom ordinære og ekstraordinære kropper (Grue, 2014, s. 38). Biopolitikken er et produkt av to interagerende systemer som begge fokuserer på kunnskapsdannelse;

First, surveillance science disciplines create data about ‘normal’ bodies (through garnering statistics and creating catalogues about mortality rates, sexual practices, illness incidence, psychological development, etc.). Second, individuals ‘discipline themselves or give attention to being ‘normal’ in the everyday, that is, they engage in self-surveillance. Together, the two mechanisms, at the micro- and macro-level, articulate an embodied *and* scientific vision of what it means to be a member of this specific, historic society (Kuppers, 2003, s. 5).

Å være et subjekt med en funksjonsnedsettelse innebærer altså å være gjenstand for overvåkning og kontroll, utført både av institusjoner i samfunnet og av individet selv. «Each living moment of this individual body as it knows itself and moves itself, re-produces, ‘performs’, re-inscribes this system by living this moment as a gendered, racialized, disabled/non-disabled entity” (Kuppers, 2003, s. 6). Måter å forstå funksjonshemming på har (som vi har sett) vært varierende og de uvanlige kroppenes historie innebærer slik mange diskursive dreininger og med disse overganger fra en subjektposisjon til en annen (Grue, 2014, s. 43).

Med henvisning til kapittel 1 [i egen bok] og Michel Foucaults forståelse av makt og synlighet kan man hevde at velferdsstaten produserer funksjonshemmede som

disiplinerte subjekter. Den som er funksjonshemmet, gjøres synlig og stilles til disposisjon for en lang rekke velferdsstatlige profesjoner (Grue, 2014, s. 100).

Grue påpeker hvordan det å være syk eller skadet slett ikke er uvanlig. Vi er alle syke eller skadde i perioder og trenger bistand i form av medisinsk hjelp eller velferdsordninger. Det er imidlertid noe ganske annet å være avhengig av bistand over en lengre periode, da omsorgen som ytes i forbindelse med skade eller sykdom ikke er forbeholdt hvem som helst. Sykdommen eller skaden må først dokumenteres medisinsk – deretter kan den trengende få hjelp.

Innenfor de veldedige tiltakenes kontroll, innenfor rammen av offentlig administrerte støtteordninger, kan det etableres klare rammer rundt hvem som er såkalt verdig trengende. Det er menneskene som har så uvanlige kropper, fortrinnsvis dokumentert av den medisinske institusjon, at de definitivt ikke er i stand til å jobbe (Grue, 2014, s. 33-34).

Forstått slik blir det å være funksjonshemmet det samme som å spille en rolle, da subjektet med funksjonsnedsettelse hele tiden er nødt til å forholde seg til en medisinsk diagnose og normene for handling i- og interaksjon med samfunnet dette innebærer. Det vil si at mennesker med funksjonsnedsettelse samtidig som de handler i verden hele tiden må påvise at de trenger bistand i form av velferdsordninger, noe som gir subjektet innskrenkede handlingsmuligheter. Institusjonene som yter bistand må på samme måte hele tiden forsøke å fiksere og kategorisere vedkommende som funksjonshemmet, slik at subjektet fortjener bistanden han eller hun mottar. I et slikt perspektiv innebærer det å ha en funksjonshemming at en hele tiden må forholde seg til medisinske diskurser og alt dette innebærer.

Medisinens sentrale rolle i struktureringen og opprettholdelsen av den vestlige verdens samfunn påpekes og debatteres av Foucault, blant annet i essayet *The Birth of Social Medicine* (1977) der han tar for seg den medisinske institusjonens rolle i Europeiske stormakters fremvekst og organisering. Foucault fremhever flere grunner til at medisinen har en svært sentral plass og står sterkt i de fleste maktrelasjoner i dagens samfunn. Han fremhever blant annet rollen den hadde som beskytter av friske og kontrollør/behandler av syke under livstruende epidemier, samt hvordan fagdisiplinen i stor grad hadde ansvaret for opprettholdelsen av sanitære forhold og generell overvåking av befolkningen i 1700-tallets raskt voksende byer (Foucault, 1977, s. 144). Medisinen spilte en svært viktig rolle i byggingen av vårt moderne, vestlige samfunn. Dens diskurser blødde langt ut over områder kun tilhørende det syke individet og fikk tyngde og gjennomslagskraft i alt fra handel og byplanlegging, til familieliv og regjeringsspolitikk. En

annen viktig, dog senere, faktor som bidro til medisinske sterke posisjon i dag, er rollen den spilte og fremdeles spiller i organisering og opprettholdelse av arbeidskraft.

Grunnet problematikken skissert ovenfor blir mennesker med funksjonsnedsettelse ofte redusert til medisinske diskurser (Grue, 2014, s. 45) og det kan være vanskelig å bryte ut av diskursive tanke- og handlingsmønstre nå det kommer til omtale av- og samhandling med denne gruppen mennesker. Derfor blir det naturlig for meg å forholde meg til medisinske diskurser gjennom hele oppgaven, spesielt grunnet min egen bakgrunn i helse- og omsorgstjenesten. En bakgrunn jeg ikke kommer utenom, og som jeg har vært nødt til å konfrontere gjennom hele prosessen. Jeg må stille spørsmål til hvilken innflytelse medisinske diskurser har hatt på arbeidet, og må se på hvordan de har påvirket målet om Empowerment, samtidig som jeg må gjøre analysen i tråd med disse diskursene.

3.3. Empowerment

Empowerment er et sentralt prinsipp innenfor emansipatorisk forskning og kan betraktes som en prosess der personer med en funksjonshemming tilegner seg legal makt og offentlig autoritet og får muligheten til å påvirke forskningsprosessen på lik linje med andre deltakere (Kassah & Kassah, 2010b, s. 91). Empowerment fremstilles internasjonalt som det grunnleggende begrepet i 1990-årenes omsorgspolitik og er et svar på den politiske høyresidens velferdsliberalisme og konsumorientering (Lysvik, 2008). Den teoretiske bakgrunnen stammer fra den søramerikanske pedagogen Paulo Freire og *De undertryktes pedagogikk* (1970), en pedagogikk, «/.../ som skulle handle om hvordan et menneske skulle bli deltaker i et likeverdig felleskap og bygge opp sin identitet ved å ta ansvar i eget miljø» (Nordland, 2002, s. 11).

En sentral tanke hos Freire er idéen om å være subjekt i eget liv, og han fremhever derfor at de som har makt ikke kan overføre denne makten til de som befinner seg i en avmaktsposisjon. Det er de undertrykte selv som må gripe makten og slik frigjøre sine undertrykkere (Freire & Lie, 1999, s. 39). Dette er en tanke som går igjen hos medlemmer av funksjonshemmingsbevegelsen og som godt beskrives av Barnes når han i tråd med Oliver, påpeker at mennesket må «empower» seg selv; «/.../ empowerment is not something that can be given, it is something that people must do for themselves. The salient point here relates to ownership» (Barnes, 2003, s. 13). Barnes snakker om eierskap, på samme måte som Freire snakker om subjektets deltakelse i eget liv og slik kan vi forklare Empowerment som styrkingen av et menneskets kapasitet til å handle i verden. Det engelske uttrykket «agency» er her svært dekkende, da det kan forstås som en egenskap ved alle levende vesener som involverer kapasiteten til skape forandring (Wright, 2011, s. 112). Denne kapasiteten er sterkt

forbundet med konseptet intersubjektivitet, da; «/.../ intersubjectivity, which arises out of interaction, is a notion that helps us better understand the impossibility of isolated individuality through foregrounding the social elaboration of subjectivity – in others words, agency at work” (Wright, 2011, s. 112). Mennesker eksisterer ikke isolert, men i samspill med andre, og Empowerment handler i så måte om å styrke subjektets utfoldelse blant andre mennesker i en verden der kunnskap, normer og handlingsmønstre konstrueres intersubjektivt. Imidlertid møter mennesker med en utviklingshemming her gjerne større motstand enn funksjonsfriske, da velferdsstatens struktur baseres på kontroll og disiplinering av enkeltkroppen (Kuppers, 2003, s. 37). Når medisinen og helsevesenet som diskursive praksiser i stor grad er styrt av et behov for å kartlegge og kontrollere mennesker – for senere å kunne yte velferdsordninger og tilby rehabilitering og behandling – hemmes subjektets rolle i egen «empowering». Subjektet har meget innskrenkede muligheter til å definere seg selv – og dermed også sine behov og verdier – innen en slik diskursiv praksis; det er andre «normale» bistandsytere som gjør dette for dem. Innenfor drama- og teaterfaget blir begrepet Empowerment gjerne brukt i forbindelse med ulike anvendte teater-praksiser der en fokuserer på sosial forandring og frigjøring (Magnér, Boal osv.). Også her fokuseres det på styrkning av menneskers evne til å endre verden de lever i og en utforskning av ulike handlingsmuligheter;

Theories of agency have long been implicit in drama education and applied theatre where the focus is on the performative, action and engagement. What the notion of agency foregrounds is the individual, choice, freedom and intentionality; it speaks to being purposeful and having and taking control on one’s life (Wright, 2011, s. 111).

Augusto Boal og hans Forumteater er i denne sammenheng et godt eksempel, da det kjennetegnes av tilskuernes aktive deltakelse og påvirkning av teaterhendelsen. Boal, som trekker på Freire, hadde som mål å gjøre tilskueren til aktiv deltaker og han brukte teatret som en arena der ulike samfunnsgrupper fikk mulighet til å diskutere og bearbeide egen situasjon samtidig som de arbeidet mot sosial forandring. «This is the intention of Forum Theatre, to provide a space not only for discussion and reflection but also as a rehearsal for real action toward change» (Saxton & Prendergast, 2009, s. 69-70).

Innen disability art er Empowerment et sentralt begrep, da det fokuseres på hvordan det usedvanlige menneskets særtrekk og evner kan bidra til å skape spennende kunstneriske produkter som i sin tur kan utvikle og berike kunstsjangeren. Empowerment i forbindelse med kunsten handler om å kreve retten til å bruke sin egen unike stemme til å skape et produkt som

kan bidra til å forandre verden, samtidig som det handler om å styrke individets muligheter til å delta i en kollektiv, intersubjektiv kunnskaps- og kulturproduksjon.

3.4. Devised performance

Govan, Nicholson og Normington definerer devising som en prosess der en generer en performativ eller teatral hendelse, ofte, men ikke alltid i samarbeid med andre (Govan, Nicholson & Normington, 2007, s. 4). Materialet en arbeider med kan skapes gjennom improvisasjon, men prosessen innebærer ofte en variert og eksperimentell blanding av lek, spill, regi, øvelse, design, skriving, koreografi og diskusjon (Govan et al., 2007, s. 7).

Fordi de fleste devising-praksiser er eksperimenterende prosesser, er det problematisk å definere akkurat hva devising er; «/.../ rather than a single methodology, it defies neat definition and categorization» (Govan et al., 2007, s. 7). Dog kan en si at devising er en eksperimentell performativ praksis som tilrettelegger for kreativ utfoldelse hos aktørene, gjennom å aktivt gå ut i fra deres identiteter, uttrykk og evner i utformingen av prosess og produkt (Govan et al., 2007, s. 6). «Devising's social pedagogy requires a dialogical approach that includes negotiation and deliberation that are key components of active citizenship and democratic learning» (Wessels, 2011, s. 131). Gjennom å anvende devising som metode kan en skape et demokratisk rom der alles stemmer blir hørt og der ulike aktørers evner og uttrykk ivaretas.

Imidlertid er det slik at en må stille seg kritisk til hvordan regler for samhandling og dialog forhandles frem, da ikke alle velger å delta i dialogen selv om den er åpen for dem. «People may not feel that they have the skills to speak in the proscribed way that has become accepted by those who have had the opportunity to be schooled in rational discourse» (Wessels, 2011, s. 132). Hvis man ikke sammen har forhandlet frem grunnleggende normer for deltakelse, er det dermed ikke sikkert at devising-prosessen vil oppleves som mer demokratisk enn en hvilken som helst annen teaterpedagogisk prosess. Dette betyr i praksis at man må ta stilling til forskjeller blant aktørene og omfavne mangfoldet i gruppen, heller enn å forlange konformitet. «The pedagogy of devising in its aspiration to become part of a larger project of 'cultural democracy', invites space for conflict, difference and diversity, recognizing the subtle play of dialogue and silence» (Wessels, 2011, s. 134). Devising som pedagogisk metode handler om å tilpasse og forhandle frem en form, et innhold og en arbeidsmetode som simultant styrker det enkelte medlemmet av gruppen og skaper en spennende forestilling.

4.0. Empiri og analyse

I analysen vil jeg ta for meg prosjektets to underproblemstillinger;

1. Hvordan kan devised performance-arbeid med selvvalgt tematikk virke frigjørende for aktøren?
2. Hvordan kan performativ utforskning av subjektposisjonen styrke mulighetene til å oppnå en positiv personlig identitetsforståelse?

For å besvare disse problemstillingene har jeg valgt å dele analysen i to deler, der jeg tar for meg den enkelte problemstilling hver for seg. I den enkelte analysekategorien vil jeg trekke frem og diskutere sentrale funn for deretter å oppsummere og diskutere disse i et eget kapittel. Jeg har valgt å samle empiri, tolkning, analyse og refleksjon i det enkelte kapittel fordi jeg ønsker en empiri-nær analyse. Funnene er tett forbundet med hverandre, noe som gjør denne strukturen formålstjenlig.

På bakgrunn av en større og mer generell analyse har jeg valgt ut deler av empirien jeg ønsker å se nærmere på; deler jeg har funnet svært relevante med hensyn til hovedproblemstillingen. Det har vært en krevende prosess å gjøre dette, da det empiriske materialet er svært omfattende og det er mange aspekter jeg har vært nødt til å utelate grunnet oppgavens omfang. Imidlertid planlegger jeg å ta prosjektet opp igjen ved en senere anledning, slik at jeg kan belyse også andre, viktige elementer ved arbeidet.

Heretter vil jeg kalle deltakeren for «Kine», et navn hun selv har gått god for at jeg kan bruke når jeg omtaler henne. Imidlertid var det ikke noe egentlig ønske hos henne om å bli anonymisert, noe det kan være interessant å dvele ved i lys av oppgavens problemstilling. Er ikke et viktig aspekt ved Empowerment at man blir sett og hørt som den man er? Anonymisering var en forutsetning for at jeg skulle kunne publisere funnene, men ved å utelate deltakerens egentlige navn og ansikt fjerner jeg henne fra oppgaven på en måte som muligens ikke er i tråd med min forståelse av Empowerment.

4.1. Prosessen

Innholdet og tematikken vi har arbeidet med er hentet fra historien om den foreldreløse gutten Oliver Twist, som originalt ble skildret av Charles Dickens i romanen *Oliver Twist*, 1838. Det kom ganske tidlig frem at dette var et narrativ deltakeren hadde et forhold til, da hun hadde sett flere iscenesettelser av det på film og teater, lest en barnebokversjon av originalhistorien og

jobbet med et danseprosjekt basert på musikk fra filmen *Oliver Twist* (2005). Deltakeren fortalte meg allerede første gang vi møttes at hun var interessert i denne historien og alternerte mellom å fortelle muntlig om den og spille ut scener fra filmen, noe som gjorde at jeg spurte henne om vi ikke bare skulle ta utgangspunkt i historien om Oliver. Dette stilte hun seg svært positiv til. I løpet av prosessen har vi både sett på filmen og lest barneboken hun hadde til disposisjon, og på bakgrunn av dette har vi plukket ut et knippe temaer som vi har utforsket performativt. Iscenesettelsen kan slik forstås som en dekonstruksjon av stoffet, etterfulgt av en konstruksjon der vi i mindre grad forholdt oss til det opprinnelige narrative når vi laget vårt eget narrative. Vi har altså ikke arbeidet med å iscenesette originalhistorien, men deler av denne som reflekterer de temaene vi ville utforske. Sentrale temaer vi arbeidet med er død, fattigdom, vold, misbruk og ensomhet, og disse går som en rød tråd gjennom forestillingen. For å gi leseren et innblikk i prosessens gang har jeg valgt å omtale den i fire faser; en «bli-kjent-fase», en «improvisasjonsfase», en «manusfase» og en «prøvefase».

Målet med «bli-kjent-fasen» var å skape tillitt og engasjement, samt å finne ut hva som stimulerte oss til skapende virksomhet. Vi skulle etablere noen felles temaer vi ville arbeide med og bli kjent med den andres begrensninger og styrker, språk og uttrykk. Målet med «improvisasjonsfasen» var å improvisere frem innhold omkring valgte tema og vi brukte ulike teknikker for å nærme oss et felles narrative og roller. Målet med «manusfasen» var å forsøke å strukturere det sceniske stoffet vi hadde improvisert frem til å bli en helhetlig forestilling. Vi prøvde ut ulike taktikker for iscenesettelse og forsøkte å skape en scenisk form som ivaretok både premisset for devised-arbeidet og prosessen vi hadde vært igjennom. Denne fasen viste seg imidlertid å bli utfordrende, noe jeg vil komme tilbake til i analysen. Målet med «prøvefasen» var å bli trygge i rollene våre, på det å spille for et publikum og på det dramatiske universet. I denne fasen øvde vi med prøvepublikum og teknisk utstyr. I virkeligheten finnes det ikke noe entydig skille mellom de ulike fasene, men de har alle vært mer eller mindre ledende i ulike deler av prosessen. Et generelt mål med arbeidet var å generere fellesskapsfølelse og produktiv dialog, strategier for samhandling og interne regler.

4.2. Barrierer

Empowerment handler blant annet om å overkomme barrierer, både subjektivt og i samspill med andre. For å besvare første del av problemstillingen vil jeg derfor ta utgangspunkt i gap-modellen når jeg forsøker å identifisere hvilke barrierer som lå til grunn for tilpasning av arbeidsmetode og formvalg. Jeg vil identifisere ulike utfordringer knyttet til Kines aktive deltakelse i devising-prosessen og deretter undersøke om disse utfordringene ble overvunnet gjennom performativt arbeid. For å gjøre dette vil jeg analysere en rekke empiriutdrag og koble egne tolkninger av disse opp mot relevant teori.

4.2.1. Språklige barrierer

Kine var veldig interessert i handlingen i *Oliver Twist* og spesielt i visse deler av den. Hun ville sjeldent snakke om eller fortelle hele historien til meg, men vendte til stadighet tilbake til enkeltscener i filmen, bilder, eller setninger fra boken. Når jeg forsøkte å få klarhet i hvordan hun opplevde historien som helhet, var hun lite villig til å svare meg, da hun i stedet gjentok det hun hadde sagt tidligere og fortsatte å dvele ved sine utvalgte sekvenser.

Selv når hun snakket om disse utvalgte delene av historien virket det imidlertid som om det var vanskelig for henne å svare på hva som lå til grunn for hendelsene hun beskrev, og hvordan de passet inn i resten av historien. Dette forstod jeg ganske sent bakgrunnen for, da det kom frem at Kine hadde problemer med å forstå blant annet språket i filmen, noe hun fortalte meg i et intervju den 12.03.15.

Kine: Jeg tenker på sånn norsk tekst, ja.

Jeg: Norsk tekst?

Kine: Det var... det var sånn norsk tekst ja. De snakker på engelsk.

Jeg: De snakker på engelsk i filmen?

Kine: Ja.

Meg: Så det er ikke så lett å skjønne hva de sier?

Kine: Nei [...] Noe på engelsk... det er litt vanskelig å skjønne.

Mine antagelser om at hun ikke helt visste hva hun beskrev var altså riktige. På grunn av at hun har vanskeligheter med å forstå engelsk forstod hun ikke alle aspektene ved det som skjedde og kunne derfor ikke svare meg når jeg spurte. At hun også har problemer med å lese tekst gjorde at det var vanskelig for henne å bruke teksten av filmen eller barnebokversjonen som et supplement til forståelsen. Hun hadde møtt barrierer i form av et uforståelig verbalspråk og skreven tekst, barrierer som stanset henne fra å danne seg et helhetlig bilde av det som skjedde i *Oliver Twist*.

Jeg: Skjønner du alt de sier?
Kine: Nei.
Jeg: Så du sitter og lurert litt på hva de gjør?
Kine: Ja.
Jeg: Lurer du på hvorfor de slår ham?
Kine: Ja.
Jeg: Ja, det skjønner jeg.
[...]
Jeg: Men filmen har gjort inntrykk på deg?
Kine: Inntrykk, ja.
Jeg: Den tenker du mye på?
Kine: Den, ja.

