

# Marginale røster i kunstnerens varetekt

Et etnoteaterarbeid med innsatte  
i norske kvinnefengsler.

Karoline Marie Enoksen  
Kandidatnummer: 317

Mastergradsavhandling i estetiske fag  
Drama og teaterkommunikasjon  
Høgskolen i Oslo og Akershus  
Våren 2017



## **Abstract**

With this master thesis I am addressing those interested in, and working within, the field applied theatre, particularly those doing artistic work with marginalized groups and individuals. I am also reaching out to those working within the correctional services, as well as those involved in theatre work in other arenas than established theatre institutions. The study focuses on artistic and ethical decision-making, and challenges that can be identified in the effort of making theatre based on real people's life stories and experiences. I have tried to describe these challenges through interviews, ethnographic fieldwork and performance production, aided by theory focused on ethical perspectives. The method has also been artistic, where stage processing through empirical selection, was the basis for discussion. The main findings identified in this study were: (1) The balance and relationship between anonymity and authenticity (2) The use, or absence, of "the juicy stuff" (3) The choice of cast, venue and target audience (4) The maintaining, or breach, of so called *isms*, and last (5) How we, as artistic publishers of research, position ourselves as spokespeople for the specific marginalized group. In conclusion, I will present an application of research findings, summarized in a Code of Ethics for applied theatre practitioners.

## **Sammendrag**

Denne oppgaven henvender seg til anvendte teaterarbeidere, især de som arbeider kunstnerisk med marginaliserte grupper og individer. På samme tid adresseres også de som jobber innenfor kriminalomsorgen, samt de som driver med teaterarbeid på andre arenaer enn ved etablerte teaterinstitusjoner. Studien tar for seg kunstneriske og etiske utfordringer man kan identifisere, og dermed må ta stilling til, i arbeidet med å lage teater av virkelige menneskers livsfortellinger og opplevelser. Gjennom intervju, mikroetnografisk feltarbeid og forestillingsproduksjon har jeg forsøkt å beskrive disse utfordringene, godt hjulpet av teoretiske perspektiver på etikk. Metoden har også vært kunstfaglig forskning, hvor scenisk bearbeiding av empiri har vært grunnlaget for diskusjonen. Hovedfunnene identifisert på bakgrunn av studien er: (1) Forholdet mellom anonymitet og autensitet, (2) Bruken, eller ikke bruken, av "the juicy stuff", (3) Valg av rollebesetning, spillested og målgruppe, (4) Opprettholdelse av, eller brudd med, såkalte *ismer*, og sist (5) Hvordan man selv posisjonerer seg som talsperson for den aktuelle marginaliserte gruppen. Avslutningsvis presenteres en anvendelse av forskningsfunnene, sammenfattet i en egen form for Vær Varsom-plakat for anvendte teaterarbeidere.





## **Takk**

Jeg vil først og fremst ytre en stor og ydmyk takk til de kvinnene som åpent har delt fra sine liv og invitert meg inn i sin tilværelse og verdensforståelse. Denne studien hadde ikke vært mulig å gjennomføre uten dere. En stor takk også til Kriminalomsorgen og Ravneberget fengsel, som har vist seg hjelpsomme og imøtekommende ved alle besøk og henvendelser. Takk til teoretisk veileder Rikke Gürgens Gjærum som raust har delt av sin solide, verdifulle kunnskap og samtidig vist interesse for, og tro på, prosjektet. Til praktisk veileder Ingrid Vollan; takk for ditt engasjement og dine nødvendige puff i riktig retning. Takk til Synne, Ninni og Ingeborg, mine strålende skuespillere som betingelsesløst har gitt av sin tid og delt sine tanker om prosjektet. Takk til mamma og pappa for å være gode forbilder for det å tale andres sak, og for at dere alltid har troen på at jeg kan få til det jeg har satt meg fore. Takk til kontorgjengen, og spesielt til Marius for all teknisk assistanse – du er gull! Og til Stina, som har bidratt med en perfekt balanse mellom faglig diskusjon og sosial distraksjon. Jeg er så glad for at vi har gått denne veien sammen. Sist, men ikke minst, vil jeg takke Tonje og Katinka, som har hjulpet meg til å holde hodet over mastervannet gjennom lydtesting i stua, moralsk støtte, kjærlighet og grafisk utforming. Dere er best og jeg er evig takknemlig.