Kine hadde altså festet seg ved bilder og sekvenser som hadde gjort inntrykk på henne, men som hun slet med å forstå og som hun derfor hadde behov for å snakke om og utforske. Da jeg forstod dette ble det med en gang klart for meg hvorfor hun var så opptatt av å gjenta ord og handlinger. Det var ikke fordi hun ikke ville videre eller fordi hun syntes alt annet var uinteressant, men fordi hun ikke kunne gå videre uten å ha fått klarhet i omstendighetene rundt det som skjedde. Det påfallende var jo nettopp at hun hadde festet seg spesielt ved høydepunkter i filmen og boken; scener der Oliver f. eks. ble mishandlet eller historien tok en ny vending.

Mitt hovedmål var å få tilgang til Kines personlige opplevelser av handlingen i Oliver Twist, slik at vi kunne arbeide ut i fra disse. Jeg tenkte at vi kunne bruke egne erfaringer til å nærme oss rollene våre, men det virket som om det var vanskelig for Kine å følge meg når jeg forsøkte å trekke paralleller fra det vi snakket om til personlige opplevelser som kunne hjelpe oss i improvisasjonsarbeidet. Ofte oppstod det i denne sammenhengen situasjoner der Kine tilsynelatende kunne svare på helt andre ting enn det jeg spurte om. Som for eksempel her, hvor jeg prøver å få tilgang til hennes opplevelse av hva det vil si å være fattig;

Jeg: Hvordan tror du det er å være fattig, Kine?
Kine: Eh ... Det er ikke lurt. Det er litt sånn ... det der er litt sånn ... ta, stjåle ta og der ... og så ... det der er litt sånn ... det kan hende ta og stjålet og eller ... skyting var det ja!
Jeg: Skyting!
Kine: Skyting, da er det litt sånn... knuste vinduer og... sånn.

Når jeg spurte Kine hvordan hun trodde det var å være fattig, var det med et mål om å kunne bruke svaret hennes videre i improvisasjonsarbeidet, da jeg tenkte at det ville være en måte å hun kunne nærme seg rollen som Oliver på. Imidlertid svarte ikke Kine ut i fra egne tanker om det å være fattig; hun refererte til en scene i Oliver Twist filmen, hvor et skytedrama utspiller

seg på et tak når en fattig mann tar Oliver som gissel fordi han vil unnsnippe lovens lange arm. Istedenfor å si noe om hvordan hun tror det er å *være* fattig, fortalte hun meg hva hun tror kan *skje* dersom man er fattig og ikke får hjelp.

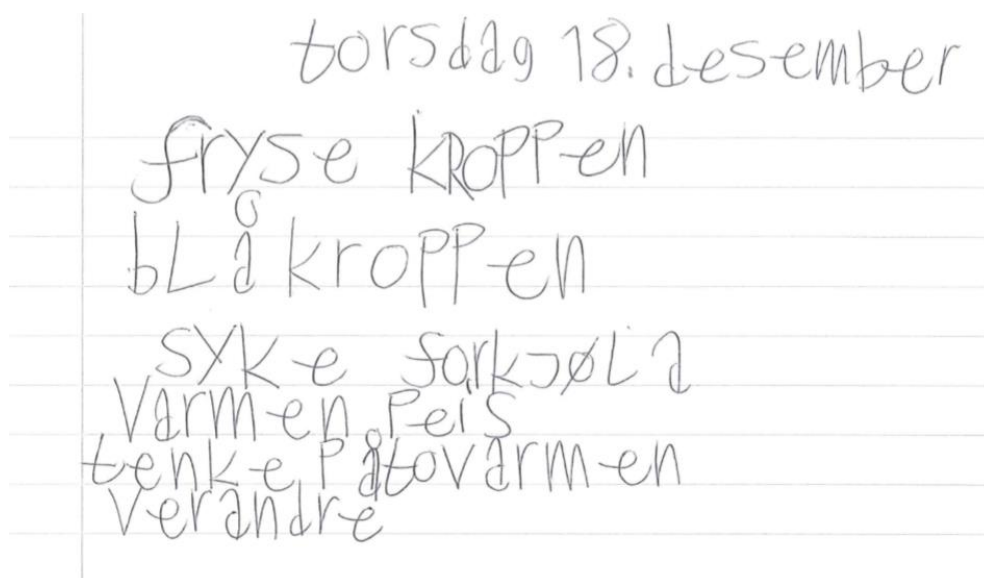
At hun gjorde dette kan forklares med at det innledende spørsmålet mitt ikke var konkret nok, da det også kunne tolkes i den retningen Kine tolket det. Det å være fattig innebærer selvfølgelig å handle på bakgrunn av fattigdom, så svaret hennes var på ingen måte feil. Kanskje burde jeg heller ha spurt henne hva fattige mennesker tenker på, eller hva de føler inne i seg dersom jeg ønsket å forstå hvordan hun tenkte at det føltes å være fattig?

Det kunne jeg kanskje med hell ha gjort, men ofte opplevde jeg at det var vanskelig for henne å besvare også slike spørsmål, til tross for at jeg forsøkte å snakke i så enkle og konkrete termer som mulig. En gang spurte jeg henne hvordan det føltes å fryse, hvorpå hun svarte at man var «kald og blå på kroppen». Hun svarte altså på hvordan kroppen så ut og kjentes rent fysisk, men sa aldri noe om hverken følelser eller tanker knyttet til det å fryse. Jeg forsøkte i denne situasjonen å stille spørsmålet på flere ulike måter, der jeg både spurte om fysiske og følelsesmessige reaksjoner på det og fryse, men fikk bare det samme til svar; at kroppen ble blå og kald. Hvis vi knytter dette til eksempelet der jeg spør henne om hvordan det er å være fattig, kan vi se at hun begge steder svarer på hva som *skjer*, heller enn på hvordan det føles, noe som var gjennomgående i store deler av prosessen. Hun kunne fortelle meg om sekvenser fra boken eller filmen, men hadde vanskelig for å svare på spørsmål knyttet til karakterenes indre liv. Det virket som om hun slet med å identifisere seg med dem og dermed hadde vanskeligheter for å forstå hvordan de hadde det og hvorfor de gjorde som de gjorde.

Et viktig aspekt her, er at jeg i begge tilfellene forsøkte å få Kine til å samtale på *mine* premisser, noe som var svært utfordrende og som førte til en brist i den kommunikative utvekslingen. I utgangspunktet var det jo faktisk min oppgave som pedagog og tilrettelegger å samtale på bakgrunn av Kines språklige horisont og evne til å tenke abstrakt, noe jeg ikke gjorde fordi jeg selv var låst i tidligere erfaringer med teaterarbeid. Hadde jeg heller gått ut i fra svarene jeg fikk og bygget videre på disse, kunne det ha vært en gylden mulighet for meg til å tre inn i Kines livsverden, men i stedet oppfordret jeg Kine til å tre ut av denne og bevege seg over i min. Dette var noe jeg gjorde ofte, og særlig i løpet av de første månedene vi arbeidet sammen. Jeg forstod ikke her at det var jeg som skapte barrierene, men begrunnet dem i Kines funksjonsnedsettelse, noe som var svært lite formålstjenlig.

Blant annet grunnet dette, ble vi enige om ikke å samtale for mye i forkant av improvisasjoner, da det fungerte bedre å bare gjøre det. (Det finnes også en annen grunn til dette, som jeg vil komme tilbake til senere i analysen). Kine trengte ikke hjelp av meg til å linke innholdet i historien til eget liv for å leve seg inn i situasjonen. Nedenfor vil jeg derfor ta for meg et eksempel på hva som skjedde når vi lot dette være,, og bare begynte rett på improvisasjonen.

Vi improviserte frem en scene der Oliver og et av barna på Fattighuset satt foran peisen og forsøkte å varme seg. Vi var syke og forkjølte og forsøkte å holde varmen ved å holde rundt hverandre, hostet og tørket nesene våre. I starten var det jeg som begynte med disse tingene, men etter hvert la jeg merke til at hun hermet etter meg og la til egne ting, som f.eks. at hun strakk hendene mot ilden (noen lys vi hadde tent) eller krøp tettere inntil meg. Da vi hadde gjort denne øvelsen skrev hun som vanlig logg og det hun skrev lød som følger;



torsdag 18. desember
fryse kroppen
blå kroppen
syke søkkjøll
varmen Peis
tenke på varmen
verandre

Her henviste Kine faktisk til det vi gjorde i improvisasjonen og med dette i minnet utbroderte hun hva det vil si å fryse på en måte som virkelig fortalte noe om hva hun tenkte og følte når vi gjorde det. Hun skrev at hun «tenker på to», noe som kan bety at hun tenkte på hvor godt det var å ha noen å varme seg hos og sa kanskje med dette at det eneste som betød noe for henne var at vi hadde hverandre. Disse tingene snakket vi ikke om, da improvisasjonen for det meste var uten ord, men det er tydelig at hun gjennomgikk noe; at hun reflekterte rundt det vi gjorde og oppnådde en erkjennelse omkring hva det vil si å fryse.

Jeg opplevde flere ganger at det var lettere for Kine å samtale om karakterenes indre liv etter at vi hadde gjort improvisasjoner, enn det var i forkant av disse – noe som blant annet reflekteres i intervjuutdraget under;

Jeg: Husker du da jeg var Bestyreren og jeg sa «Nei, du får ikke noe mer!»?

Kine: Den ja!

Jeg: Hva følte du inni deg da? Hvordan kjentes det på kroppen?

Kine: (Snøfter.) Eh ... det der er litt sånn eh ... nerve i kroppen.

Jeg: Du har nerver i kroppen.

Kine: Ja.

Jeg: Du blir nervøs?

Kine: Ja, det er ... det er nerver i kroppen, det er liksom helt nervøs.

Jeg: Du er nervøs. Lille Oliver var også nervøs ja?

Kine: (Viser med kroppen hvordan Oliver sitter bøyd og skjelver.)

Jeg: Ja, han sitter helt bøyd, han ser jo kjemperedd ut.

Kine: Sånn, gjør redd.

Jeg: Han er redd ja.

Kine: Ja. (Ler litt.)

Jeg: Det skjønner jeg. Men hva er det han er redd for da?

Kine: Nei da! (Ler og høres litt indignert ut.) Det ... det ... det er bare å spørre det der med ... kan jeg få litt mer? Det der. Også det der, jeg tenker på, han... Bestyreren han sa nei.

Jeg: Så han er redd for å få et nei?

Kine: Ja.

Her har Kine ingen utfordringer med å svare på hvordan det føles for Oliver å be Bestyreren om mer mat og det er tydelig at spillet har fått henne til å føle noe. Hun har tatt inn over seg alvoret i situasjonen og fått «nerver i kroppen». Tidligere, før vi hadde gjort improvisasjonen, fortalte hun meg ikke om dette, men gjentok det som skjedde på filmen eller i boka.

Et annet eksempel på når hun klarte å binde egne erfaringer til det som skjedde, var når vi arbeidet med en scene der temaet var å være innesperret, fordi Kine hadde nevnt at Oliver og de andre guttene ofte ble sperret inne som straff på Fattighuset (av personlighetshensyn er det egentlige navnet til Kine fjernet her);

torsdag 4. desember

bewegls e varm en kroppen

nesten samme mørke
 spøkelseshuset
 Da innlåst
 Roper hjelp hør
 Redd Roper hjelp
 hjelp hjelp hjelp hjelp
 Dam-en og Mann J egts

Privatbøker

Loggen forbauset meg, fordi hun her ikke henviste til Olivers følelser omkring det å være innsperret, men heller hadde skrevet sitt eget navn og lagt inn beskrivelser av at hun selv satt i et spøkelseshus og ropte etter hjelp. Jeg spurte henne hvorfor hun hadde skrevet disse tingene, hvorpå hun fortalte meg om en gang hun hadde gått seg vill i et spøkelseshus, der hun ble sittende og ropte om hjelp på samme måte som hun hadde gjort i improvisasjonen. Hun fortalte meg at øvelsen hadde minnet henne om den gangen hun var innelåst og at det var «nesten samme mørke» i rommet hun hadde sittet i som i spøkelseshuset.

4.2.1.1. Posisjonering

Et sentralt funn i analysen er at Kine oppnådde en dypere erkjennelse av innholdet i *Oliver Twist* når hun utforsket dette gjennom performativ handling istedenfor verbalt språk. Etter å ha vært kroppslig tilstede i fiksjonen der hun handlet på akkord med de fysiske og mentale omstendighetene denne innebar, ble det lettere for Kine å fortelle om aspekter ved blant annet det å være fattig enn det var når vi bare snakket om det. Etter å ha utforsket det fiktive universet i rolle, hadde Kine lettere for å kunne linke opplevelser hun gjorde der til erfaringer fra eget liv, og det var enklere for henne å samtale med meg om dem i etterkant. Jeg opplevde derfor at Kines ønske om å arbeide med *Oliver Twist* bunnet i et behov for å få en bedre forståelse av historien hun hadde festet seg ved, men fremdeles hadde mange spørsmål til.

Gadamer påpeker at den menneskelige væren-i-verden er språklig og at språket går forut for enhver opplevelse av verden. Før vi kan forstå noe, må vi ha begreper for det som skal forstås (Gadamer, 1960). Begreper kan slik forstås som mentale forestillinger om konkrete eller abstrakte fenomener i verden. I Kines tilfelle er dette svært relevant, da hennes personlige språk i hovedsak skiller seg betydelig fra språket i filmatiserte- og litterære fremstillinger av historien

om *Oliver Twist*. Hun har problemer med å forstå deler av innholdet i boken og filmen fordi hennes språklige horisont ikke strekker til; det oppstår et gap mellom måten det formidles på og hennes forutsetninger til å tolke og forstå det som formidles, da formidlingen i filmen og boken i hovedsak skjer skriftlig eller verbalt. Selv om Kine har levende bilder å støtte seg til i filmen, blir disse bildene ufullstendige; de mangler helhet, da mye av det som skjer forklares i replikker på engelsk som igjen er tekstet på norsk.

Rikke Gürgens Gjærum påpeker at mennesker med en utviklingshemming blant annet kan ha problemer med å sortere og klassifisere begreper (Gjærum, 2008, s. 95) og at dette kan medføre utfordringer i forbindelse med teaterarbeid. For Kine var det utfordrende å formidle sin opplevelse av innholdet i *Oliver Twist* til meg, nettopp fordi hun ikke hadde begreper hun kunne feste innholdet til, mens jeg på min side krevde av henne at hun skulle ha begreper om det.

Til tross for at intet kunstverk er komplett før det møter sitt publikum (Dewey, 1934, s. 206) er det slik at kunstneren under skapelsen av verket har forsøkt å sette seg i tilskuernes sted og lagt føringer for hvordan verket skal bli mottatt og forstått. Den litterære og den filmatiserte historien om Oliver er med andre ord fremstilt på spesifikke måter, myntet på et spesifikt publikum, og her møter Kine utfordringer blant annet grunnet hennes *posisjon* som betrakter av disse fremstillingene.

Merleau-Ponty fremhever betydningen av subjektets posisjon i forhold til fenomenet som oppleves, og påpeker at subjektets *plassering* er avgjørende for hvordan en gjenstand eller et fenomen oppleves og forstås (Merleau-Ponty, 1945, s. 5). Han understreker at opplevelsen av et fenomen avhenger av hvor man står i forhold til det og presiserer at en er nødt til å endre posisjon for å få tilgang til skjulte sider ved fenomenet. Når Kine slet med å feste innholdet i *Oliver Twist* til begreper som gav mening for henne, var det nettopp på bakgrunn av at hun i posisjonen som mottaker av den skriftlig- og visuelt formidlede historien ikke fikk tilstrekkelig innsyn i det som skjedde. Det skriftlige og verbale språket ble for henne en hindring for persepsjonen; et tre som blokkerte for utsikten, og det skapte forvirring heller enn forståelse. Når hun derimot byttet plassering og posisjonerte seg *i* historien heller enn *utenfor* den, fikk hun nye muligheter til å bruke sansene da hun med ett kunne handle ut i fra og oppleve innholdet fysisk, noe som gav henne muligheter til å feste begrepene til handling og fysiske fornemmelser som igjen fremkalte minner om tidligere erfaringer, slik vi ser i eksempelet med spøkelseshuset.

John Dewey omtaler erfaringer som prosesser der persepsjon og refleksjon spiller viktige roller og mener at forut for enhver erfaring ligger individets samspill med omgivelsene. Han hevder

at kun refleksjon og engasjement rundt egen situasjon og handlinger vil føre til erkjennelse og viten og beskriver helhetlige erfaringer som vurderende, sansende og nytende *handlinger* (Dewey, 1934, s. 205). En helhetlig erfaring er ifølge Dewey, alltid av estetisk kvalitet og denne kvaliteten oppstår først når individet som gjennomgår erfaringen både handler, tenker og *føler*. Ifølge ham er følelsene limet som binder erfaringen sammen, da ingen praktisk eller intellektuell aktivitet er en sammenhengende hendelse med mindre den har en emosjonell kvalitet (Dewey, 1934, s. 211).

Kine oppnådde estetiske erkjennelser av stoffet gjennom å være i samspill med omgivelsene i fiksjonen og dette samspillet fremkalte tidligere erfaringer hos henne i form av gjenkjennelse, noe vi kan se for eksempel der hun trekker linjer til den gangen hun gikk seg vill i spøkelseshuset. Denne gjenkjennelsen fremkalte følelser hos henne, som igjen vekket bevisstheten hennes og gjorde den «frisk og levende» (Dewey, 1934, s. 210) og hun transformerte sin tidligere erfaring gjennom rekonstruerende handlinger. I løpet av denne prosessen dannet hun seg også begreper om handlingen i form av mentale forestillinger, noe som ifølge Gadamer er et hovedresultat av estetiske erfaringer; «I den estetiske erfaring er det [...] slik at den gir oss et enestående «noe» som vi så må lete oss frem til begreper for, det individuelle kunstverket intonerer – som Kant uttrykker det – vår begrepsmessige ferdighet» (Gadamer, 1977, s. 369). Begrepet i den estetiske erfaringen fungerer som «en salgs resonansbunn som forsterker innbilningskraftens lek» (Gadamer, 1977, s. 369). Når Kine hadde en estetisk erfaring dannet hun seg egne, meningsfulle begreper som kunne romme handlingens innhold, samtidig som disse begrepene forsterket hennes evne til å leve seg inn i fiksjonen og dermed førte til nye estetiske erkjennelser.

4.2.1.2. *Kunsten som språk*

Et annet funn i denne sammenheng er at performance-arbeidet ga oss et felles språk å samtale innenfor, en viktig forutsetning for å kunne kommunisere. I følge Gadamer innebærer det å forstå hva noen sier å komme til enighet i språket; «*/.../ språket er midtpunktet der samtalepartnerne oppnår gjensidig forståelse og kommer til enighet om saken*» (Gadamer, 1960, s. 345). I improvisasjonsarbeidet var det en forutsetning at Kine og jeg forstod hverandre ettersom vi var avhengige av at den andre aksepterte og bygget videre på forslag, dersom vi skulle komme noen vei, og slik var det en forutsetning at vi kom til enighet i språket.

Merleau-Ponty påpeker at «*/.../ hos den, der taler, omsætter det talte ord således en ikke allerede skapt tanke, men fuldbyrder den. Ednu viktigere er det at erkende, at den, der lytter, modtager tanken fra selve det talte ord*» (Merleau-Ponty, 1945, s. 144). Når en av oss uttrykte seg var

uttrykket slik en fullbyrdelse av en tanke som først fikk mening gjennom uttrykket, og mottakeren i sin tur, tolket uttrykket ut i fra sin posisjon og handlet på akkord med denne tolkningen. Dermed var det en forutsetning for meningsfull dialog at tolkningen av den andres uttrykk samsvarte med tanken som ble fullbyrdet gjennom uttrykket.

Gürgens Gjærum påpeker at mange mennesker med en utviklingshemming kan ha problemer nettopp med at tenkningen ikke blir tilstrekkelig fleksibel (Gjærum, 2008, s. 95), noe som i dialogsituasjoner kan føre til at det blir vanskelig for dem å følge samtalepartnerens utsagn dersom disse blir for abstrakte. Som nevnt hadde Kine problemer med å klassifisere og sortere verbalspråklige begreper, noe som gjorde det utfordrende for henne å være mottaker og tolker av mine verbale utsagn. Det var f. eks. lettere for Kine å tolke en fysisk gest akkompagnert av enkle ord og målrettet berøring enn det var for henne å skape mening i verbale uttrykk.

I devising-arbeidet var vi derfor nødt til å finne alternative måter å kommunisere på, slik at improvisasjonene ikke stagnerte eller fremstod som meningsløse. Språket i mange av improvisasjonene var derfor en blanding av ulike kommunikative midler tilhørende teatre, og dialogen mellom oss var forankret nettopp i teatrets særegne formspråk. Vi kommuniserte via bevegelse, berøring, posisjonering, lyder og pauser, og samtalene våre hadde det Gadamer kaller «sin egen ånd». Språket vi førte bar sin egen sannhet; det avslørte og lot noe fremtre, som deretter *var* (Gadamer, 1960, s. 345).

Gürgens Gjærum påpeker at mange mennesker med en utviklingshemming som velger å arbeide med kunst, har en tendens til å kompensere f. eks. for språklige begrensninger gjennom «*/.../* å ubevisst styrke andre kanaler der de kan uttrykke seg lettere» (Gjærum, 2008, s. 95), noe jeg absolutt opplevde var tilfellet hos Kine. Når hun gjennom å ta i bruk teatrets formspråk, uttrykte seg på en måte som samsvarte med hennes personlige språk, ble resultatet ofte svært interessant rent scenisk, og slik handlet ikke forhandlingen om språkform kun om å oppnå forståelse og dialog. Det innebar også en utforskning av teatrets autonomi, da vi på bakgrunn av en grunnleggende språkbarriere måtte dyrke frem andre former for teatral samhandling som åpnet for interessante løsninger og sceniske uttrykk, som igjen inspirerte oss til videre performativ utforskning. Kines funksjonsnedsettelse ble i denne sammenheng ikke en barriere, men en mulighet – en mulighet vi var nødt til å gripe dersom vi skulle kunne skape et kunstnerisk produkt.

Imidlertid er det viktig å understreke at en ikke kommer utenom verbalspråket i noen form for kunstnerisk arbeid, nettopp fordi estetiske erfaringer både begrunnes i og motiveres av

begreper. Aslaug Nyrnes hevder at verbalspråket alltid er til stede i kunstdidaktisk arbeid, da man ikke først bestemmer et innhold i et kunstverk for deretter å gi det en verbalspråklig kommentar. «Heller er det slik at verbalspråket er ein integrert del av eit samansett formspråk gjennom arbeidsprosessane [da det alltid er] innskriver i, og omslutter, kunstfaga, både når ein skaper kunst, i resepsjonsprosessar, i forskningsprosessar, og i rettleiingsprosessar» (Nyrnes & Lehmann, 2008, s. 16). Nyrnes påpeker at det derfor er en utfordring for kunstdidaktikken å forstå hvordan verbalspråket både kan støtte opp rundt og fungere bremsende på andre formspråk; noe jeg synes det er viktig å trekke frem i forbindelse med arbeidet Kine og jeg har gjort. I deler av prosessen var det nemlig slik at verbalspråket fungerte som en hindring, ikke bare for samtalen, men for det sceniske uttrykket, som også i perioder bar preg av å være for verbalspråklig basert. I en periode arbeidet vi for eksempel med manus, noe som viste seg å være lite formålstjenlig, ettersom Kines styrke som skuespiller ikke ligger i å strukturere og fortolke skreven tekst. Kine er derimot en skuespiller som går levende opp i selve handlingen og som ikke har behov for et manus for å huske hva som blir sagt og gjort. Hennes styrke er nettopp at hun gir rollen liv i øyeblikket, ved å oppleve og gjennomgå handlingen mens hun er i den, en egenskap som tilfører spillet en dimensjon av ekthet som både rører og inspirerer.

I ettertid har jeg forsøkt å forstå hvorfor verbalspråket fikk så stor plass, da jeg allerede i det første møtet med Kine forstod at det var utfordrende for henne å uttrykke seg verbalt, og i den anledning har jeg kommet frem til at den fremste grunnen til dette er at jeg personlig fant det svært ubehagelig å være i stillhet. Å gi opp verbalspråket var som å få bind for øynene; jeg mistet oversikten over omgivelsene og min måte å orientere meg i verden på ble svekket. Det er med stor frustrasjon jeg erkjenner dette, da jeg vet at jeg ved å gi verbalspråket så stor plass gjorde det samme mot Kine. Istedenfor å sørge for at vi fikk det samme utgangspunktet, tviholdt jeg på det som ga meg trygghet i situasjonen, noe som simultant betød at jeg gjorde Kine utrygg og fratok henne muligheten til å definere viktige premisser for samhandling.

I denne sammenhengen er det relevant også å påpeke at det å samtale om improvisasjonene i etterkant kunne være utfordrende, til tross for at vi begge hadde et bedre grep om historiens innhold. Hvis jeg kommenterte formmessige valg for mye, eller forsøkte å få tilgang til Kines opplevelser av disse, ble det utfordrende for henne å henge med, da metakommunikasjon av denne typen ble for abstrakt for henne. Dette leder meg over i neste kategori for analyse, der jeg vil ta for meg forholdet nettopp mellom det abstrakte og det konkrete, samtidig som jeg ser på hvilke utfordringer som oppstod i forbindelse med å arbeide målrettet med form.

4.2.2. Abstrakte barrierer

Under har jeg inkludert et utdrag fra feltdagboken min, der jeg beskriver en øvelse vi gjorde i forkant av improvisasjonen jeg tidligere omtalte, hvor et av temaene var kulde. Jeg har beskrevet hvordan Kine etter å ha gjort improvisasjonen lettere var i stand til å fortelle om hvordan det var å fryse, men jeg har ikke nevnt noe om hvordan vi startet improvisasjonsarbeidet. Det vil jeg gjøre nå, og med dette beskrive hvordan Kine ofte hadde problemer med visse aspekter ved teaterøvelser – spesielt når det dreide seg om øvelser som baserte seg på forestillingsevnen.

4.2.2.1. Øvelser

Vi foretar en visualiseringsøvelse der vi lukker øynene og forestiller oss Fattighuset. Jeg har på forhånd tatt utgangspunkt i Kines beskrivelser av Fattighuset, samt i det som stod i boken, og hadde skrevet ned essensielle trekk ved stedet. Jeg beskriver aspekter ved Fattighuset og dveler ved disse i form av å stille spørsmål. «Det er kaldt, skittent og mørkt», siterer jeg, «hvordan kjennes dette på kroppen? Hvilke lukter finnes her? Og hvordan påvirker disse humøret?» Vi holder på med øvelsen i femten minutter, og Kine sitter med lukkede øyne hele tiden. Når vi er ferdige gjør vi oss klare til improvisasjonen der hun skal spille Oliver (noe hun selv har ytret ønske om), og jeg et annet barn på Fattighuset.

Da vi begynner virket det ikke som om Kine har hatt noen nytte av det vi har gjort. Hun hverken spiller på- eller refererer til noe av det jeg har sagt. I stedet møter jeg en glad og nysgjerrig Oliver som hverken fryser eller bærer preg av vanstell. Jeg forsøker å minne henne på omstendighetene ved å stille spørsmål til Fattighuset, til de som jobbet der og til arbeidsoppgaver og rutiner. Jeg henviser til kulden, mørket og skitten, men Kine er mer opptatt av å fortelle meg om matserveringen på Fattighuset og delvis forteller, delvis spiller ut en scene vi enda ikke har jobbet med; scenen der Oliver blir nektet mat av bestyreren (Feltdagbok, 02.10.14).

Utdraget fra feltdagboken er et eksempel på en øvelse som ikke fungerte for Kine, muligens av flere grunner. For det første kan jeg, etter å ha analysert utfordringer knyttet til språkbarrieren, konkludere med at jeg i denne øvelsen snakket for mye, noe jeg selv kommenterer i feltdagboken der jeg skriver; «Det blir altfor mye prat.» At Kine ikke tok det jeg sa i visualiseringsøvelsen med seg inn i improvisasjonen kan dermed forklares med at hun ikke registrerte- eller forstod alt som ble sagt, men det var også flere faktorer i spill her.

Blant annet satt hun stille med øynene lukket og benyttet seg kun av én av sansene; hørselen. Hun kunne ikke se det vi snakket om, annet enn for sitt indre blikk, ei heller kunne hun lukte eller kjenne på det og hun fikk ikke mulighet til å handle fysisk mens jeg snakket. All aktivitet var forbeholdt forestillingsevnen hennes og var i hovedsak mental og abstrakt. Når vi derimot konkret gjorde det på gulvet, skjedde det etter hvert ting som det er verdt å nevne, til tross for at det i starten ble mye prat og lite handling.

Simultant med at jeg sluttet å stille verbale spørsmål og fokuserte på bare å være til stede i fiksjonen, la jeg merke til at Kine begynte å *herme* etter meg. Da jeg strakk håndflatene mot flammene i peisen for å varme meg, gjorde hun det samme, og når jeg i kontekst utbroderte omstendighetene og f.eks. hvisket for at den strenge Bestyreren ikke skulle høre meg, hvisket hun også. Jeg tørket meg under nesen, hun gjorde det samme. Etter hvert som spillet utfoldet seg, begynte hun å gjøre ting som indikerte at hun tok omstendighetene inn over seg på eget initiativ og ikke hermet direkte etter meg. Hun krøp sammen, hutret, hostet og myste i mørket. Uten å snakke direkte om det, fant vi en felles rytme og en slags kodeks for samhandling; Vi hvisket, varmet oss, snufset og gned oss på magen, ga hverandre oppmuntrende klapp på ryggen og delte brød vi hadde gjemt i lommene våre. Kine dro til og med et personal som var til stede, inn i improvisasjonen ved å omtale ham som Bestyreren, noe som tilførte en spennende dimensjon i spillet, da vi måtte være ekstra forsiktige med hva vi gjorde og sa.

Her ser vi at Kine faktisk hadde en stor utvikling i improvisasjonen. Hun startet ganske forsiktig, med blanke ark og tilstedeværelse, før hun etter hvert tok mer og mer initiativ. Først hermet hun etter meg og trådte på denne måten inn i handlingen og tok inn over seg omstendighetene fysisk, og igjen ser vi hvordan fysiske handlinger fungerte bedre enn ord. At hun utførte disse handlingene, satte i gang både følelsesmessige- og kognitive prosesser som ledet til innlevelse i spill og erkjennelse av stoffet. Det hele toppet seg når hun dro personalet inn i handlingen, noe som indikerte at hun følte eierskap til det vi gjorde, og dermed kunne ta valg med hensyn til innholdet. Det var altså en forutsetning for Kine at øvelsen ikke var for abstrakt eller mentalt basert hvis hun skulle kunne delta som aktivt skapende i improvisasjonen.

Dette var noe jeg først forstod et stykke ut i prosessen, da jeg i en lang periode trodde at visualiseringsøvelsen og andre liknende øvelser hadde feilet på grunn av språkbarrieren alene. Senere ble det dog klart for meg at dette slett ikke trengte å være den eneste grunnen, da jeg forstod at Kine fant det utfordrende å håndtere- og forholde seg til imaginære objekter. Jeg opplevde flere ganger at hun slet med å bruke ting som ikke var konkret til stede og at hun hadde vanskeligheter med å innlemme dem i improvisasjonene.

4.2.2.2. *Imaginære gjenstander*

Et eksempel på at Kine fant det utfordrende å behandle forestilte gjenstander er at hun ofte snakket veldig lavt eller stod med ryggen til publikumsplassene når vi improviserte. Hun brøt ofte ut av fiksjonen for å kommentere handlingen, begynte å le midt i en sørgelig scene, eller gjorde personlige ting som å se på klokken eller flytte på eiendelene sine. Ofte trådte jeg derfor ut av spillsituasjonen og tok en regissør-rolle der jeg oppfordret til frontalspill og artikulasjon,

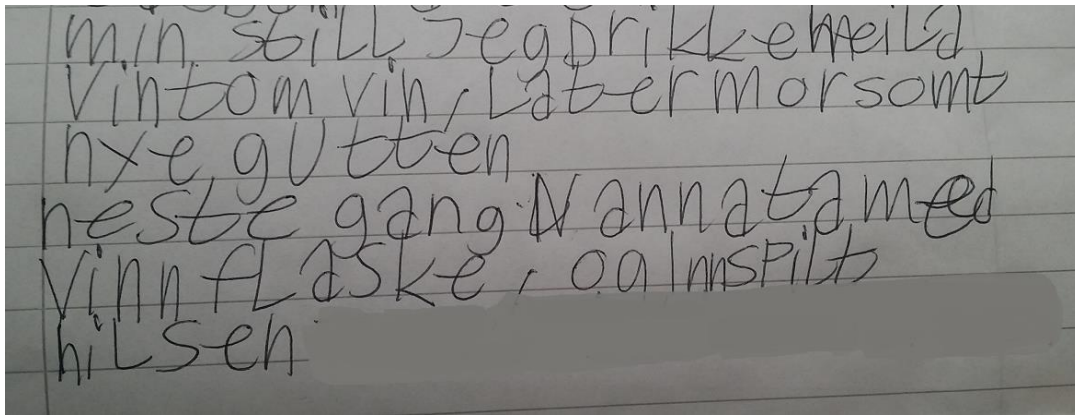
eller minnet Kine om at vi kom til å ha et publikum å forholde oss til. Jeg kunne for eksempel påpeke at publikum ikke hadde mulighet til å forstå hva som skjedde inne i henne og oppmuntret henne til å spille dette ut. «Vis meg det!» oppfordret jeg ofte, «hvis du er trist må du spille det. Gjør det tydeligere!»

At jeg gjorde dette ser jeg i ettertid på som svært uheldig, da jeg nok en gang forsøkte å få Kine til å arbeide teatralt på mine premisser. Istedenfor å ta høyde for min egen utilstrekkelighet som tilrettelegger og faktisk stille spørsmål til hva jeg gjorde for å skape barrierer for Kine, forsøkte jeg gang på gang å overtale henne til å gjøre ting på *min* måte. Denne formen for maktutøvelse omtales av Foucault, da han hevder at ulike målsettinger fundert i blant annet bakgrunn og kompetanse, ofte er grunnen til at noen subjekter forsøker å disiplinere eller irettesette andre (Foucault, 1982b, s. 344). På bakgrunn av min kompetanse og erfaring med teaterarbeid, forsøkte jeg å omforme hennes subjektivitet slik at det hun foretok seg samsvarte bedre med mitt kompetanseområde, istedenfor å faktisk ivareta denne subjektiviteten og la den være førende for arbeidsmetoden og uttrykket.

Etterhvert som prosessen utviklet seg, ble det i denne sammenhengen klart for meg at jeg muligens hadde misforstått likestillingsprinsippet i den grad at jeg hadde neglisjert forskjeller jeg burde ha tatt stilling til og gått ut i fra. Systemet av forskjeller, som tillot meg å handle på bakgrunn av min kompetanse og mine erfaringer med dramaarbeid, kom nemlig ikke alltid Kine til gode, men skapte et gap mellom mine forventninger og hennes individuelle egenskaper. Jeg trodde lenge at jeg skulle utjevne forskjellen mellom oss ved å dele av min kunnen, og slik innlemme henne i kunstproduksjonen, men endte i flere tilfeller opp med å skape distanse fordi jeg ikke tok stilling til hennes ståsted. Jeg prøvde å jevne ut maktforholdet, men endte opp med å styrke min egen posisjon i maktrelasjonen og simultant svekke hennes.

Kine på sin side, reagerte svært negativt på denne formen for maktutøvelse, noe som kom til uttrykk i improvisasjonene, der hun virket mindre konsentrert, tøyset mer og fremstod som mindre engasjert enn tidligere. Hun kunne for eksempel overse oppfordringer eller forslag fra meg, gjøre det motsatte av det jeg foreslo, eller se ut til å miste interesse for spillet.

Når vi kom litt lenger ut i prosessen ga Kine selv uttrykk for at hun opplevde metoden min som undertrykkende, da hun etter en øvelse der hun hadde arbeidet med en imaginær vinflaske, skrev en kommentar til meg i loggen. «Neste gang Nanna tar med vinflaske», lød beskjeden. En klar melding til meg om at hun ikke lenger ville arbeide med forestilte gjenstander.



Hun skrev også at jeg skal «innspilt» og med det mente hun at jeg skulle filme det vi gjorde, noe hun selv forklarte. Grunnen til at hun ville jeg skulle filme kan være at hun ønsket å se filmen etterpå, men jeg tolket det som at hun helst vil ha en slags overvåking – en påminnelse om at publikum skulle være der. I alle fall var det ganske annerledes å spille med kamera enn uten, da hun ble mer frontal, snakket høyere og i større grad enn før henvendte seg til publikumsplassene.

Jeg la også merke til at den sceniske tilstedeværelsen hennes endret seg radikalt når vi hadde prøvepublikum. Hun tok på eget initiativ av seg ringer og armbånd før vi skulle sette i gang, var konsentrert og frontal og spilte tydeligere, mer utadvendt enn tidligere. Dette, i kontrast til når jeg bare minnet henne om publikum, fortalte meg at hun faktisk var avhengig av konkrete tilskuere (eller et kamera som tok opp) for å kunne forholde seg til en representerende form. Det holdt ikke med påminnelser i form av ord og/eller representative gjenstander – hun trengte å bruke sansene, ikke forestillingsevnen, når hun skulle innlemme dem.

Det samme gjaldt rekvisitter og scenografi, da hun også her gjennomgikk en merkbar forandring når disse var konkrete istedenfor forstilte. En gang vi intervjuet Elvis, hadde jeg for eksempel et par solbriller liggende ved siden av meg. Disse tok hun på seg i løpet av intervjuet og idet hun gjorde det, forandret hun merkbart karakter. Hun lente seg mer bakover, smilte og la hånden på bordet foran oss. Det var som om solbrillene hadde gjort henne «kulere» og mer tilbakelent. Hun ble rocka i det sekundet hun tok dem på seg. Grunnet dette, brukte vi solbrillene de gangene

vi skulle spille Elvis, da det var tydelig at hun forbandt dem med rock n' roll, noe som også fremkommer i loggen;

Handwritten text on lined paper: "Underholding Røcke Roll med 1 SOLbriller, Vinnbar På Amerika Jeg Driker På Fylla, Da kan Lit mervinn".

Solbrillene ble en konkret, men likevel symbolsk gjenstand som utgjorde en ramme for handling og væremåte for Kine. Når hun hadde på seg disse var hun Elvis, med alt det innebar, og solbrillenes magi var nettopp at de gav henne kraftfulle assosiasjoner hun kunne bruke i spillet. At hun grep disse selv første gangen, sier dessuten noe om at hun også følte at hun trengte dem.

4.2.3. Barrierer i arbeid med form

Kine gjentok ofte handlinger og ord, både i samtale med meg og i improvisasjonene. Hun kunne for eksempel ønske å arbeide lenge med samme scene, eller bare bli værende i en situasjon og repetere handlingen der. Ofte tenkte jeg at det vi gjorde bar preg av absurdisme, i den forstand at det minnet meg om Sisyfos, grekeren som var straffet av gudene på Olympen, og måtte dytte en kampestein til toppen av et fjell og se den trille ned igjen, bare for å gjenta handlingen i all evighet. Jeg var opptatt av progresjonen i arbeidet og tenkte til stadighet at vi tross alt skulle forsøke å skape en forestilling, noe som medførte at jeg ofte foreslo å gå videre når det ble for mange gjentakelser eller stillstand. Disse forslagene falt imidlertid ikke i god jord hos Kine, som ofte ble utilpass hvis jeg forsøkte å endre utfallet i improvisasjonen ved for eksempel å innføre et nytt moment, noe jeg kunne se på måten hun da spilte på. Hun kunne for eksempel bli stille og tilbaketrukket, eller hun kunne finne på å totalt ignorere det jeg gjorde og bare gjøre som vi tidligere hadde gjort. Dette førte til at vi blokkerte hverandre en del i forhandlingene om form og arbeidsmetode akkurat på dette punktet.

Denne blokkeringen bunnet i at vi hadde ulike målsettinger, noe som blant annet kan forklares i vår ulike forståelse av *Oliver Twist*. Som nevnt hadde Kine festet seg ved bilder og sekvenser fra historien som hun ønsket å få klarhet i; sekvenser som var vanskelige for henne å forstå fullt ut, grunnet hennes personlige språkhorisont og historiens originale fremstillingsform. Jeg, på min side, hadde andre forutsetninger, da min språklige horisont kanskje lettere omslutter historien i dens originale format. Språket jeg fører og bruker i konstrueringen av verden, er forholdsvis likt det språket som føres i filmen og boken, og for meg var det dermed ikke

nødvendig å bruke så mye tid på å begrepsfeste handlingen. Jeg preges i tillegg i stor grad av vestlig kultur, og bærer med meg ett sett med normer for hvordan en historie skal struktureres og fortelles gjennom språket. Det var dette som gjorde at jeg forsøkte å bistå Kine i struktureringen av fortellingen ved å oppmuntre henne til å gå videre. Det jeg i denne sammenheng overså, var at hun ofte befant seg i en eksperimenterende modus heller enn i en representerende modus når vi arbeidet, fordi hun ikke hadde de samme forutsetningene som meg til å arbeide dramaturgisk. Hun hadde behov for å utforske og gjennomleve deler av handlingen *før* hun kunne formidle den og kunne ikke arbeide *med* formen *før* hun hadde vært *i* den en stund.