## Forord

*Jeg ser på klokken som viser 09:35. Etter en togreise på halvannen time går vi av på Sarpsborg stasjon. Bak stasjonsbygget står en sort Ford stasjonsvogn på tomgang. En uniformert kvinne med pariserflette vinker oss bort. Hun er fengselsbetjent og skal kjøre oss de tre kilometerne fra stasjonen og opp til fengselet. Mens vi småprater om togturen, været og lytter til morgenquizen på P4, studerer jeg omgivelsene. Gjennom et lite skogholt kommer vi frem til en parkeringsplass. Foran oss kan vi se de grå gjerdene. Rundt tre meter høye, med piggråd på toppen. Jeg prøver å åpne bildøren, men vi som sitter i baksetet kommer oss ikke ut grunnet sikringen. Betjenten må ut og åpne døren fra utsiden. Vi går bort til besøksinngangen. Ringer man på, eller hva? Vi prøver lykken. En stemme sier "Ja, hallo?", og vi svarer. Porten låses opp. Videre opp på en rampe, ny dør. Også den låst. Vi venter i ytterligere 40 sekunder før denne låses opp. Så er vi innafør. I rommet står en rad med garderobeskap. Her må vi låse inn alt av elektroniske eiendeler og verdisaker. På veggen henger et stativ med brosjyrer fra Røde Kors og Foreningen for Fangers Pårørende. Jeg legger merke til pamfletten "Lisa besøker pappa i fengsel", en illustrert historie skrevet for barn. Dette slår meg som merkelig ettersom vi befinner oss i et kvinnefengsel, hvor det ikke er noen pappaer å besøke. Gjør et mentalt memo om at jeg skal ringe og spørre om de bare var tomme for mammabrosjyren på lager, men glemmer det fort når vi avbrytes av en ny betjent som kommer for å lose, og låse, oss videre inn i fengselskorridorene. Vi får en walkietalkie-lignende alarm som vi skal ha på oss til enhver tid. Blir det behov for assistanse skal vi trykke to ganger på den oransje knappen. Den oransje knappen der, altså. Godt. Vi går gjennom en lang gang med dører på hver side. Det borterste rommet har Ole Brumm og Nasse Nøff malt på døren. "Barnebesøksrommet", forklarer betjenten.*

*Videre inn gjennom en ny dør, vi er i skolebygget. Det lukter grønnsåpe. "De tover ull i dag", forteller betjenten. Vi går ut og kommer til en stor, åpen plass. Flere kvinner sitter samlet rundt bord, noen står i klynger inntil husveggene. Det slår meg at alle, uten unntak, røyker. De ser på oss. Og der. Der kjenner jeg hjertet mitt, pulsen som stiger. Jeg har ikke gruet meg, verken dagene før eller på togturen, men nå kjenner jeg det. Frem til den første kvinnen, kledd i rød innsattuniform fra topp til tå, ser på meg, smiler og sier "Halla!". Hun er ung, pent sminket og betjenten presenterer henne for oss med fornavn. Min Netflix-inspirerte klisjéteori om tribal-tatoveringer og at alle tiltales med innsattnummer har med andre ord fått seg et alvorlig skudd for baugen. Omgivelsene slår meg mer som en folkehøgskole enn som en straffeinstitusjon. Bortsett fra noen ting. Midt på plassen er det malt flere hvite prikker i asfalten. Fire rader med prikker på rundt en halv meter i diameter. "Hva er de for?", spør jeg. "Det er der de står når de telles", svarer betjenten. Høytaleranlegget, som stadig roper opp nye kvinnenavn som må innfinne seg hos vakta, informerer om at teaterworkshopen i Aulaen starter nå. Rommet begynner å fylles opp med rødkledde kvinner som setter seg rolig ned i ringen vi har begynt å danne på gulvet. Klokken er blitt 09.58. To minutter til start. Tvi, tvi.*