Et sentralt funn i analysen er derfor at det har lønnet seg å bruke god tid til å være eksperimenterende i fiksjon, heller enn å fokusere for mye på hvordan det endelige resultatet skulle se ut. Jeg opplevde at Kine trengte tid i en eksperimenterende modus, der hun utforsket fiksjonens rammer og spillets muligheter før hun kunne tre inn i en representerende modus der hun tok høyde for tilskuerne. Rikke Gürgens Gjærum på poengterer at «/.../ spesielt kunstnere med en kognitiv svikt [...] kan ha behov for mer tid til innstudering, repetisjoner og arbeid med sammenhenger og fokus» (Gjærum, 2008, s. 94), noe som samsvarer godt med det jeg opplevde hos Kine. For at Kine skulle kunne gå inn i en representerende modus der hun formidlet egne opplevelser til publikum, var hun først nødt til å begrepsfeste disse opplevelsene for seg selv, noe hun bare kunne gjøre gjennom å leve seg inn i spillet. Dette gjelder ikke kun for Kine, men for alle mennesker som ønsker å arbeide kunstnerisk, men Kines funksjonsnedsettelse gjør at hun trenger mer tid til dette enn en skuespiller uten en utviklingshemming. Dette poengterer også Gjærum, da hun hevder at det eneste som skiller funksjonsfriske skuespillere fra skuespillere med en utviklingshemming er tiden som brukes på individuell tilpasning og kommunikativ forståelse (Gjærum, 2008, s. 95). I Kines tilfelle innebar denne tilpasningen blant annet arbeid med konkrete gjenstander fra starten, og innføring av et prøvepublikum så tidlig som mulig.

I tillegg er det et poeng at Kine, på grunn av sin funksjonsnedsettelse, i utgangspunktet hadde andre forutsetninger enn meg for å arbeide målrettet med form, både grunnet vår felles språkbarriere som gjorde det vanskelig for oss å samtale om- og reflektere omkring formvalg, og grunnet det faktum at kunnskap om form er noe som erverves gjennom erfaringer med kunsten. Om man skal kunne være i stand til å reflektere over en forestillings dramaturgi og form, er det en forutsetning at man har kjennskap til formsystemet – og at man forstår hvordan

formen påvirker innholdet, noe som kan være vanskelig dersom man ikke har tilstrekkelige erfaringer med formarbeid.

Ut ifra det Kine har fortalt meg om sin personlige smak, slår det meg at hun har forholdsvis ensformige erfaringer med teaterkunsten. Hun har vært mye på Folketeatret og Oslo Nye Teater og har sett en del musikaler. Felles for oppsetningene hun forteller meg om, er at de har en forholdsvis dramatisk form, en sterk historie og et relativt kommersielt formspråk. Hun har så vidt meg bekjent, ikke opplevd forestillinger ved f.eks. Blackbox eller andre mindre kommersielle scener der det eksperimenteres målrettet med form, og hennes kunnskaper om form er slik redusert til kunnskaper om aristotelisk dramaturgi og klassisk bruk av teatreale virkemidler. Dette er muligens en sterk påstand å komme med, men basert på det Kine selv forteller om sine teatererfaringer er den ikke ubegrunnet. Det er tydelig at Kine først og fremst er opptatt av innholdet og historien i oppsetningene hun har sett, heller enn av formvalg – og gjennom prosessen har hun vist lite initiativ til å arbeide med nettopp form.

Kine er avhengig av bistand for å oppsøke og gjennomføre kulturelle aktiviteter, noe som kan vanskeligjøres ved f.eks. mangel på bistandsyttere eller integrerte, tilrettelagte tilbud. Det kan dermed være en utfordring for henne å opparbeide seg det den franske sosiologen Pierre Bourdieu kaller *kulturell kapital* – det å ha kunnskap om kulturelle uttrykksformer – noe som kan medføre at de ekskluderes i sosiokulturell omgang med andre.

Når Kine forteller meg at hun vært mye på Folketeatret og Oslo Nye Teater kan dette være et uttrykk for hennes personlige smak. Dog kan en stille spørsmål ved bakgrunnen for denne smaken, da smak ifølge Bourdieu er tett forbundet med sosial plassering og miljømessig bakgrunn. Bourdieu hevder at subjektets kulturelle kapital er et direkte resultat av hans eller hennes posisjon i det sosiale rommet (Bourdieu, 1979, s. 383), da kulturell kapital er noe som erverves over tid, avhengig av blant annet miljøet man kommer fra og utdannelsen man har. Smak er de mer eller mindre bevisste valgene vi hele tiden foretar ut i fra vår *habitus*, et begrep Bourdieu bruker tilnærmet synonymt med livsstil (Bale, 2009, s. 78). Min erfaring med Kine er at hun fant det inspirerende og gøy å bli introdusert også for andre former for teater enn dem hun hadde erfaring med fra før, da det ikke tok lang tid før hun begynte å eksperimentere med uttrykk i kjølvannet av dette. Hun viste for eksempel stor interesse og engasjement når vi brøt den fjerde veggen og trakk prøvepublikum inn i forestillingen, og når vi arbeidet med stiliserte bevegessekvenser akkompagnert av musikk, video og lydspor.

Michel Foucault fremhever at kulturen ofte blir knyttet opp mot sine verdier heller enn mot sine former, da det eksisterer en tanke om at formene med letthet kan endres fordi det bare er meningen med kunstverk som har dype røtter (Foucault, 1982a, s. 451). Dog poengterer han at det i det 20. århundret har funnet sted en formalistisk vending; «det er det formale selv, selve de reflekterte arbeid med formsystemet, som er blitt avgjørende. Det formale har blitt oppsiktsvekkende – gjenstand for moraldebatt, estetiske stridigheter og politisk kamp» (Foucault, 1982a, s. 452). Denne refleksjonen belyser gjerne det som dannet grunnlaget for mitt ønske om å fokusere på form, da også jeg er bevisst formens kraft, og grunnet min bakgrunn og kulturelle kapital har formeninger om hvorfor arbeid med form er viktig. Kine på sin side deler som nevnt ikke denne bakgrunnen og det at vi har ulik kulturell kapital og dermed også ulike habitus, kan ha vært utslagsgivende for at vi slet med å forhandle om form.

4.3. Roller i produksjonen

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på ulike roller Kine hadde i prosessen, og slik forsøke å svare på hvordan hun gjennom å påta seg ulike roller har foretatt en performativ utforskning av subjektposisjonen. Grunnet oppgavens omfang har jeg valgt å konsentrere meg om rollene Kine hadde i produksjonen heller enn om karakterene hun spilte og utforsket i fiksjon, selv om dette i stor grad er interessant i forbindelse med en utforskning av subjektposisjonen. Jeg vil dog vie deler av analysen til å diskutere arbeidet med tematikk, og slik komme kort inn på de fiktive karakterene.

4.3.1. En forsiktig start

I prosessens første faser arbeidet Kine for det meste med de fiktive karakterene og var først og fremst interessert i å utforske det fiktive universet og tematikken der. Hun tok lite initiativ til å snakke om eller dvele ved andre aspekter ved produksjonen, og ble for det meste med på ting jeg foreslo når det kom til for eksempel oppvarmingsøvelser eller scenografiske prøveordninger. Det virket som om hun hadde forventninger om at jeg skulle legge føringer, og til tross for at jeg ved flere anledninger forsøkte å oppmuntre henne til å bli med på for eksempel å dekorere rommet vi skulle arbeide i, var hun for det meste passiv og lot meg gjøre jobben.

På grunn av dette var jeg svært forsiktig med hvilke elementer jeg bragte med meg inn i spillet, da jeg var redd for å ta kunstneriske valg som kanskje ikke samsvarte med hennes ønsker. Et av målene med prosjektet var jo nettopp å la Kines forestillinger og idéer være førende, noe jeg syntes var vanskelig fordi jeg opplevde at hun forventet det samme av meg. Jeg forsøkte å

oppmuntre til dialog om blant annet scenografi og lys, men det viste seg å være utfordrende å snakke om disse tingene, og jeg opplevde at jeg hadde problemer med å få tilgang til hennes indre univers. Denne utfordringen oppstod blant annet fordi vi hadde vanskeligheter med å kommunisere, men den var også et uttrykk for at for mye åpenhet ikke gagnet Kine eller prosessen som sådan. Jeg var muligens så opptatt av å ivareta hennes autonomi som kunstner, i den grad at jeg overså min egen, og dermed det faktum at en devising-prosess avhenger av dialog og utbygging av den andres forslag. Istedenfor å motivere henne til å ta valg, kan min avventende holdning ha følt demotiverende for Kine, da jeg ved å stille meg såpass åpen, la det meste av det kunstneriske ansvaret over på henne.

Grunnet utfordringene skissert ovenfor, arbeidet vi lenge uten ordentlig utformet scenografi, rekvisitter og virkemidler, noe som var lite inspirerende for oss begge, da teaterøvelsens estetiske dimensjon ble drastisk svekket. Jeg opplevde at spillet i improvisasjonene følt platt i forhold til for eksempel øvelser vi gjorde i forbindelse med oppvarmingen, der vi ofte brukte musikk som tilførte handlingene våre spennende dimensjoner. På bakgrunn av denne observasjonen tok jeg etter hvert mer grep og begynte å planlegge øvelsene i den grad at jeg tok med meg musikk vi kunne bruke, symbolske rekvisitter eller midlertidig scenografi som kunne styrke spillet i improvisasjonene. Jeg opplevde at spillet ble bedre, da vi begge lot oss inspirere av gjenstandene – for eksempel slik Kine ble inspirert av solbrillene mine – og dermed lettere var i stand til å leve oss inn i handlingen. Ved å gjøre dette gikk jeg imidlertid på akkord med mitt eget premiss, da jeg på denne måten tok valg vedrørende det kunstneriske uttrykket uten egentlig å inkludere Kine. Premisset virket i perioder håpløst å overholde, da hverken den ene eller den andre måten å angripe saken på, førte til at Kine ble delaktig i å utforme den estetiske dimensjonen.

I ettertid slår det meg at en mulig løsning kunne vært å hente inspirasjon i form av å introdusere Kine for eksempler på sceniske løsninger i forestillinger dokumentert på nett – eller gjennom å ta henne med på teater, slik at vi sammen kunne ha bygget opp en felles referanseramme vi kunne bruke i det videre arbeidet. Vi kunne for eksempel ha satt av noen timer av prosessen til å dra på «kulturelle utflukter», eller vi kunne ha hatt egne workshops der vi arbeidet med scenografi og uttrykk, eller eksperimenterte med stilarter. Hvis jeg hadde gjort dette kunne vi etter hvert muligens også ha arbeidet mer målrettet med forestillingens form, da det ville gitt Kine muligheten til å opparbeide seg en bredere kulturell kapital, slik at vi ble mer likestilte på akkurat dette punktet.

4.3.2. Kine som dramaturg

Gjennom arbeidet med *Killing Oliver* har Kine berørt en rekke temaer, blant annet fattigdom, alkoholmisbruk, vold og død. Hun har vært spesielt interessert i temaer av litt mørkere karakter og har gjerne villet utforske disse inngående. Fordi originalhistorien om Oliver i hovedsak ender godt og fordi mange av temaene Kine var interessert i,, ikke var representert i historien, tok hun grep og endret denne slik at hun fikk muligheten til å arbeide med dem. Et eksempel på at hun gjorde dette var da vi arbeidet med scenen der Oliver ber Bestyreren om mat, noe jeg har skrevet om i feltdagboken min;

Vi jobber med scenen der Oliver ber Bestyreren om mer mat og får nei. Kine har på forhånd vist meg hva som står i boken om det som skjer etter denne forespørselen. Bestyreren skal gripe Oliver i armen og deretter ta tak i skjortekragen hans. Kine vil at jeg skal utføre udådene; at jeg skal spille Bestyreren som tar henne, Oliver, i armen og i kragen, for så å slepe ham med meg bort i et hjørne der jeg slenger ham fra meg på gulvet. Hun forklarer og viser hvordan jeg skal holde, hvor jeg skal ta tak – og hvordan hun skal snuble bortover mens jeg drar i henne. /.../ Hun roper «au» og ler hjertelig når jeg sleper henne bort i kroken.

Vi spiller hele scenen, og jeg forslår at vi beveger oss videre i historien, der det i originalteksten står at Oliver, etter å ha blitt tatt i kragen av Bestyreren, blir fremstilt for Styret på Fattighuset. Han blir kastet ut– og eventyret begynner for alvor for Oliver.

Slik vil ikke Kine ha det. Hun ønsker å utforske langt mørkere farvann.

Når jeg spør henne hva som skal skje etter at bestyreren har kastet Oliver på gulvet, ber hun om tid til å tenke – og etter noen minutter forteller hun meg at Oliver blir trist og begynner å gråte. Jeg setter meg på gulvet ovenfor henne, og sammen prøver vi ut ulike måter å gråte på og når hun sier seg fornøyd med uttrykket går vi videre. Jeg sier det er opp til henne hva som skal skje, ettersom forfatteren ikke har skrevet noe om dette – og hun tenker seg om før hun sier; «sulte i hjel». Forslaget kommer i et dempet toneleie, så lavt at jeg nesten ikke hører det, og jeg er nødt til å spørre henne om å gjenta seg. «Jo,» sier hun mens hun ler litt, «han bare sove inn.» (Feltdagbok, 16.10.14).

Kine foreslo altså her at vi skulle endre originalhistorien og «drepe» Oliver Twist, derav forestillingens- og oppgavens tittel; *Killing Oliver*. Til tross for at jeg først ble ganske overrasket over denne vendingen og lurte på om det faktisk gikk an å drepe Oliver, ble jeg med på forslaget, da Kine overså skepsisen min og bestemt uttrykte at; «vi bare prøver det!»

/.../ Det hele ender med at Oliver sitter utslitt og utsultet i en krok, holder om seg selv, hutrer, fryser og gråter- før han synker langsomt ned på gulvet i fosterstilling der han blir liggende. Vi dekker Oliver med et hvitt laken, slik man gjør med døde folk og spiller gjennom scenen med «Now I am Winter», en trist og litt underlig sang i bakgrunnen. Selv om det eneste vi har av rekvisita og teknisk utstyr er lakenet, noen stearinlys, en lampe og en mobiltelefon, blir scenen veldig estetisk. Kine blir

liggende urørlig under lakenet til jeg slår av musikken. Jeg hjelper henne opp og hun er tydelig fornøyd med gjennomgangen. Arbeidet med denne scenen resulterte i en samtale om døden, der vi funderte på og snakket om ulike aspekter ved det å dø (Feltdagbok, 16.10.14).

Jeg opplevde arbeidet med scenen i sin helhet som veldig inspirerende og fikk se en side av Kine som jeg ikke hadde sett før, der hun tok aktivt ansvar i improvisasjonen og handlet målrettet og konsekvent. I tillegg lo hun mye og det var tydelig at hun hadde det gøy, noe som styrket min oppfattelse av at det hadde skjedd noe viktig og betydningsfullt denne gangen. Tidligere hadde hun ikke vist like stor glede, til tross for at hun hadde smilt og vært entusiastisk. Samtalen etterpå var dessuten veldig interessant, da jeg for første gang kjente at vi virkelig nærmet oss hverandre som mennesker. Det var en tillitsfull og alvorlig samtale, og stemningen i rommet var fortettet og intim. Vi lå på gulvet med ansiktet vendt mot hverandre og vi glemte tiden og kom for sent til lunsjen. Da jeg spurte henne hvorfor hun var interessert i døden, fortalte hun meg at hun syntes det å dø var skummelt og derfor lurte på hva som skjedde etter at man var død. Hun visste at når man døde ble «hjertet svakere» og at det etter hvert «sluttet å slå», at man «ble stiv og kald og sovnet inn», men ut over det var hun tydelig usikker på hva det ville si å dø.

Arbeidet med scenen og den påfølgende samtalen fungerte som en katalysator for det videre arbeidet, da Kine etter denne improvisasjonssekvensen fortsatte å komme med forslag om at vi skulle gjøre endringer i originalhistorien. En gang vi arbeidet med en scene der Oliver konfronteres av Bestyreren fordi han har danset istedenfor å vaske, innførte hun temaet alkohol, ved å dikte opp et scenario mens hun ble intervjuet i rolle;

Et avhør utspiller seg, der Bestyreren spør Oliver hva som har foregått. Han forteller at han og guttene har danset rock n' roll hele dagen istedenfor å vaske, og at de har drukket fem flasker vin! Først forstår jeg ikke hva hun mener og må spørre litt for å komme til bunns i dette med vinen, men etter hvert skisserer hun opp følgende scenario:

Oliver har sneket seg inn i bestyrerens lokaler og stjålet fem flasker vin som han har tatt med til «gutta» på fattighuset. Sammen har de drukket vinen Oliver «har spandert». De har danset istedenfor å vaske, og til slutt blitt tatt av Bestyreren. Kine ler seg gjennom forklaringen i rolle, og jeg synes hun oppfører seg litt snodig. Plutselig går et lys opp for meg; «Du er altså drita full?!» utbryter jeg, og hun ler enda høyere. «Ja! Full!» roper hun.

Vi bestemmer oss for at straffen Oliver får for å ha drukket, skal være at han stenges inne i et rom. Denne scenen prøver vi så vidt ut, men jeg innser at vi ikke har nok tid, og beslutter at det er på tide å skrive logg. I loggen kommer det frem at Kine vil at i tillegg til vin, har Oliver fått tak i lakris som han deler med gutta. Jeg sier at jeg neste gang kan ta med saft som skal forestille vin, pluss salt godteri, og

så kan vi fortsette å arbeide med scenen der Oliver og guttene drikker seg fulle. Hun forklarer at det må være rød saft og laban lakris (Feltdagbok, 23.10.14).

Dette var første gang Kine introduserte temaet alkohol, et tema vi har jobbet mye med i etterkant. Det interessante med denne episoden var at vi like før improvisasjonen hadde danset til Elvis og snakket en del om at han hadde alkoholproblemer, noe som muligens kan ha påvirket forløpet. Vi hadde brukt musikken til Elvis i de fleste oppvarmingene og Kine snakket generelt mye om ham og hans liv som stjerne. Hun var spesielt opptatt av hvilket sørgelig endelikt han hadde fått, og fortalte meg flere ganger at han drakk seg i hjel, noe hun syntes var «veldig rørende og trist».

Fordi jeg opplevde at hun gjennom å innføre alkoholen også innlemmet Elvis som karakter i arbeidet, spurte jeg henne om Oliver ønsket at han var som Elvis, noe hun svarte bekreftende på før hun fortsatte med å si at Oliver var «interessert i vin og rock 'n roll». Dette er temaer Kine selv interesserer seg for, noe hun har sagt flere ganger når jeg for eksempel har spurt om hun ser noen likheter mellom seg selv og Oliver. På bakgrunn av dette foreslo jeg at vi kunne prøve å arbeide med karakteren Elvis også, noe Kine stilte seg svært positivt til. I starten jobbet vi med å bli kjent med ham, noe vi gjorde ved å improvisere frem små sekvenser der Kine var Elvis og jeg ulike personer som interagererte med ham. Første gang vi inkluderte ham som en karakter i arbeidet var gjennom et intervju i rolle, der jeg var intervjueren og hun var Elvis;

torsdag 13.
november, 2014
Jeg heter ELVIS
nykjærste
hun servering middag
Drink / Et er på Resturang
Jeg småprat
Røye, mye besvimbudde
/ Døende Jeg
traff nykjærste Nanna
Jeg ELVIS Jeg drikke mxe
vinn Jøraka fra talent
konkurransse og grandPrix og
IDOL Jeg drikke mxe vinn
vinnbar Jeg besvimb drike
mxe vinn Døde sluttten

Som utklippet over viser, fortalte Kine meg i rollen som Elvis, blant annet at han hadde hatt en kjæreste som het Kine som døde av kreft. Kine hadde røyket så mye at hun hadde fått sykdommen og Elvis hadde vært der og tatt vare på henne. Elvis fortalte at det å røyke var dumt og at man kunne dø av det slik som Kine hadde gjort. Han fortalte også at han hadde vært mye ute på reise, og at han i denne sammenhengen hadde opplevd krig og elendighet. På reise hadde han også møtt den nye kjæresten sin, Nanna, som var blid og snill og en god venn. Etter hvert hadde han begynt å drikke så mye at han hadde mistet jobbene sine og en gang han hadde vært på vinbar i Amerika hadde han drukket så mye at han hadde besvimt og dødd.