## Innholdsfortegnelse

<b>1.0. Introduksjon .....</b>	<b>1</b>
1.1. Beveggrunner for arbeidet.....	1
1.2. Problemstilling og avgrensning.....	2
1.3. Begrepsavklaring.....	3
1.3.1. Marginalitet .....	3
1.3.2. Etnoteater og etnodrama.....	4
1.4. Oppgavens struktur .....	5
<b>2.0. Metode.....</b>	<b>6</b>
2.1. Vitenskapsteoretisk ramme for studien .....	6
2.1.1. Sosialkonstruktivistisk kunnskapssyn .....	6
2.1.2. Hermeneutisk forståelseshorisont .....	8
2.2. En kvalitativ og praksisbasert tilnærming .....	11
2.3. Mikroetnografisk feltforskning – gjennomføring og utfordringer .....	13
2.3.1. Det første møtet.....	14
2.4. Deltakende observasjon.....	15
2.4.1. Å omskape felten til tekst.....	16
2.4.2. Sekundærdata og øvrig dokumentasjon .....	17
2.5. Kvalitativt forskningsintervju .....	18
2.5.1. Semistrukturert intervju.....	18
2.5.2. Informantrekruttering: Byråkratiske portvakter og utvalgsproblematikk .....	19
2.5.3. Ivaretagelse av informantene .....	21
2.5.4. Gjennomføring .....	22
2.5.5. Transkripsjon.....	23
2.6. Analyse.....	25
2.6.1. Begrepsfesting og kategorisering .....	26
2.7. Empiriens validitet og reliabilitet.....	28
2.8. Estetisering av empirien .....	31
2.8.1 Fra datamateriale til scenekunst – utarbeidelsen av etnoteater .....	32
2.8.2 Skuespilleren som informant og medskaper .....	33
<b>3.0. Teori.....</b>	<b>35</b>
3.1. Det kriminologiske perspektivet .....	35
3.1.1 Et kriminologisk overblikk.....	35
3.1.2. The worlds most luxurious prisons .....	36
3.1.3 Den kvinnelige innsatte i Norge: hvem, hva og hvor mange? .....	37
3.1.4 Kjønnforskjeller i norsk kriminalomsorg .....	39
3.1.5 Kvinnelig kriminell, dobbel stigma?.....	42
3.2. Anvendt teater .....	45
3.2.1 Tidligere arbeid og forskning i feltet.....	46
3.3. Kunsten – en etikkfri sone? .....	48
3.3.1 En etisk innføring.....	49
3.3.2. Etiske dilemmaer.....	50
3.3.3 Etiske imperativ for anvendt teaterarbeid .....	51

<b>4.0. Empiri.....</b>	<b>57</b>
4.1 Fra datakategori til tematisk scenetekst .....	57
4.2. Et performativt blikk på funn generert i feltet.....	58
4.2.1 Velkomsten.....	58
4.2.2. Firemannsrommet.....	62
4.2.3. Den gjennomgående sceniske atmosfæren.....	63
4.2.4. De, oss, på utsiden.....	65
4.2.5. Hva så, etterpå? .....	68
<b>5.0. Diskusjon.....</b>	<b>70</b>
5.1. Anonymitet vs. autensitet.....	71
5.2. ”The juicy stuff” .....	75
5.3. Rollebesetning, spillested og målgruppe.....	78
5.4. Opprettholdelse av, eller brudd med, <i>-ismene</i> ? .....	80
5.5. Djevelens advokat eller de marginalisertes manusforfatter?.....	82
<b>6.0. Anvendelse av forskningsfunn .....</b>	<b>85</b>
6.1. Svar på problemstillingen.....	85
6.2. Er jeg varsom-plakaten.....	86
<b>7.0. Avslutning .....</b>	<b>89</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>91</b>
<b>Vedlegg .....</b>	<b>95</b>

# 1.0. Introduksjon

## 1.1. Beveggrunner for arbeidet

Den 14. desember 2016 ble en temarapport fra Sivilombudsmannen om kvinners soningsforhold i Norge offentliggjort. Konklusjonen var hardtslående: Flere forhold, som er i strid med internasjonale normer på området, setter kvinner i norske fengsler i en langt dårligere situasjon enn menn. De blir en B-vare i et system lite tilrettelagt og konstruert etter deres behov. Ved inngangen til dette prosjektet hadde jeg selv lite kunnskap om hverdagen og livsbetingelsene til kvinnelige innsatte i norske fengsler, en tematikk med behov for å bli satt på dagsordenen – og ikke med Netflix som eneste avsender. Som anvendt teaterpedagog og tilkommende vitenskapelig praktiker, har jeg tro på teatrets mulighet til å aktivisere, og endre synet på, ulike grupper på individ- og samfunnsnivå. Min overbevisning er at en teatral fremstilling av deres historier kan være en bidragsyter til å utvikle samfunnets kollektive erfaring og til at marginale røster kan bli hørt i en offentlighet.

For those of us who have never been sentenced, or who do not work in or visit prisons, our access to the prison world is mediated by others' representations of it. The idea of prison in the cultural imagination is compelling: it is a hidden world populated by people who have broken the social contract of law and order (McAvinchey, 2011, s. 4).

Som dette sitatet presiserer, mangler det ikke på kontroversielle, populærkulturelle og ikoniske representasjoner av livet bak murene. Både i media og i underholdningsindustrien er fengsel et fenomen som vekker interesse og nysgjerrighet. Valget av den spesifikke målgruppen, kvinnelige innsatte, springer ut fra en oppfatning om at den øvrige offentlighet mangler kunnskap om forholdene til, og i tillegg besitter fordommer mot, denne gruppen. For mitt vedkommende har dette arbeidet handlet om å tilby validitetsopplevelser for en gruppe som befinner seg på samfunnets sidelinje og samtidig handle på vegne av en allmenn kunnskapsinteresse. Gitt denne muligheten, et masterarbeid med frie tøyler både hva gjelder tematikk og fremgangsmåte, har jeg ønsket å bruke møtet mellom mennesker, forskning og kunstfaglig arbeid, til å øke kunnskap om livene til en variert, men lite diskutert, gruppe marginale røster.

I august 2016 deltok jeg som instruktør og fasilitator på en teaterworkshop i Ravneberget fengsel i Sarpsborg kommune. Dette pilotprosjektet skulle vise seg å være springbrettet for avhandlingen som opptok meg de åtte påfølgende månedene. Motivasjonen for arbeidet har vært å bringe til torgs en forståelse av de vilkår, livsbetingelser, drømmer og selvoppfyllende

profetier som kvinnelige innsatte i dagens Norge er underlagt. Gjennom teatrets virkningskraft har jeg forsøkt å vise hvordan et lite, strategisk utvalg informanter utenfor øvrige samfunnsarenaer opplever og forstår sine liv. Mitt håp er at en slik estetisk fremstilling av forskningsresultater kan være et bidrag i prosessen med å bryte med stigmatisering, og til å øke toleransen mellom ulike samfunnsgrupper. Det er også slik at tidligere forskning på innsatte i norske fengsler i hovedsak har vært rettet mot menn, muligens en selvfølge, ettersom de utgjør 95 prosent av alle innsatte. I så henseende har dette vært et lite, om aldri så ambisiøst, ønske om å bidra med et kvinnelig perspektiv til fengselsforskningen og dermed utvide dens nedslagsfelt. Samtidig har det vært et mål å anvende forskningsfunnene på en måte som vil kunne være nyttig for utviklingen innenfor det estetiske fagområdet.