Kine berørte gjennom å gå i rollen som Elvis, mange temaer hun ikke hadde kunnet berøre tidligere som Oliver, da Elvis grunnet omstendighetene som omgav ham, samt hans plass i samfunnet hadde muligheter Oliver ikke hadde. Ved å dikte opp historier omkring Elvis' liv, tilrettela Kine for utforskning av f.eks. krig og kreftsykdom, og åpnet slik opp for dialog mellom oss med disse temaene som utgangspunkt. Dialogen foregikk ved at vi improviserte omkring tema og forhandlet frem en felles forståelse av for eksempel det å dø av kreft. Etter hvert ble skillet mellom de to karakterene Elvis og Oliver visket ut, ved at Kine gikk mer og mer bort fra Elvis-karakteren og begynte å innlemme elementer fra improvisasjonene med ham i scener der hun var Oliver. Ved å gjøre dette, skapte Kine mer rom i Oliver og ga han egenskaper han i utgangspunktet ikke hadde hatt. Hun utvidet rollen hans ga den flere muligheter.

Ved å skape fiktive forløp og roller hun senere kunne improvisere i, la Kine til rette for at hun fikk utforske de temaene som betød mye for henne. I denne sammenhengen opplevde jeg virkelig at vi arbeidet på hennes premisser og med hennes forståelse av tematikken som utgangspunkt. Dog var det, som i enhver dialog, også rom for at jeg kunne være med på å definere og utforske tema, noe som igjen ga spennende muligheter for konstruksjon av nye estetiske erfaringer. I tråd med at dialogen mellom oss ble styrket, økte også Kines engasjement og det ble stadig enklere for henne å komme med nye forslag om å gjøre endringer i originalhistorien. I stedet for å skrive dem ned i loggen eller forslå endringer i rolle, kunne hun bryte fiksjonen og foreslå det for meg direkte, eller hun kunne komme med endringsforslag ved øktens slutt. Jeg opplevde at det å komme med forslag om endringer gledet henne, og at det var godt for henne å kunne sette temaer som var av relevans og interesse for henne selv på agendaen.

4.3.3. Kine som forhandler

Kine var interessert i alkohol, døden, vold og maktmisbruk, og i performativ dialog med meg kunne hun konstruere forløp der disse temaene ble tatt opp. Imidlertid kan jeg også stille meg

kritisk til min egen rolle her, da jeg flere ganger stilte spørsmål ved endringene hun gjorde. For eksempel var jeg ganske skeptisk til drapet på Oliver, og temmelig overrasket over at Kine ville gjøre Oliver til en alkoholiker. Grunnet mine fordommer knyttet til karakterene og historien, fant jeg forslagene hennes vanskelige å akseptere med det første, noe som førte til at jeg utfordret henne når det kom til å forhandle frem tematikk og innhold. Denne forhandlingen kan imidlertid ses på som positiv heller enn negativ, da nettopp det at vi forhandlet om innhold og mening, bød opp til intersubjektivitet. Aud Berggraf Sæbø henviser til Gadammers forståelse av dialog som et eksistensielt møte der den enkelte deltaker må tørre å sette sin forståelse på spill og fremhever at dialogen i den intersubjektive interaksjonen dramaarbeid legger til rette for, må være preget av åpenhet, slik at den enkelte kan inspireres til å diskutere sin egen forståelse og sine ideer (Sæbø, 2011, s. 23). Det var dette jeg opplevde at skjedde i forbindelse med forhandlinger om tematikk, da vi begge utfordret hverandre på dette området. At vi hadde en forestilling som mål gjorde også at vi var *nødt til* å forhandle, da mye stod på spill for oss begge. Til tross for at arbeidsmetoden flere steder skapte barrierer for Kine eller motsatt, for meg, var dette et aspekt ved prosessen der vi begge var delaktige og virkelig møttes intersubjektivt i en sosial virkelighet, på tvers av vår subjektive forståelseshorisont.

Hvis vi går ut i fra Wrights forståelse av «agency» (kapasiteten til å skape forandring) som noe som eksisterer i relasjon til andre mennesker, kan vi her konkludere med at et sentralt funn i analysen er at forhandling om tematikk og innhold i en *devising-ramme* satte Kine og meg i stand til å møtes intersubjektivt, da vi skapte forandring *sammen*. Dette skyldes blant annet de implisitte mulighetene *devising* som metode innebærer, til blant annet å konstruere nye forløp, til arbeid med intertekstualitet og til redefinering og omstrukturering av skrevne narrativ. Den lekne, åpne formen gjorde det uproblematisk og faktisk nødvendig at vi gikk i dialog og satte hverandres ideer på prøve, noe som dermed styrket våre muligheter til utfoldelse i det sosiale rommet.

4.3.4. Kine som scenograf

Kines forsiktede holdning endret seg imidlertid jo lenger ut i prosessen vi kom, da hun etter hvert begynte å vise interesse for andre aspekter ved produksjonsarbeidet. Hun begynte blant annet å legge føringer for hvordan kostymene skulle se ut, både gjennom å fortelle meg det og ved å tegne;



Øverst har hun tegnet kostymet til Bestyreren, samt spesifisert hva han bruker øsen han holder i hånden til, og til nederst har hun tegnet kostymet til en karakter kalt Bill og sekken han bruker når han kidnapper Oliver. Bill sitt kostyme ser ut til å være inspirert av en av figurene i boka, men Kine har gjort en del endringer i det og gitt ham en sekk i tillegg. Hun har ikke tegnet personene, kun antrekk og rekvisitter, noe som peker mot at hun virkelig har påtatt seg rollen som kostymedesigner og rekvisitør. Hun kom også med forslag til hva Oliver skulle ha på seg, og en gang jeg kom til øvelse hadde hun sammen med et personal på dagsenteret funnet et kostyme til ham som hun hadde brukt i et danseprosjekt med en ansatt. Hun forklarte meg også at Oliver ikke hadde sko fordi han var fattig, og at hun derfor kunne tenke seg å spille rollen barbeint.

4.3.5. Kine som kollega og venn

En annen ting jeg la merke til var at Kine i løpet av prosessen begynte å oppføre seg mer og mer som en kollega, da hun etterhvert tok kontroll over diverse ting utenfor selve teaterøvelsen. Hun begynte for eksempel å sette på- og hente kaffe til oss om morgenen, holde dører åpne for meg og rydde rommet før vi skulle spille. Hun initierte gjerne oppvarmingsøvelser uten at jeg foreslo det og hun begynte å si klarere fra om hvordan hun ville ha ting, eller kom med endringsforslag når hun var uenig i noe. For eksempel sa hun til meg at en kjele hun hadde over hodet i en scene med Bestyreren, var for varm ,og impliserte at hun ikke kunne sitte slik så

lenge som hun hadde gjort. Dette endte med at vi byttet materiale på kjelen. Tidligere i prosessen sa hun gjerne ikke fra om slike ting ,og jeg måtte derfor ofte gjette meg til hvordan jeg kunne tilrettelegge for henne, men jo nærmere vi kom forestillingen, jo tydeligere ble hun. Jeg opplevde at ,dette blant annet bunnet i at hun etter hvert begynte å se på oss som venner, noe som blant annet kom frem i intervjuer som dette:

Jeg: Har du mange gode venner da?

Kine: Ja! Det er én god venn.

Jeg: Hvem er den gode vennen da?

Kine: Deg ja.

Jeg: Er det meg?

Kine: Ja!

Jeg: Er jeg din gode venn? Så koselig! Det var hyggelig!

Kine: Ja.

Jeg: Vi er gode venner.

Kine: Åh ...

Jeg: Hva er det man gjør når man er gode venner da?

Kine: Nei, det er det derre med ... det derre med ... det derre nå bare drikke kaffe.

Jeg: Nå drikker vi kaffe ja! Det gjør vi hver gang.

Kine: Ja. Hver dag.

Jeg: Det er godt å drikke kaffe og prate om ...

Kine: Også litt sånn småprate og ...

Jeg: Skravle.

Kine: Ja, den ja!

At Kine opplever oss som gode venner bunner i at vi gjør ting sammen som hun forbinder med vennskap; vi snakker sammen og vi drikker kaffe. I tillegg tenker jeg at det er et poeng at vi snakker om *de samme* tingene, noe vi gjør fordi vi har felles referanser fra deising-arbeidet og mye vi begge lurer på i forbindelse med dette. Vi har i deising-kontekst de samme interessene og et felles fokus, noe som betyr noe for Kine ,som blant annet har påpekt at for å kunne snakke om litt vanskelige ting, som for eksempel døden, er det en forutsetning at man er gode venner.

Jeg: Tenker du mye på døden du eller?

Kine: Jajaja, bare av og til ja.

Jeg: Snakker du mye om døden med andre?

Kine: Ja, det er bare av og til jeg.

Jeg: Hvem er det du snakker med da?

Kine: Ehm ... (Pause mens hun tenker.) Det var en god venn.

Jeg: En god venn ja.

Kine: Interessert i vin.

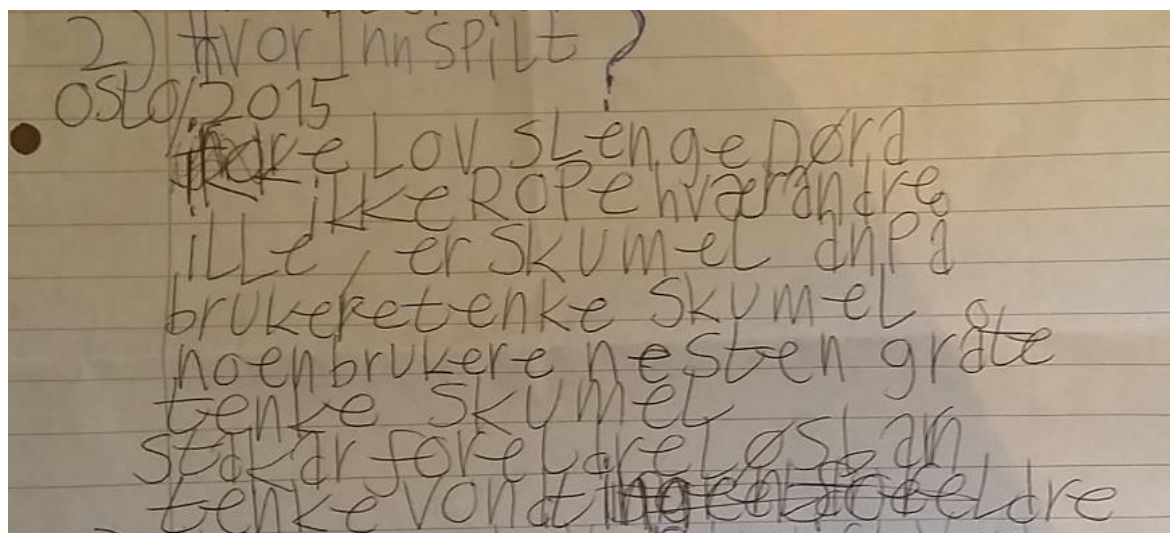
Jeg: En god venn som er interessert i vin?

Kine: Og så, så det var jeg interessert i vin.

Her impliserer hun at vennskap avhenger av at man har samme interesser, et felles tema man er interessert i og kan utforske sammen. Jeg synes dette er interessant nettopp fordi det peker på mulighetene for relasjonsbygging som devising tilrettelegger for; gjennom felles fokus og interesser for tema man arbeider med, kan man også oppleve å utvikle vennskap med sine arbeidspartnere. Man kommer inn i en felles modus og forhandler innenfor en felles ramme. Dog kan jeg stille meg kritisk til bakgrunnen for dette vennskapet, da det at jeg kom inn som en initiativtaker, medførte en asymmetri i relasjonen vår fra starten av (Lysvik, 2008). Kine var avhengig av meg for å kunne gjennomføre prosjektet, og ettersom dette var svært viktig for henne, var det mye som stod på spill i møtet med meg. Å være negativ til- eller å motsette seg forslag jeg kom med, kan ha opplevdes som for risikabelt for Kine, som kanskje dermed hadde mistet muligheten til å gjøre det hun hadde lyst til. Dette er imidlertid ikke noe Kine har fortalt meg, og ettersom hun et stykke ut i prosessen både motsatte seg og korrigererte mine forslag, opplever jeg at vennskapet vi utviklet er reelt og viktig.

4.3.6. Kine som resepsjonsanalytiker

I løpet av prosessen la jeg merke til at Kine etter hvert beveget seg fra en eksperimenterende modus der hun i hovedsak utforsket fiksjonen og rollene, til en presenterende modus der hun begynte å reflektere omkring hvordan forestillingen kom til å bli mottatt av publikum.



Utklippet over viser en del av et notat Kine har skrevet til meg, der hun selv har nummerert punkter og bestemt hva som skal stå under hvert punkt. Under punkt 2) kommer hun med noen retningslinjer for hvordan vi skal opptre når vi har visning for «brukerne»; andre som benytter seg av dagsenteret. Vi hadde tidligere snakket med de ansatte og forklart at noen av scenene i forestillingen er temmelig sterke, noe som kanskje kunne resultere i at noen av tilskuerne ble ille til mote. Vi ble sammen med de ansatte enige om at vi skulle ha to visninger; én for

personalet og de brukene personalet tenkte at ikke hadde problemer med sterke scener, og en annen for de resterende der vi droppet de tyngste sekvensene. Utklippet over refererer til dette, da Kine skriver at noen brukere vil komme til å synes forestillingen er skummel og at de nesten kommer til å gråte. Derfor mener hun at vi må være forsiktige når vi spiller for den siste gruppen; ikke rope til hverandre og ikke smelle med dørene. Det er tydelig at hun viser omsorg for vårt kommende publikum og bedriver en form for forestillingsanalyse der hun forsøker å sette seg inn i publikums sted.

4.3.7. Kine som plakattedesigner

En gang jeg kom til øvelse i april, hadde Kine laget en plakat til forestillingen som hun viste meg og dette hadde hun gjort på fritiden. På arket har hun lagt ved et bilde av seg selv der hun smiler og under bildet står det fulle navnet hennes og en tekst om henne selv:

Kine tok verden med storm krig da hun
Oliver Twist bare 9 år,
Handling, stakkar foreldreløst barn
tenke vondt fattig land

Videre har hun skrevet ned forestillingens handling i korte drag, og i en kolonne til venstre har hun skrevet fakta om produksjonens medvirkende (disse er endret av personhensyn).

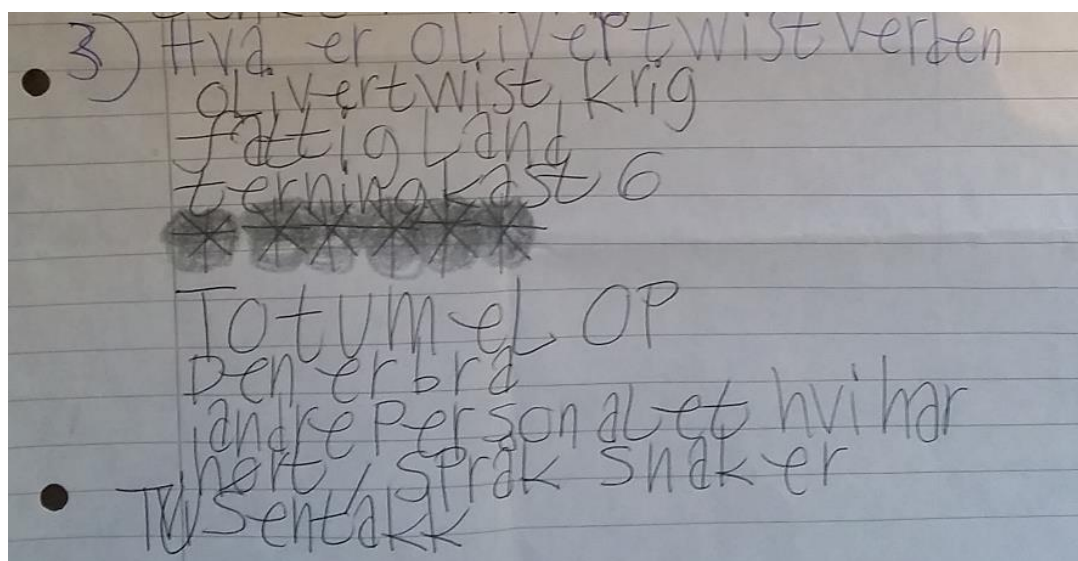
FAKTA
Navn: Kine
Født: [Dato og sted]
Medvirket 1 forfatter: Kine og Nanna
Aktuelle med: Oliver Twist.

For det første kan det at hun setter seg selv først, tyde på at hun tenker at forestillingen i hovedsak er hennes eget produkt, og at jeg er en medvirkende heller enn skaperen. Det viser at hun føler eierskap og mener at hun selv er en drivkraft, noe som igjen kan tyde på at målet om å bedrive inkluderende forskning delvis er nådd. For det andre vitner denne handlingen om at Kine virkelig har påtatt seg rollen som formidler, da plakaten var en tydelig invitasjon til publikum der hun både beskrev hva de kunne forvente seg og forsøkte å lokke dem til å komme. At hun henvender seg til publikum på denne måten, sier også noe om at hun har lyst til å vise frem det vi har skapt, noe som igjen underbygger antakelsen om at hun ser på seg selv som en kompetent og selvklar formidler.

4.3.8. Kine som formidler og dramatiker

En dag hadde vi visning for en i personalgruppen. Dette for å trene på å spille med publikum, samt fordi vi ønsket tilbakemeldinger på det vi gjorde. Personalet som så på, kom med tilbakemeldinger om at hun syntes forestillingen var viktig og aktuell, og sa til oss at vi fikk henne til å tenke på barn i andre land som ikke hadde det godt, og at hun reflekterte omkring hva hun selv gjorde for å hjelpe disse. Dette er noe Kine og jeg har snakket mye om og vi har blitt enige om at det er viktig å sette fokus på at det finnes barn i verden som ikke har det så bra. Vi har sett bilder på nettet av barn som sulter og sover på gaten i fattige land, og er blitt enige om at barn i deler av verden faktisk har det slik som Oliver hadde det i «gamledagers» England. Kine har vært veldig opptatt av at folk skal synes synd på disse barna, og på Oliver, og ofte har hun fortalt meg at publikum kommer til å «tenke vondt» om «de stakkars foreldreløse barna». Hun har fortalt meg at hun tror de vil få «vondt i hjertet» og at det er *meningen* at de skal kjenne på disse følelsene. Hun har et budskap, og en klar tanke bak det hun formidler.

Kine skrev gjerne lapper til meg på fritiden, og dette ble stadig mer vanlig jo nærmere forestilingsdato vi kom. Dette, og annet, tyder på at Kine tenkte en del på forestillingen også utenfor teaterøvelsen, og at hun fant glede i å arbeide med den også uten meg. Hun har blant annet fortalt om den i boligen hun bor i, og hun og de ansatte på dagsenteret snakker visst også en del om den. Da jeg kom til øvelse uken etter visningen vi hadde for personalet, hadde Kine skrevet en notis til meg, der hun blant annet tok opp visningen vi hadde hatt for personalet forrige gang. Hun hadde skrevet et slags referat av personalets tilbakemeldinger der hun samtidig hadde beskrevet essensielle trekk ved Olivers verden.



Kine skriver at personalet ga «to tommer opp» til forestillingen og sa at «den er bra». Videre skriver hun at vedkommende har fortalt de andre i personalgruppen om forestillingen, og trolig forteller hun derfor også om tilbakemeldinger hun har fått av dem. Hun avslutter med å skrive «tusen takk», noe jeg tenker at kan være en repetisjon av hva personalet som så forestillingen sa. Hun takket oss nemlig for en veldig fin forestilling og ga oss begge en klem. I tillegg sa hun at hun ikke hadde problemer med å forstå det sceniske språket vi snakket og at hun var imponert over formidlingsevnene våre, noe som kan forklare sitatet «språk snaker». Utklippet viser at Kine har tatt til seg tilbakemeldinger vi har fått fra publikum og personalet som har hørt om forestillingen, og at hun opplever at vi fikk «terningkast 6» for arbeidet. Hun er stolt over det vi har laget og har tatt til seg de positive tilbakemeldingene. Det er tydelig at hun opplever seg selv som kunstner og skuespiller og at hun tenker svært positivt om det hun selv gjør. Dette har jeg sett flere tegn på, da hun blant annet har skrevet i loggene at hun skal «bukke og si takk til publikum» etter endt forestilling,, og at de kommer til å klappe for henne. Hun har mange ganger referert til «boken vår», som er det tekstlige forlegget der de ulike scenene er beskrevet, og hver gang vi snakker om den blir hun tydelig stolt; hun smiler og retter seg opp i ryggen. At hun kaller manuset for en bok viser hvilken betydning hun legger i det vi har skapt, da hun allerede første gang vi møttes sa at hun ønsket å bli forfatter – hun ville gjøre det samme som Charles Dickens hadde gjort. Hun forklarte meg da at det var veldig vanskelig å skrive en bok, og senere har hun også sagt at hun tror det er veldig vanskelig å lage et skuespill. Hun fortalte meg en gang at hun visste av erfaring at det «ikke var lett» å spille skuespill og at hun trodde det var spesielt utfordrende å skrive alt selv. Når jeg senere minnet henne på at hun hadde gjort nettopp dette, ble hun veldig glad og det var tydelig at hun opplevde det som en stor bragd at hun ikke bare hadde spilt-, men *laget* teater.

Et viktig aspekt i denne sammenheng er at det å dekonstruere og deretter konstruere narrativ, kan ses på som en kommunikativ praksis og en måte å handle i verden på, og slik er forenelig med «agency». Erik E. Peterson og Kristin M. Langellier henviser til hvordan det å konstruere og fortelle historier både innebærer *å gjøre- og å skape* (Langellier & Peterson, 2006, s. 174), da fortellinger og utvekslingen av disse er med på å forme og vedlikeholde kulturelle fellesskap ved at de blir normgivende. Fortellinger reproducerer, gjenspeiler og risser opp maktrelasjoner, «and performing narratives makes it possible to resist, thwart and alter these relations» (Peterson & Langellier, 2006, s. 178). Slik får det å fortelle en utøvende kraft, ved at det både kan forstås som å skape kulturelle normer, kunnskap og diskurser – og det «å spille dem ut».

Fortellinger er et produkt av den levende kroppen og dens forhold til verden, ikke bare noe kroppen bærer med seg, (Langellier & Peterson, 2006, s. 175) og det er slik en sammenheng mellom det å ha en kropp og det å kommunisere og spille ut fortellinger. Imidlertid er det ikke alle historier som utvikles og sirkulerer, ikke alle historier blir hørt og ikke alle erfaringer og perspektiver materialiseres og verdsettes (Peterson & Langellier, 2006, s. 176). Fortellinger er styrt av og inkorporert i ulike diskurser; “ordered by external rules, or systems of exclusions, that divide what is salient and meaningful from what is not, and what belongs to narrative from what does not” (Peterson & Langellier, 2006, s. 177).

I forbindelse med funksjonshemming blir dette meget interessant, ettersom man som funksjonshemmet ikke har en vanlig, normativ kropp og dermed ikke har de samme mulighetene til utfoldelse i det sosiale rommet som funksjonsfriske.

/.../ The act of naming someone ‘disabled’ can [also] undercut any answering back: one of the definitions of disability is focused on the lack of agency [...], disability can preclude communication as its conception structures what kind of social involvement is not proper (Kuppers, 2003, s. 5).

Petra Kuppers påpeker her hvordan det å ha en funksjonsnedsettelse kan utelukke visse former for kommunikasjon, da forestillingene omkring funksjonshemming gjerne er med på å strukturere hva som er korrekt eller forsvarlig sosial samhandling for individet, noe som samsvarer godt med det Langellier og Peterson skriver om at narrativ blir begrenset av situasjonelle og materielle forhold.

Når Kine henvender seg til et publikum med en til dels selvkomponert historie, avviser hun alle ideer om at hun mangler kapasitet til å handle målrettet og hun krever å få sin stemme hørt. I kunsten er dette mulig i større grad enn i hverdagslivet, nettopp fordi kunsten er en arena der nyskaping og innovasjon er sentrale elementer. Kines narrativ blir interessante, kanskje nettopp grunnet hennes særegenhet. Hun begrenses ikke av situasjonen; hun styrkes av den. Det er tydelig at hun også kjenner på dette, da hun som nevnt bruker mer og mer tid på å utbrodere narrativet på fritiden og sammen med andre enn meg. Kine opplever at menneskene rundt henne synes det hun holder på med er interessant og relevant, noe som uten tvil styrker hennes tro på egne evner og ideer.

4.3.9. Kine som en «agent of change»

I devising er det tilrettelagt for at de involverte kan engasjere seg i de fleste aspekter ved produksjonen, men det betyr som nevnt i teorikapittelet ikke at alle velger å delta på lik linje. Som jeg poengterte i analysen var det en utfordring å tilrettelegge for Kines aktive deltakelse,

både grunnet vår språklige barriere og bakgrunns- og kompetanseforskjellene mellom oss. Imidlertid opplevde jeg at maktrelasjonen i løpet av prosessen gradvis utjevnet seg, og jeg finner det nødvendig å stille spørsmål til hvorfor dette skjedde. Nå har jeg ikke inngående beskrevet Kines arbeid med de fiktive karakterene og det vil jeg heller ikke gjøre grunnet oppgavens omfang, men jeg finner det allikevel interessant at Kine først etter å ha utforsket det fiktive universet og temaene der, begynte å ta aktivt ansvar for andre deler av produksjonen. Jeg tenker at dette med stor sannsynlighet var en viktig og avgjørende faktor i utjevningen av maktforholdet og vil derfor vie tid til å reflektere rundt dette.

Bethany Nelson fremhever at prosess-drama, i-rolle-drama og devising ,er optimale verktøy for tilrettelegging av fellesskapsutviklings blant de involverte, da en utforsker ulike maktrelasjoners dynamikk og praktiserer ulike former for makt gjennom denne typen dramaarbeid (Nelson, 2011, s. 81). De involverte får her muligheten til å utforske flere perspektiver, eksperimentere med en rekke identiteter og presentasjoner av selvet, og de kan trekke linjer fra det fiktive universet til erfaringer fra eget liv, noe som bedre kan ruste dem til å delta i redefineringen av dem selv og samfunnet de er en del av (Nelson, 2011, s. 81). Denne betraktningen er svært relevant, da den samsvarer godt med min opplevelse av Kines utvikling gjennom prosessen. Som nevnt startet hun med å utforske rollen som Oliver, en rolle som på mange måter likner henne selv, noe hun selv har sagt ved flere anledninger. Oliver er i likhet med Kine begrenset av ulike hindringer i hverdagen og han har i mindre grad enn de rike voksne, mulighet til å bestemme over eget liv. At Kine flere ganger har påpekt likheter mellom dem styrker denne oppfattelsen og gjør det mulig for meg å anta at hun gjennom Oliver utforsket en subjektposisjon ganske lik hennes egen. Etter hvert utvidet hun dog denne rollen ved blant annet å innlemme karakteren Elvis, samtidig som hun skrev om originalhistorien og ga Oliver nye omstendigheter å forholde seg til. Elvis hadde ikke de samme innskrenkede mulighetene som Oliver og kunne i større grad enn ham bestemme over retningen livet hans skulle ta. Han var en trendsetter som selv kunne definere normene for samhandling og hadde makt over sine beundrere. Gjennom å utvide rollen til Oliver fikk Kine utforske flere identiteter, både gjennom karakterene hun spilte og gjennom å påta seg rollen som dramatiker og dramaturg. Hun fikk oppleve at hun selv hadde mulighet til å skape forandring og at hennes inngripen fikk spennende kunstneriske konsekvenser. Stig A. Eriksson påpeker at man i teaterarbeid alltid har en *bevissthet om fiksjon* (Eriksson, 2011), og at denne bevisstheten gjør det lettere for de involverte å gå opp i spillets alvor og ta inn over seg innhold som i det virkelige liv kan være angstfremkallende eller ubehagelige grunnet mangelen på perspektiv. En fiktiv ramme gir

mulighet til distansering og beskyttelse, noe som gjør teatret til et trygt rom å utforske seg selv og omverden i, noe jeg opplevde at Kine også kjente på.

Jeg tenker dermed at arbeidet med rolle og fiksjon muligens var en forutsetning for at hun skulle kunne oppleve seg selv, ikke bare som deltaker i et kunstprosjekt, men som det Nelson, inspirert av Boal kaller en «agent of change» (Nelson, 2011, s. 83); en person som har muligheten til å forandre og redefinere samfunnet. Tom Shakespeare fremhever hvordan det å ha en funksjonsnedsettelse ofte fører til at det er vanskelig å oppnå en positiv identitetsfølelse. Både på grunn av sosial ekskludering og devaluering i funksjonshemmende samfunn, samt en grunnleggende opplevelse av å være inkapabel, sårbar og avhengig (Shakespeare, 2004, s. 17). «Creating and sustaining a strong sense of self is difficult for anyone, but particularly for one who has been born, or who becomes impaired» (Shakespeare, 2004, s. 17).

Jeg opplevde at dette i stor grad var gjeldende for Kine, om ved prosessens start var svært forsiktig og avventende, noe jeg tolket som et uttrykk for at hun forventet at jeg skulle ta styringen. Hun fremstod i starten som avhengig av bistand, og som engstelig for å gjøre feil, noe som kom til uttrykk ved at hun var relativt passiv og stille. Dette endret seg dog jo lengre ut i prosessen vi kom, da Kine etter hvert begynte å ta valg med hensyn til forestillingens tematikk og innhold, blant annet ved å skrive om originalhistorien.

4.3.10. Kine som kunstner

Gjennom arbeidet med fiksjon fikk Kine utforsket sine evner til å formidle, analysere og forhandle; elementer som er grunnleggende for all sosial handling (Nelson, 2011, s. 83) og det er min oppfatning at nettopp denne utforskningen styrket hennes syn på seg selv som skapende kunstner og formidler, og som medlem av samfunnet generelt. Tilbakemeldingene fra personal på dagsenteret som hadde sett og hørt om forestillingen tror jeg ytterligere styrket denne oppfattelsen, ettersom mange av tilbakemeldingene nettopp gikk ut på at personalet så sider av Kine de ikke hadde sett før; sider som ikke var forbundet med hennes medisinske diagnose. Ved å plassere seg i rollen som formidler og skapende kunstner, ga Kine også publikum en annen posisjon enn de tidligere hadde hatt, og tillot dem å betrakte og forstå henne på nye måter. Gørgens Gjærum påpeker at «/.../ idet kunstnere med en funksjonsnedsettelse gjør krav på offentlighetens oppmerksomhet med sitt estetiske produkt, sin kropp og sitt særegne vesen, settes de sosiale utvekslingsformene virkelig i spill» (Gjærum, 2008, s. 97). Og hun fremhever at betraktere og kunstnere med en funksjonshemming står på like fot i det kommunikative møtet slik at kunsten, forstått som relasjonell estetikk, blir et kraftfullt våpen mot stigmatisering og

fordommer (Gjærum, 2008, s. 97). Nettopp dette tror jeg Kine også opplevde, da hun etter visningene for publikum virkelig begynte å ta aktivt ansvar i prosessen, og blant annet laget plakaten der hun omtalte seg selv som en som «tok verden med storm».

Et annet viktig aspekt her er at Kine gjennom å endre originalhistorien også henvender seg til et publikum med allerede eksisterende fordommer knyttet til historien om Oliver Twist. Gjennom å endre utfallet av originalhistorien og ved å gjøre endringer i en allerede kjent fiktiv karakter, bevisstgjorde Kine publikum på disse fordommene, samtidig som hun brøt med deres opplevelsesautomatikk. Tilskuerne var nødt til å skape nye sammenhenger og se Oliver i et nytt lys, noe som medførte at de også så Kine som individ i et nytt lys. I alle fall opplevde jeg at det var dette som skjedde når vi hadde prøvepublikum. Personalet som kom og så på, ble overrasket og imponert over vendingen det kjente narrative tok, og simultant også reflekterende rundt egen oppfattelse av Kine. «Jeg lurer på hvorfor hun har endret det» etterfulgt av «det får meg til å tenke på hva jeg forventer av henne også.»

Oliver, slik Kine fremstiller ham, er ikke blott en karakter underlagt publikums fordommer og påfølgende subjektivering; han redefineres stadig av Kine som gir ham andre karaktertrekk og muligheter enn han i utgangspunktet har. Tilskuerne så i denne sammenheng Kine som en som utfordret eksisterende fordommer, og som en som tok et oppgjør med deres forutinntatthet, noe som igjen fikk dem til å tenke over hvilke fordommer de hadde til henne. Hvis vi her trekker linjer til det Foucault (Foucault, 1982b) skriver om hva det å være et subjekt innebærer – både å være avhengig av- og under andres kontroll, samt bundet til sin egen identitet gjennom en bevissthet om selvet – kan vi si at Kine i denne sammenheng utfordret egen subjektivering. Hun satte prøvepublikumets fordommer og sin egen bevissthet om seg selv, i spill, idet hun gjorde krav på det offentlige rommet og fremstilte seg selv på nytt gjennom kunsten.

Om dette er noe Kine selv intenderte kan jeg ikke vite, men det er heller ikke viktig, skal en tro Foucault, som ikke er interessert i subjektets intensjoner eller motiver. For Foucault er det interessante hvilke posisjoner som blir stilt til rådighet av de ulike diskursene som skaper subjektet og hvilke rammer de setter for subjektet i det sosiale rommet. Som nevnt innebærer det å ha en utviklingshemming at man i større grad enn funksjonsfriske, er under medisinsk- og institusjonell kontroll og at man lettere reduseres til en medisinsk størrelse. Dette gjør det vanskelig for mennesker med en utviklingshemming å redefinere seg selv som subjekt; da de aldri kommer utenom sin funksjonsnedsettelse. Ved å posisjonere seg i en annen diskurs, en

kunstnerisk diskurs, inviterte og oppfordret Kine publikum (og selvfølgelig meg som hennes medspiller) til å redefinere henne som subjekt innenfor denne diskursen – og dette innebar at hun fikk en ny subjektposisjon.

Et sentralt funn i analysen er dermed at devising-arbeid virket fristillende for Kine, i den grad at hun fikk oppleve seg selv som autonom kunstner og samfunnsdebattør, på tross av sin funksjonsnedsettelse. Arbeidet med fiksjon og roller var svært sentralt i denne sammenheng, da dette sannsynligvis gjorde Kine oppmerksom på egne evner til å påvirke og forandre, noe som igjen førte til at hun deltok aktivt i forestillingsanalysen og den påfølgende iscenesettelsen. Hvis vi knytter dette til Barnes' definisjon av Empowerment som noe som ikke kan gis av andre, er det mulig å si at devising-prosessen la til rette for at Kine selv kunne ta en maktposisjon og på denne måten fristille seg selv som individ.

Aktørens identitet kan transformeres fra å være funksjonshemmet, definert innenfor en diagnostisk ramme, til en identitet som kunstner, innenfor en kulturestetisk ramme. Identitetsforståelsen omdannes fra en svakhet eller mangel til en styrke. Dette skjer i form av anerkjennelse og verdisetting av aktørens sosiale rolle i offentligheten og i form av utvikling av egne evner (Gjærum, 2008, s. 92).

Begrepet autonomi stammer fra gresk og ble i utgangspunktet anvendt om de greske bystatenes politiske uavhengighet og deres rett til å stifte egne lover, samt ha ansvaret for egen forvaltning (von Gerber, 2014, s. 29). I dag brukes autonomi gjerne i forbindelse med selvbestemmelse, da begrepet personlig autonomi kan referere til retten å bestemme selv (de jure-autonomi) (von Gerber, 2014, s. 137). Vi kan forstå personlig autonomi som noe et hvert individ har krav på, men retten til å være autonom er i visse sammenhenger betinget av *graden av kapasitet* for autonomi; hvorvidt en person besitter visse kognitive egenskaper. Begrepet personlig autonomi refererer nemlig også til psykologiske kapasiteter;

/.../ människan tycks kunna ha förmåga till autonomi i högre eller lägre grad, vilken i sin tur kan avgöra huruvida man inom vissa kontexter anses inneha rätt till självbestämmande. Dessa kognitiva kapaciteter gör det möjligt för människor att kritiskt reflektera över sig själva, vad de vill, önskar, vilket deras "sanna" eller "autentiska" själv är och att leva i enlighet med vad de kommer fram till oberoende av inre och yttre påverkan (von Gerber, 2014, s. 137).

Forskning viser at autonomi, forstått som selvbestemmelse, betyr mye for mennesker med en utviklingshemming, da de ofte vurderer dette til som viktigere enn- og overordnet andre goder (Lysvik, 2008, s. 111), men samtidig viser undersøkelser at det er vanlige oppfatninger at

mennesker med en utviklingshemming ikke kan være absolutt selvbestemte grunnet at de ofte ikke forstår eller kan håndtere konsekvensene av egne valg alene (Bjørnrå, 2008, s. 119). Dette medfører at personlig autonomi, som for de fleste mennesker er en selvfølgelig del av hverdagen (Bjørnrå, 2008, s. 119), er noe mennesker med en utviklingshemming til stadighet må bevise at de har kapasitet til, og de må bevise dette innenfor medisinske diskurser. Innenfor en kunstdiskurs derimot, er ikke denne bevisførselen viktig, da teaterrommet er et rom med egne regler og normer. Et rom som er i dialog med, men ikke direkte underlagt hverdagens forventninger og rollemekanismer. Kunsten er slik en fin arena for mennesker med en utviklingshemming å være autonome på, da forventningene til subjektet er annerledes her enn i hverdagslivet grunnet *kunstens autonomi*.

5.0. Diskusjon

I denne delen av oppgaven vil jeg ta for meg sentrale funn og diskutere disse i en større, samfunnsrelevant og faglig kontekst. Jeg vil reflektere rundt ulike problemstillinger knyttet til funnene og trekke inn teori for å utdype deres relevans og betydning.

5.1. Maktrelasjoner og kulturell kapital

Teateret som institusjon og teaterøvelsen som relasjonell praksis er ikke fri for hierarkiske strukturer eller topoier, noe det er svært viktig å ta stilling til. «Eit fag sine topoi er sjølvsagte, og med det svært formanande og styrande for korleis ein utviklar resonnement» (Nyrnes & Lehmann, 2008, s. 17). I arbeidet med Kine ble det svært tydelig for meg at min erfaringsbakgrunn og kompetanse innenfor feltet i stor grad er preget av implisitte og eksplisitte normer og regler tilhørende teatret, og jo lenger ut i prosessen vi kom, desto mer innså jeg at min kunstpedagogiske kompetanse ikke var tilstrekkelig, da min kunnen og mine erfaringer både var vanskelige å dele med Kine, og kom i veien for en åpen og intersubjektiv interaksjon. Jeg tenker derfor at en kunstpedagog i møte med en aktør med en utviklingshemming, må stille spørsmålstegn ved sine målsettinger og deres bakgrunn, og slik hele tiden arbeide aktivt for å utjevne maktforholdet.

En god måte å gjøre dette på kan kanskje være å ta utgangspunkt i de stedene der prosessen ikke flyter fritt, men der det oppstår barrierer av en eller annen art og der asymmetri i maktrelasjonen blir tydelig. Her bør man kanskje la være å definere maktforholdet ut i fra teaterprosessens interne logikk, da man ved å analysere maktforhold fra en institusjons standpunkt, leter etter forklaringen på- og opphavet til dette forholdet i selve institusjonen, noe som betyr at man analyserer makt gjennom makt (Foucault, 1982b, s. 343). I stedet kan man muligens analysere institusjonen ut i fra maktrelasjonen, og dermed bli klar over relevante forhold utenfor institusjonen (teaterøvelsen), forhold som i stor grad preger maktforholdet. Istedenfor å gå ut i fra fagets ledende topoier og normer og forsøke å forme prosessen ut i fra fagets interne logikk og rasjonalitet, kan man kanskje heller forsøke å finne ut av hvorfor nettopp denne rasjonaliteten skaper barrierer.

Foucault (Foucault, 1982b) foreslår at for å analysere maktrelasjoner kan man forsøke å finne ut av hva som former dem, blant annet ved å se nærmere på systemet av forskjeller som gjør det mulig for en person å handle på bakgrunn av andres handlinger og målsettingene som danner grunnlaget for disse handlingene. Man vil slik bli bevisst ulike diskurser tilhørende blant annet

eget fagområde, og man vil bedre forstå bakgrunnen for sine handlinger og hvordan denne bakgrunnen kan føre til at man blir undertrykkende og stigmatiserende. Jeg opplevde for eksempel i visse tilfeller at jeg hadde mål som ved nærmere ettersyn viste seg å være fundert i en normaliseringsdiskurs, der jeg uten å stille spørsmålstegn plasserte ansvaret for at øvelser ikke fungerte på Kine og begrunnet dette i hennes funksjonsnedsettelse. Istedenfor å gjøre dette, burde jeg ha stilt spørsmålstegn ved min egen logikk og forventinger, og dermed sett at det var jeg som skapte barrierene i utgangspunktet. For eksempel kunne jeg mye tidligere stilt spørsmålstegn ved bruken av imaginære gjenstander og øvelser forankret i forestillingsevnen, men fordi det var en vane – og fordi bruk av forestillingsevnen står sentralt i de fleste teaterpraksiser – tok jeg det for gitt at det kom til å fungere også i arbeidet med Kine. Det gjorde det imidlertid ikke; det skapte barrierer som ikke var der i utgangspunktet. Devising arbeid med mennesker med en utviklingshemming forutsetter dermed at kunstpedagogen gjør sin kompetanse og sitt metoderepertoar til gjenstand for granskning. Hun bør hele tiden stille spørsmål ved sin egen evne til å tilrettelegge, istedenfor å vurdere deltakerens evne til å imøtekomme hennes krav. Hun bør være bevisst kravene, og stille spørsmål til hvorvidt de er nødvendige og hvilke diskurser de er fundert i, for slik å forstå sin egen rolle bedre. Det er slik jeg forstår det, en forutsetning at kunstpedagogen tør å gjøre seg selv sårbar i møtet med et menneske med utviklingshemming, om hun skal ha Empowerment som mål. Hun må være villig til å gi fra seg makten og erkjenne at hun selv ikke sitter på alle svarene, for først når hun gjør dette er hun åpen for å gå i meningsfull dialog.

Samtidig er det viktig at kunstpedagogen forsøker å finne ut av når og hvordan hennes kompetanse best kan brukes, for som jeg selv erfarte er det heller ikke mulig å overlate hele ansvaret til deltakeren, da det ikke er sikkert vedkommende har forutsetninger for å ta aktivt del i prosessen fra starten av grunnet manglende erfaringer med kunst. Det er ikke er gitt at deltakeren med en utviklingshemming har den samme kulturelle kapitalen som kunstpedagogen, noe som kan gjøre det vanskelig for vedkommende å kjenne til valgmulighetene. Deltakelse i kultur skal blant annet sikres for personer med en utviklingshemming ved at lovbestemmelser pålegger kommunene en plikt til å yte hjelp og bistand for at den enkelte skal kunne delta i kulturlivet (Meld. St. 45, 2012-2013, s. 25), men hvis en tar utgangspunkt i slike lovbestemmelser, kan det være interessant å spørre seg hva som legges i bistand, og på hvilket grunnlag tilretteleggingen skjer. Slik jeg ser det er nøkkelordet her *valg*. For hvem foretar i praksis valget omkring hvilke kulturtilbud som passer for mennesker med en utviklingshemming, og hvordan presenteres kulturen for dem?

Kine for eksempel, er ikke i stand til å selv oppsøke kulturtilbud. Hun er avhengig av konkret bistand i forbindelse med f. eks. billettbestilling og reiseplanlegging for å kunne dra på teater. Dette innebærer at valg vedrørende hva som skal oppleves og på hvilken arena dette skal skje, ikke kun tilfaller henne selv, men bistandsyttere som igjen har ansvar for å finne et «passende» tilbud. En måte å gjøre dette på er å undersøke ulike teaterinstitusjoners profil og målsettinger og slik navigere seg frem til hva som kan passe for henne. Flere institusjoner på scenekunstrområdet har utviklet egne strategiplaner og prosjekter som skal sørge for at målet om mangfold og et bredt scenekunsttilbud blir nådd, og dette kommer til uttrykk blant annet på deres nettsider, gjennom omtale i media og via invitasjoner til ulike målgrupper gjennom f. eks nyhetsbrev tilknyttet deres organisasjoner. Å velge tilbud på bakgrunn av dette medfører imidlertid at utviklingshemmedes muligheter til å opparbeide seg bredspektret kunnskap om uttrykksformer reduseres, noe som igjen kan føre til at det blir vanskelig for dem å arbeide målrettet med form, da de ikke kjenner godt nok til alternativene.

Ved å introdusere Kine for ulike former for teaterarbeid, å har jeg opplevd at hennes horisont ble større, og at det ble lettere for oss å forhandle på like fot, noe som igjen gjorde det mulig for oss å møtes intersubjektivt. Det er kunstpedagogens ansvar å åpne et rom det er mulig for deltakeren å tre inn i, slik at vedkommende kan prøve seg der og deretter avgjøre om han eller hun vil være en del av det eller ikke. Dette kan pedagogen gjøre ved for eksempel å tilrettelegge for eksperimentering med ulike uttrykksformer eller teaterbesøk.

5.2. Relasjonell autonomi

Devised performance-arbeidet har tillatt Kine å erfare seg selv som autonom kunstner, noe hun tydelig har opplevd som positivt. Hun er stolt av seg selv og produktet, noe hun også har fått tilbakemeldinger fra flere instanser om at hun bør være. Gjennom å utforske flere subjektposisjoner og identiteter i arbeidet med fiksjon, ble Kine oppmerksom på egne evner og handlingsmuligheter, og i kjølvannet av dette tok hun blant annet på seg rollen som designer og resepsjonsanalytiker. Hun satte seg selv i en posisjon der hun kunne vise omsorg for andre, formidle viktige etiske og politiske budskap og delta i debatt om eksisterende forhold i samfunnet. I devising-arbeidet fikk Kine eksperimentere med ulike former for maktutøvelse og maktposisjoner innenfor en forholdsvis trygg ramme, da ting hun gjorde i fiksjon ikke fikk konsekvenser for eksempel for bistanden hun mottar i dagliglivet.

Funnene mine indikerer at teateret kan være en fin arena for mennesker med en utviklingshemming til å oppleve autonomi på, noe tidligere forskning på feltet også viser til (Gjærum, 2008). Kunsten ble for Kine et rom der hun kunne utfolde seg sosialt på tross av sin funksjonsnedsettelse; et rom der hennes usedvanlighet ble ivaretatt og fremstilt som noe interessant og godt. Dette er viktig for ethvert menneske, da det er en forutsetning for en positiv identitetsforståelse at vi opplever oss selv og vår personlige autonomi som relevant og positiv. Imidlertid er autonomi også et relasjonelt begrep, «/.../ människor är sammanflätade med varandra genom olika sociala relationer och beroendeförhållanden» (von Gerber, 2014, s. 5).

Selvbestemmelse er ikke noe man overlegent bestemmer selv, da «/.../ identitetsdannelsen skjer i interaksjon med andre mennesker» (Lysvik, 2008, s. 105). Den er relasjonell. Som mennesker i et samfunn, er vi alle mer eller mindre påvirket av blant annet institusjoner og vi må hele tiden forholde oss til reglene og normene som omgir oss. Imidlertid er det ikke kun institusjonene som former oss og legger føringer for hvordan vi skal leve livene våre. Også relasjonene våre til venner, arbeidsgivere og familie er med på å påvirke og innskrenke våre valgmuligheter. Det er ingen av oss som står fullstendig frie til å handle som vi vil, eller bestemme over retningen våre egne liv skal ta; vi må hele tiden navigere i forhold til menneskene som omgir oss, og de må gjøre det samme. Dermed er ikke fullstendig autonomi på egne premisser nødvendigvis det som skal til for at vi opplever oss som lykkelige og fullstendige mennesker, da dette ville bety at vi stod helt alene i- eller utenfor den sosiale verden. Det avgjørende er derimot at vi opplever disse avhengighetsforholdene som noe positivt, som en gi- og ta situasjon, der vi både påvirker og blir påvirket av menneskene rundt oss. Der vi både former og formes av omgivelsene. Felleskapets aksept og medvirkning er det som gir handlingene våre gjennomslagskraft og betydning. Vi er avhengige av andre mennesker for å konstruere oss selv som subjekter, for å skape mening og for å oppleve autonomi.

Vi har alle behov for bistand og omsorg i løpet av livene våre, men mennesker med en utviklingshemming er i større grad enn funksjonsfriske avhengige av andre, da de trenger konkret bistand til å kunne leve livene sine i funksjonshemmende samfunn. Dette avhengighetsforholdet oppleves gjerne som negativt, da hjelpen som ytes ikke nødvendigvis er tilpasset den enkeltes behov og interesser, men fundert i en normaliseringsdiskurs der «opposisjon og ulydighet» ovenfor bistandsytere får konsekvenser (Lysvik, 2008, s. 114). Disse konsekvensene kan manifestere seg som inndragning av goder eller privilegier, men det kan

også – og kanskje oftest – innebære stigmatisering og ekskludering idet subjektet motsetter seg normalisering. Slik kan det være vanskelig for et menneske med en utviklingshemming å oppnå en positiv, relasjonelt konstruert identitetsforståelse og autonomi i hverdagen, da man ofte kan kjenne seg hjelpeløs, sårbar og inkompetent (Shakespeare, 2004) og det er her den intersubjektive interaksjonen devising som metode tilrettelegger for, utpeker seg som relevant. Devising er, slik jeg ser det, en god arena for å oppnå en positiv identitetsforståelse, nettopp fordi man står i et *positivt* avhengighetsforhold til sine medspillere og sitt publikum. Positivt fordi man plasserer seg innenfor en kunstnerisk diskurs.

Å betrakte et kunstverk krever en annen type oppmerksomhet, en annen bruk av sansene, enn det å betrakte for eksempel en gjenstand du blott kjenner igjen. Teatret åpner for en annen type refleksjon enn objekter og hendelser som tilhører hverdagen gjør, og åpner slik for nye muligheter for forståelse (Dewey, 1934, s. 210). På teatret konstruerer aktørene seg selv som subjekt sammen med tilskuere og arbeidspartnere intersubjektivt, i et fellesskap og denne subjektivering skjer innenfor kunstens rammer og diskurser, noe som innebærer en fristilling fra medisinske diagnoser og normaliseringsprinsipper. «Denne prosessen fra individ, gjennom gruppe til samfunn, er sterk og kraftfull for alle mennesker» (Gjørum, 2008, s. 91). Å være gjenstand for andres og egen subjektivering i arbeidet med- og visningen av en performance, innebærer at man tilegner seg en subjektstatus innenfor kunsten som autonom erkjennesssfære (Gjørum, 2008), der det å være usedvanlig er ønsket og verdsatt.

Hvis en følger linjene blant annet Butler og Goffman skisserer opp, er det derfor ikke usannsynlig at et menneske med en utviklingshemming som *jevnlige* deltar i kunstproduksjon etter hvert vil få endret subjektstatus radikalt. For det første er det mulig å anta at vedkommende etter hvert vil bli forbundet med kunstnerisk virksomhet, noe som innebærer at fordommer mot personen gradvis vil endres fra å være fundert i kunnskap om diagnoser, til å kunne også i oppfatningen av henne som autonom kunstner. Forventningene til vedkommende vil være i tråd blant annet det en vet om kunstprosjekter vedkommende har deltatt i. For det andre kan subjektet, gjennom kunstarbeid bli klar over andre handlingsmuligheter og dermed se seg selv som en person som er kapabel til å skape forandring. Hvis identitet dannes gjennom repeterende handlingsmønstre (Butler, 1988), betyr det at disse mønstrene kan endres, noe kunsten tilrettelegger for.

I tillegg er performativ praksis frigjørende på den måten at det er mulig å dirigere publikums blikk, noe som innebærer at man kan holde deler av seg selv skjult.

The everyday medical theatre today has lost much of its grandiosity, although none of its authority. The diagnostic gaze of the medical practitioner can roam freely across the displayed bodies of patients, and only rarely are its intrusive and objectifying powers acknowledged in the everyday encounter (Kuppers, 2003, s. 39).

Petra Kuppers fremhever her hvordan det å ha en funksjonsnedsettelse innebærer å være stadig gjenstand for medisinske praksisers blikk og objektivisering, og peker med dette på hvordan det å ha en utviklingshemming blant annet betyr at man er overvåket i større grad enn man ville vært dersom man var funksjonsfrisk. Teatret er dermed et frirom også i det henseendet at man kan bestemme hva publikum får se, da man gjennom for eksempel intertekstualitet og diktning, kan gjøre det vanskelig for tilskuerne å fikser og objektivere en som individ, samt få dem til å stille spørsmålstegn ved hva som tilhører karakteren og hva som tilhører virkeligheten. Man kan bestemme hvilke sider av seg selv man ønsker publikum skal få se, og det å ha noens blikk på seg oppleves i denne sammenheng som positivt, da det å kunne bestemme hva som skal ses og innenfor hvilke diskursive rammer det skal oppleves, er befriende og svært i tråd med Empowerment-prinsippet.

5.3. Relasjonell Empowerment

En forutsetning for Empowerment, slik jeg har forstått begrepet, er at vedkommende som skal bli empowered selv definerer hva Empowerment er og på hvilke områder han eller hun trenger det. Dette opplevde jeg at var problematisk i arbeidet med Kine, nettopp fordi vi ikke var i stand til å ha samtaler om Empowerment. Kine bruker ikke slike ord, og derfor er en svakhet ved prosjektet at jeg ikke med sikkerhet kan si at hun hadde behov for å bli empowered på de områdene jeg opplevde at hun trengte å bli det. For eksempel brukte jeg mye tid på å forsøke å trekke linjer mellom Kine og karakterene hun spilte eller temaene hun tok opp. Jeg var i deler av prosessen i dialog med en terapidiskurs der jeg lurte på om – og forsøkte å finne belegg for – at Kine gjennom dramaarbeidet bearbeidet hendelser fra eget liv knyttet til blant annet avmakt og situasjoner preget av tvang. Imidlertid motsatte Kine seg de fleste forsøkene på dette, da hun ofte var tvetydig i sine uttalelser. Samtidig som hun trakk linjer mellom seg og karakterene, gjorde hun det meget klart at hun ikke *var* dem og ikke kunne relatere til alle aspekter ved deres tilværelse. Hun kunne for eksempel svare bekreftende når jeg spurte om hun også hadde opplevd å bli tvunget til ting, men når jeg prøvde å finne ut om det var noe hun fremdeles ble,

svarte hun benektende. Hun kunne si at det var synd på de fattige, foreldreløse barna, men like etterpå si at hun var heldig som bodde i Norge og ikke trengte å ha det sånn. Det var umulig for meg å fastslå at Kines interesse for disse temaene bunnet i et ønske om Empowerment i den forstand at hun ville bearbeide det faktum at hun følte seg undertrykt.

Imidlertid er et viktig aspekt ved Empowerment jo nettopp å selv sette agendaen for samhandling, noe som innebærer å bestemme hva det skal samtales om, et valg man gjerne tar på bakgrunn av nettopp interesser. Å behandle disse interessene i intersubjektiv interaksjon med andre kan dermed forstås som Empowerment, og akkurat denne formen for Empowerment opplevde jeg at Kine hadde behov for. For Kine handlet det muligens aldri om bearbeiding, men om utforsking og et ønske om *meningsfull dialog* om disse temaene.

Psykolog Per Lorentzen fremhever at mennesker med en utviklingshemming ofte inngår i samtaler som har en monologisk struktur, der en avsender og en mottaker skal sende et budskap fram og tilbake seg imellom ved hjelp av koder (Lorentzen, 2003, s. 213). Mange tjenesteytere som arbeider med mennesker med en utviklingshemming, går for eksempel i samtale med et mål om å gi beskjeder, eller om å gjennomføre tiltak, og henvender seg slik til den andre med en allerede bestemt plan, «/.../ noe som påvirker den naturlige samhandlingen og forpurrer mulighetene for ekte dialog og meningsproduksjon mellom flere individer» (Lorentzen, 2006, s. 146). Mennesker med en utviklingshemming inngår på bakgrunn av dette ofte i samtaler av *instrumentell* art (Guneriusen, 2010) fordi samtalene gjerne har et mål ved siden av meningsproduksjonen (Lorentzen, 2003). De innledes og gjennomføres for å oppnå bestemte formål som ligger utenfor samtalen selv, og den mellommenneskelige konteksten ignoreres til fordel for den enkeltes språkhandling i situasjonen (Lorentzen, 2003, s. 215). Det er dermed ikke snakk om å forhandle frem mening, men om å forstå hva den andre sier og akseptere dette.

Lorentzen viser til hvor ulikt en slik tilnærming er skapende og kreative prosesser og bruker kunsten som eksempel da han fremhever hvordan kunstneren, i konstant dialog med verket, samarbeidspartnere eller tilskuere, aldri setter ut med et bestemt mål. Hva han vil si med kunstverket, blir klart for ham etter hvert som prosessen skrider frem.

Hvilken tilnærming ønsker vi å ha til utviklingshemmende? Er det den vitenskapelige, hvor alt er klarlagt på forhånd og bare skal utformes mer konkret og mest mulig likt, eller er den «kunstneriske», lekne, kreative og estetiske, hvor selve samhandlingen først i etterkant forteller hva det var som skjedde og hva det var man var ute etter? (Lorentzen, 2006, s. 147)

Dette er i vårt tilfelle en meget interessant refleksjon, ettersom det nettopp er innenfor kunsten, nærmere bestemt performancekunsten, at Kine og jeg gikk i forhandling og dialog. Innen performance estetikken fokuseres det på virkning og meningsproduksjon heller enn formidling fra en part til en annen (Fischer-Lichte, 2008, s. 33) og kroppslig nærvær og tilstedeværelse vektlegges fremfor representasjon. Hovedidéen er ikke å presentere en narrativ, fabulerende beskrivelse av verden gjennom mimesis (Lehmann, 2006, s. 69) men å forkaste iscenesettelse til fordel for en kommunikativ prosess mellom aktør og tilskuer der en sammen forhandler seg fremt til resultat og slik også mening. Fischer-Lichte (Fischer-Lichte, 2008) poengterer at det derfor ikke går an å bedrive fortolkning i den meningsgenererende prosessen nettopp av den grunn at den til en viss grad skapes idet den oppleves. Her kan en trekke linjer til Merleau-Ponty og hans tanker om her-og-nå dimensjonen i kommunikasjon der han uttrykker «/.../ taleren tenker ikke, før han taler, og ikke engang mens han taler. Hans tale er hans tanker. På samme måte oppfatter tilhøreren ikke ud fra tegnene» (Merleau-Ponty, 1945, s. 147). Performance-estetikken legger med andre ord til rette for å forstå kommunikasjon som en improvisert prosess der mening oppstår i øyeblikket mellom to likeverdige komponenter. Og dette gjelder ikke kun i møte med tilskuere, men i improvisasjonssekvenser av den art Kine og jeg inngikk i.

Å arbeide med og samtale om interesser med et mål, ikke om forståelse, men om meningsskaping i en her-og-nå situasjon er frigjørende nettopp fordi kommunikasjonen foregår mellom to likestilte individer. Likestilte i den grad at den enes mening er like viktig som den andres, nettopp fordi disse meningene i dialog utfordrer og utfordres av hverandre, skapes og omskapes til de blir en felles mening, en felles sak (Gadamer, 1960). Det handler ikke om hvem som best kan uttrykke seg eller om hvem som klarer å fortolke det som blir sagt eller gjort; det handler om å skape mening i øyeblikket, om intersubjektivitet og om å komme til enighet om saken (Gadamer, 1960). Kine og jeg delte våre opplevelser og spørsmål med hverandre, og gjennom å behandle disse sammen, ble vi begge beriket.

Slik handlet Empowerment for Kines del også til en viss grad om forståelse, da en denne typen dialog først kunne finne sted når vi hadde stabile elementer i språkbruken å forholde oss til. Willy Guneriussen fremhever det intersubjektive aspektet ved språkbruken vår, og minner om at det i ulike samfunn finnes konvensjoner for språkbruk og standardiserte uttrykk som hjelper enkeltmennesket til å kommunisere innholdet i egne opplevelser til menneskene rundt seg (Guneriussen, 2010, s. 43). For å kunne si noe meningsfullt er man nødt til å ha kjennskap til disse konvensjonene, og man må beherske mer eller mindre stabile elementer i språkbruken.

Da Kine og jeg i utgangspunktet har veldig ulik språkbruk og manglet mange av disse stabile elementene, var det nødvendig for oss å forhandle frem et språk som gjorde det mulig for oss å møtes intersubjektivt.

Tidligere i oppgaven konkluderte jeg med at Kine hadde behov for å begrepsfeste innholdet for å oppnå estetiske erkjennelser, men kanskje er det mer riktig å si at vi *begge* hadde behov for det, da det var en forutsetning at vi hadde den samme begrepsforståelsen dersom meningsproduksjon skulle finne sted. Erkjennelse ville ikke vært mulig for noen av oss om vi ikke hadde gått i forhandlinger og med dette utfordret og blitt utfordret av den andre til å skape en kommunikasjonssituasjon der mening kunne oppstå. Vi måtte finne en måte å dele opplevelsene våre med den andre, og metodene vi benyttet oss av til dette måtte modereres og tilpasses hele tiden for at vi kunne få skapt noe sammen. Det handlet dermed ikke blott om å kartlegge Kines språklige horisont og kompetanse, men også om å kartlegge min, da vi begge måtte overkomme barrierer for å nå hverandre i dialog. De gangene det ikke fungerte, var når vi kun tok utgangspunkt i den enes væren-i-verden, erfaringer eller språklige horisont. Da hadde vi ingen muligheter for å skape mening, rett og slett fordi den andres uttrykk var fremmedgjørende.

I et slikt lys blir det veldig tydelig at funksjonshemming er noe som konstrueres i det sosiale rommet og i relasjoner, og at Empowerment ikke går ut på å styrke mennesket med funksjonsnedsettelse, men *relasjonen*. Subjektet alene skal ikke uttrykke sine opplevelser til et tomt rom; hun skal kunne samtale med andre om dem og slik delta i intersubjektiv interaksjon. Tilpasningen av arbeidsmetoden og språket handlet dermed ikke om å styrke Kine som subjekt, men om styrke dialogen og den mellommenneskelige relasjonen vi begge var en del av. Vi måtte begge bli «empowered» i det kommunikative møtet for å komme noen vei med forestillingen, og det ble vi gjennom å ta i bruk teatrets særegne formspråk når vi designet vår egen kommunikasjonsform. Devising som metode var et godt utgangspunkt i denne sammenheng, nettopp da det ikke foreligger noen beskrivelse av hvordan prosess eller produkt skal se ut. Man står fritt til å bestemme uttrykket og devised-prosessen kan dermed ha den formen som passer aktørene best. I tillegg er målet om forestillingen et felles mål – et mål som bare kan nås om man går i forhandlende, meningsfylt og dialogisk kommunikasjon. Samtalene våre var ikke blott monologiske i den grad at den ene skulle formidle et budskap til den andre, selv om dette også var en del av samtalens struktur. De handlet i tillegg om å enes om dette budskapet; om å utforske det som ble sagt – og kanskje utvide budskapet intersubjektivt, slik at det rommet begges forståelse.

6.0. Konklusjon

«Hvordan kan devised performance-arbeid tilrettelegge for Empowerment når en aktør har en utviklingshemming?»

I denne problemformuleringen er ordet «en» utslagsgivende, fordi det impliserer at det finnes flere aktører enn aktøren med en utviklingshemming. Flere mennesker med ansvar for prosessen. Dette flertallet er viktig å ta stilling til når en skal arbeide med Empowerment som mål, nettopp fordi en forutsetning for at devised-arbeid skal virke frigjørende er at man styrker relasjonen mellom de involverte. Dersom devising-metoden skal fungere optimalt, må man ta stilling til hva den faktisk forutsetter; nemlig aktiv deltakelse fra alle parter. Dette innebærer at kunstpedagogen virkelig må forstå funksjonshemming som et relasjonelt konstruert fenomen og i lys av dette arbeide for å fjerne barrierer og jevne ut maktrelasjoner, slik at aktørens funksjonsnedsettelse ikke blir hemmende. Kunstpedagogen bør i dette henseendet være klar over sin egen rolle, stille spørsmål ved egen kompetanse og hele tiden vurdere metodene hun innfører. Hun bør være villig til å skifte ståsted og gi fra seg makten. Prosessen må være av en art der de involverte kan delta på egne premisser, ut i fra egen språkhorisont og forutsetninger. Alle må styrkes i det kommunikative møtet for at intersubjektiv interaksjon, og dermed kollektiv Empowerment, skal finne sted.

«Hvordan kan performance-arbeid med selvvalgt materiale virke frigjørende for aktøren?»

Å arbeide kollektivt med selvvalgt tematikk i en devising-kontekst, kan føre til Empowerment, da en slik ramme forutsetter likestilling. Blant annet er målet meningsskapning i en her-og-nå situasjon, noe som betyr at aktørens meninger er like viktige. Den enes mening utfordrer og utfordres av den andres til de blir en felles sak. En felles sak er nødvendig å utarbeide for å nå målet om en forestilling. Å få sin stemme hørt, samtidig som man inngår i meningsfull dialog med et fellesskap er viktig, fordi vi alle er avhengig av andre for å skape mening. Når en aktør med en utviklingshemming, gjennom performativt arbeid tilpasset hans eller hennes funksjonsnivå og evner, posisjonerer seg i tematikken sammen med sine medspillere, kan han eller hun danne seg meningsfulle begreper som rommer det tematiske innholdet. Ved å ta i bruk tearets særegne formspråk, tilrettelegger man for alternative kommunikasjonsformer, noe som kan forsterke kommunikasjonssituasjonen mellom individene i gruppen og slik kan man sørge for at mennesker med en utviklingshemming og ikke-funksjonshemmede aktører stiller likt i meningsproduksjonen, og oppnår felles estetiske erkjennelser. At metoden er

eksperimenterende og kreativ betyr dessuten at man kan gå vekk fra normer og regler tilhørende hverdagslivet, og innlemme den enkeltes forståelse av- og væren i verden i arbeidet. Den fiktive rammen skaper trygghet, samtidig som den tillater den enkelte aktør å være seg selv fullt ut. Dette er svært forenelig med Empowerment.

«Hvordan kan en performativ utforskning av subjektposisjonen styrke mulighetene til å oppnå en positiv personlig identitetsforståelse?»

Dersom devising-metoden ivaretas optimalt, kan arbeidet føre til Empowerment i form av at aktørene oppnår en positiv personlig identitetsforståelse, og opplever sin personlige autonomi som verdifull og interessant. Aktørene får eksperimentere med ulike maktposisjoner og kan bli klar over egne evner og handlingsmuligheter i verden. Gjennom å delta i devising-prosjekter kan mennesker med en utviklingshemming fristilles fra medisinske diagnoser og fordommer knyttet til disse, da kunsten nettopp handler om å ivareta det usedvanlige og særegne, heller enn om normalisering. I møte med tilskuerne kan mennesker med en utviklingshemming i større grad enn i hverdagslivet bestemme hva som skal komme til syne, noe som innebærer mulighetene for selvfremstilling på egne premisser. Ved å plassere seg innen kunstneriske diskurser kan de tilegne seg en ny, og mer selvvalgt subjektposisjon.

Epilog

Fordi det tok tid for oss å finne en felles interaksjonsform der vi begge kunne være aktivt skapende, har Kine og jeg hatt noe begrenset tid til å arbeide med selve iscenesettelsen. Vi har brukt tiden siden september på å skape et felles narrativ og uttrykk, noe vi i stor grad har gjort i improvisasjon eller gjennom øvelser fra dramafagets portefølje. Visningen vil derfor bære preg av å ikke være fullstendig gjennomarbeidet, i den forstand at noen sekvenser vil improviseres frem i øyeblikket. At iscenesettelsen ikke er helt gjennomarbeidet underbygger mine utsagn om at det har tatt tid å forhandle frem arbeidsmetode og innhold, og formen vil reflektere det prosessuelle ved arbeidet vårt. Publikum vil få se forhandlinger i spill da vi beholder det utforskende aspektet og her-og-nå dimensjonen også i forestillingen. Visningen har utviklingspotensial, blant annet da språket i deler av forestillingen er mer dialogbasert enn det kunne vært. Dette kan være uheldig, da vi skal vise forestillingen på dagsenteret for tilskuere med et begrenset verbalspråk, så om det hadde vært tid til det, ville vi uten tvil ha arbeidet med å formidle alt innholdet på andre, mer kroppslige og visuelle måter. Imidlertid tenker jeg at det kanskje nettopp er det åpne og lekne ved den som gagnar Kine som skuespiller best, da hennes styrke som nevnt er hennes ektehet i spill. Dersom vi hadde lukket formen, og bare spilt gjennom innøvde sekvenser ville denne dimensjonen ha blitt drastisk svekket, noe som også ville ført til endringer i kommunikasjonssituasjonen. En åpen og delvis improvisatorisk form gir rom for intersubjektivitet og tilstedeværelse i her-og-nå dimensjonen.

Etter visningen er mitt og Kines prosjekt offisielt over, men av forskningsetiske grunner, samt fordi jeg opplever at Kine og jeg har mye å snakke om fremdeles, kommer jeg til å være en del sammen med henne også etter visningen. Vi har avtalt med personalet på dagsenteret at jeg kan komme innom en dag eller to annenhver uke og vi undersøker mulighetene for at vi eventuelt kan dra på kulturelle utflukter sammen i fremtiden. Personalet på dagsenteret har vist stor interesse for arbeidet vårt og er av den oppfatningen at Kine har godt av, og burde få arbeide med liknende prosjekter igjen. I denne anledningen har jeg blitt spurt om å kort dokumentere prosessen og personalet har ved flere anledninger bedt om å få tips og råd til hvordan de kan gjennomføre slike prosjekter med henne selv. Det optimale her ville jo selvfølgelig vært at det ble satt av midler og timer til at jeg kunne kurse personalet, da det å opparbeide seg dramafaglig kompetanse forutsetter tid- og ressursbruk.

Forskning viser at det kreves kunnskap om- og ferdigheter både innenfor evaluering, forskning og refleksjon for å innføre for eksempel kreative undervisningsprogrammer i skolen (Bamford, 2012, s. 14) og det er rimelig å anta at det samme gjelder innen helse- og omsorgsvesenet. Et

annet poeng er dermed at det finnes behov for at flere kunstnere aktivt trer ut av elitistiske kunstmiljøer og inn i marginaliserte gruppers hverdag, slik at også mennesker som ikke kommer seg til institusjonene får oppleve kunst av høy kvalitet. Hvis en skal snakke om en virkelig demokratisering av kunstfeltet er det en forutsetning at mennesker fra alle samfunnsgrupper har mulighet til å delta i- og benytte seg av kulturtilbud på lik linje, noe som i praksis bare er mulig dersom ulike fagtradisjoner og institusjoner går i dialog. Det finnes et stort marked- og ikke minst behov for mennesker med drama- og teaterfaglig kompetanse i helse- og omsorgssektoren, og kunstnere, pedagoger og helsepersonell må dermed være villige til å arbeide på tvers av sine respektive fagfelt. Å fjerne barrierer innebærer kunnskap om- og forståelse av hvilke utfordringer samfunnet byr på for mennesker med en utviklingshemming, og en slik forståelse kan en bare tilegne seg gjennom møter med målgruppen.

Litteraturliste

- Alvesson, M. & Sköldberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion*. Lund: Studentlitteratur.
- Bale, K. (2009). *Estetikk. En innføring*. Norway: Pax Forlag.
- Bamford, A. (2012). Kunst- og kulturopplæring i Norge 2010/2011 : sammendrag på norsk av kartleggingen "Arts and cultural education in Norway". I.
- Barne- og likestillingsdepartementet. (22. 12. 2008). *Konvensjon om rettighetene til mennesker med nedsatt funksjonsevne*. Hentet fra <http://www.regjeringen.no/en/dep/bld/tema/likestilling-og-diskriminering/funksjonsnedsettelse/fn-konvensjon-om-rettighetene-til-mennes.html?id=511768>
- Barnes, C. (2003). What a Difference a Decade Makes: Reflections on doing 'emancipatory' disability research. *Disability & Society*, 18(1), 3-17. doi:10.1080/713662197
- Bigby, C., Frawley, P. & Ramcharan, P. (2014). Conceptualizing Inclusive Research with People with Intellectual Disability. *Journal of Applied Research in Intellectual Disabilities*, 27(1), 3-12. doi:10.1111/jar.12083
- Bjørnrå, T. H. (2008). Selvbestemmelse og hjelp til selvbestemmelse. I T. Bjørnrå, W. Guneriusen, & V. Sommerbakk (Red.), *Utviklingshemning, autonomi og uavhengighet* (s. 116-114). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bourdieu, P. (1979). "Innledning" til Distinksjonen. I K. Bale, & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori - En antologi* (s. 378-396). Oslo: Universitetsforlaget.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531. doi:10.2307/3207893
- Dewey, J. (1934). Å gjøre en erfaring. I K. Bale, & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk Teori - En antologi* (s. 196-213). Oslo: Universitetsforlaget.
- Ellingsen, K. E. & Gjærum, R. G. (2010). En ny verden for deg: fra historikk til fremtidsvisjoner. I R. G. Gjærum (Red.), *Usedvanlig kvalitativ forskning - Metodologiske utfordringer når informanter har utviklingshemning* (s. 17-30). Oslo.
- Engel, S. (2005). Narrative analysis of childrens experience. I S. Greene, & D. Hogan (Red.), *Researching children's experience* (s. 199-216). London: Sage Publications.
- Eriksson, S. A. (2011). Distancing at close range: making strange devices in Dorothy Heathcote's process drama Teaching Political Awareness Through Drama. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 16(1), 101-123. doi:10.1080/13569783.2011.541613
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance - A new aesthetics*. Oxon: Routledge.
- Foucault, M. (1977). The Birth of Social Medicine. I J. D. Faubion (Red.), *Power - Essential works of Foucault 1954-1984* (s. 134-156). London: Penguin Books.
- Foucault, M. (1982a). Lyset som faller inn fra siden - Erfaringer med Boulez. I K. Bale, & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori - En antologi* (s. 451-454). Oslo: Universitetsforlaget.
- Foucault, M. (1982b). The Subject and Power. I J. D. Faubion (Red.), *Power* (Bind 3, s. 326-348). London: Penguin Books.
- Freire, P. & Lie, S. (1999). *De undertrykte pedagogikk*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Fylling, I. & Sandvin, I. Kategorier og kontekster: Funksjonshemming som kategori i komperativ sosialpolitisk forskning. I (s. 217-238).
- Gadamer, H.-G. (1960). *Sannhet og metode - Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Norge: Bokklubben 2010.
- Gadamer, H.-G. (1977). Fra *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. I K. Bale, & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk Teori - En antologi* (s. 355-370). Oslo: Universitetsforlaget.
- Gjærum, R. G. (2008). *Iscenesettelsen av "Den Andre": om usedvanlighet og betydningen av estetiske erfaringer*.

- Gjærum, R. G. (2010a). Konkrete forskningsmetodiske innspill. I R. G. Gjærum (Red.), *Usedvanlig kvalitativ forskning - metodologiske utfordringer når informanter har utviklingshemming* (s. 241-252). Oslo: Universitetsforlaget.
- Gjærum, R. G. (2010b). Usedvanlige informanter gir særegne narrativer. I R. G. Gjærum (Red.), *Usedvanlig kvalitativ forskning - Metodologiske utfordringer når informanter har utviklingshemming*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. London: Penguin Books.
- Govan, E., Nicholson, H. & Normington, K. (2007). *Making a Performance - Devising Histories and Contemporary Practices*. Oxon: Routledge.
- Grue, J. (2014). *Kroppspråk - Fremstillinger av funksjonshemning i kultur og samfunn*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Guneriussen, W. (2010). Samtale, språkhandling og sosialt liv. I R. G. Gjærum (Red.), *Usedvanlig kvalitativ forskning - Metodologiske utfordringer når informanten har utviklingshemming* (s. 34-53). Oslo: Universitetsforlaget.
- Gürgens Gjærum, R., Ineland, J. & Sauer, L. (2010). The Story about Theater Organizations, the Public's Approval, and the Actors' Identity Formation in Nordic Disability Theater. *Journal of Social Work in Disability & Rehabilitation*, 9(4), 254-273. doi:10.1080/1536710X.2010.523648
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 118(Practice-led Research), 98-106.
- Horsdal, M. (2012). *Telling Lives - Exploring dimensions of narratives*. Oxon: Routledge.
- Ineland, J. (2004). Disability, culture and normative environments. *Scandinavian Journal of Disability Research*, 6(2), 131-150. doi:10.1080/15017410409512646
- Jørgensen, M. W. & Phillips, L. (1999). *Diskursanalyse som teori og metode*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kassah, A. K. & Kassah, B. L. L. (2010a). Funksjonshemmede kvinner og feministisk forskning. I R. G. Gjærum (Red.), *Usedvanlig kvalitativ forskning - Metodologiske utfordringer når informanter har utviklingshemming* (s. 102-115). Oslo: Universitetsforlaget.
- Kassah, A. K. & Kassah, B. L. L. (2010b). Funksjonshemming og Emansipatorisk forskning. I R. G. Gjærum (Red.), *Usedvanlig kvalitativ forskning - metodologiske utfordringer når informanter har utviklingshemming* (s. 84-101). Oslo: Universitetsforlaget.
- Kuppers, P. (2003). *Disability and Contemporary Performance - Bodies on edge*. New York: Routledge.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2012). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg.). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Langellier, E. E. & Peterson, K. M. (2006). The performance turn in narrative studies. *Narrative inquiry*, 16, 173-180.
- Lehmann, H.-T. (2006). Postdramatic theatre. I *Postdramatisches Theater*.
- Lock, A. & Strong, T. (2014). *Sosialkonstruksjonisme - Teorier og tradisjoner*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Lorentzen, P. (2003). *Fra tilskuer til deltaker : samhandling og kommunikasjon med voksne utviklingshemmede*. Oslo: Universitetsforl.
- Lorentzen, P. (2006). *Slik som man ser noen : faglighet og etikk i arbeid med utviklingshemmede*. Oslo: Universitetsforl.
- Lunn, M. & Munford, R. (2007). "She Knows Who She Is! But Can She Find Herself in the Analysis?": Feminism, Disability and Research Practice. *Scandinavian Journal of Disability Research*, 9(2), 65-77. doi:10.1080/15017410601079460
- Lysvik, L. S. (2008). Bestemmelse og medbestemmelse. I T. Bjørnrå, W. Guneriussen, & V. Somerbakk (Red.), *Utviklingshemming, autonomi og avhengighet* (s. 100-114). Oslo: Universitetsforlaget.
- Meld. St. 45. (2012-2013). *Frihet og likeverd - Om mennesker med utviklingshemming*. Oslo: Det Kongelige Barne-, Likestillings- og Inkluderingsdepartement.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Kroppens Fenomenologi*. Norge: De norske bokklubbene AS 2012.
- Meyer, J. & Gjærum, R. G. (2010). Å intervju kollektivt. I R. G. Gjærum (Red.), *Usedvanlig kvalitativ forskning - Metodologiske utfordringer når informanter har utviklingshemming* (s. 190-204). Oslo: Universitetsforlaget.

- Nelson, B. (2011). Power and Community in Drama. I S. Schonmann (Red.), *Key Concepts in Theatre/Drama Education* (s. 81-86). Rotterdam: Sense Publications.
- Nordland, E. (2002). Inledning. I *De Undertryktes Pedagogikk* (s. 9-17). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Nyrnes, A. & Lehmann, N. (Red.). (2008). Oslo: Universitetsforlaget.
- Peterson, E. E. & Langellier, K. M. (2006). The performance turn in narrative studies. *Narrative inquiry*, 16(1), 173-180.
- Rogers, A. G., Casey, M., Ekert, J. & Holland, J. (2005). Interviewing children using an Interpretive poetics. I S. Greene, & D. Hogan (Red.), *Researching children's experience* (s. 158-174). London: Sage Publications.
- Saxton, J. & Prendergast, M. (2009). *Applied Theatre : International Case Studies and Challenges for Practice*. Bristol: Intellect.
- Schaaning, E. (2010). Innledende Essay. I *Sannhet og Metode - Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (s. IX). Norway: De Norske Bokklubbene AS.
- Shakespeare, T. (2004). Social models of disability and other life strategies. *Scandinavian Journal of Disability Research*, 6(1), 8-21. doi:10.1080/15017410409512636
- Solvang, P. (2000). The emergence of an us and them discourse in disability theory. *Scandinavian Journal of Disability Research*, 2(1), 3-20. doi:10.1080/15017410009510749
- St. Meld. 10 (2011-2012). (2011). *Kultur, inkludering og deltaking*. Oslo: Det Kongelige Kulturdepartementet. Hentet fra <http://www.regjeringen.no/pages/36494747/PDFS/STM201120120010000DDDPDFS.pdf>
- Sæbø, A. (2011). The relationship between the individual and the collective learning process in drama. I S. Schonmann (Red.), *Key Concepts in Drama/Theatre Education* (s. 23-27). Rotterdam: Sense Publications.
- Tin, M. (2011). *Spilleregler og spillerom - Tradisjonens estetikk*. Oslo: Novus Forlag.
- Traustadóttir, R. (2001). Research with others: Reflections on representation, difference and othering. *Scandinavian Journal of Disability Research*, 3(2), 9-28. doi:10.1080/15017410109510773
- Tøssebro, J. (2004). Introduction to the special issue: Understanding disability. *Scandinavian Journal of Disability Research*, 6(1), 3-7. doi:10.1080/15017410409512635
- von Gerber, Y. (2014). Autonomi - realitet eller ideal?
- Wessels, A. (2011). Devising as pedagogy. I S. Schonmann (Red.), *Key Concepts in Theatre/Drama Education* (s. 131-134). Rotterdam: Sense Publications.
- Wright, P. (2011). Agency, intersubjectivity and drama education - The Power to Be and Do More. I S. Schonmann (Red.), *Key Concepts in Theatre/Drama Education* (s. 111-118). Rotterdam: Sense Publishers.
- Østerberg, D. (1994). *Innledning*. I *Kroppens Fenomenologi* (s. VII-XXIII). Norge: De norske bokklubbene AS 2012.