## **1.2. Problemstilling og avgrensning**

I prosjektets startfase brukte jeg mye tid på å sette meg inn i feltet og leste det jeg kom over av relaterte populærkulturelle skildringer. En av disse var Vigdis Hjorts *Tredve dager i Sandefjord*, en roman skrevet i kjølvannet av forfatterens eget fengselsopphold. Tross min beundring av Hjorts forfatterskap ble historiene til disse utleverte karakterene, hvor enn fiksjonaliserte de måtte være, i mine øyne behandlet med lite varsomhet. Den mye omtalte virkelighetsdebatten gjorde inntog i tankeprosessen rundt mitt forestående arbeid. Ville jeg kunne lage en forestilling som til enhver tid ivaretar, og ikke reduserer informantene? Hvilke krav må jeg da stille til min fremstilling av disse kvinnene, i en forestilling som kombinerer autensitet og fiksjon? Er kunsten en etikkfri sone som kan overtrumfe menneskelige hensyn, eller bør det fordres andre refleksjoner når arbeidet har utgangspunkt i en gruppe individer definert som marginale? Hva bør egentlig komme først: Estetikken eller etikken? Disse spørsmålene ledet meg til følgende problemstilling:

*Hvilke etiske utfordringer kan identifiseres i utviklingen av en etnoteaterforestilling basert på samtaler med innsatte i norske kvinnefengsler?*

Forskningen har vært todelt, og vektingen mellom det teoretiske og det praktisk-estetiske likeså. Den første delen gikk ut på å generere empiri gjennom feltarbeid og intervjuer. Del to har vært en forskningsprosess gjennom kunstnerisk arbeid. Her lå fokuset på hvilken måte man som etnodramatiker og regissør kan imøtekomme etiske utfordringer i sitt kunstneriske arbeid. Prosjektets problemstilling behandles og besvares i den skriftlige avhandlingen, men også i forestillingen. Den praktiske komponenten har altså bidratt til å belyse den teoretiske

drøftingen. Problemstillingen er forsøkt formulert utforskende, med fokus på det prosessuelle i anvendte scenekunstprosjekter hvor sosial kunnskapsproduksjon transformeres til kunst. Jeg har brukt norsk kvinnefengsel som undersøkelsesområde for å generere empiri, fortrinnsvis gjennom kvalitative forskningsintervjuer og deltakende observasjon. Informantnarrativer og annen forskningsdata er deretter transformert til estetiske, spillbare handlinger. Jeg har valgt å kalle informantene ”kvinnelige innsatte i norske fengsler”. Det må her presiseres at det dreier seg om både varetekt, soning og endt soning, og det at de sitter i norske fengsler ikke er ensbetydende med en etnisk norsk bakgrunn. Beskrivelsene av disse kvinnenes livberetninger er konstruksjoner med elementer av både utvelgelse og tolkning, men gjenspeiler likevel et forsøk på å utvinne virkelighetsnær kunnskap. Målet har vært å røkke ved våre forestillinger om liv og stereotypier i et ukjent miljø, og en etisk diskusjon rundt den teatrale behandlingen og fremstillingen av disse.

### **1.3. Begrepsavklaring**

Enkelte betegnelser og begreper vil gjøre seg gjeldene gjennom avhandlingen. I det følgende vil jeg beskrive marginaliseringsbegrepet, og på hvilken måte dette prosjektets informanter kan plasseres i en slik formulering. Deretter følger en definisjonsavklaring på begrepene etnodrama og etnoteater, som i avhandlingen ses som undersjangre i et anvendt teaterfelt.

#### **1.3.1. Marginalitet**

I bruken av dette begrepet i det offentlige ordskiftet ligger det ifølge sosiologene Torild Hammer & Christer Hyggen (2013) en kumulativ problemforståelse med bevissthet over hvordan det å mangle ressurser på én arena, gjerne får konsekvenser for en annen. ”Det å være sosialt isolert handler om manglende muligheter til deltakelse på bakgrunn av manglene ressurser eller uoverkommelige barrierer, i aktiviteter og på områder som tas for gitt av samfunnet ellers” (Hammer & Hyggen, 2013, s. 17). Fenomenet beskriver prosessen på vei mot utkanten av et samfunn som det regnes som gunstig å være en del av. Venke Aure & Rikke Gørgens Gjørum (2015) knytter marginaliseringsbegrepet til det som faller innenfor en lavere standard eller kvalitetsgrense i samfunnet. Her understrekes det at marginal defineres i motsetning til en normalitetsposisjon, noe som gjør begrepet til en parallell til avvik. Også her knyttes begrepet til en tapt tilhørighet, en livsposisjon hvor man befinner seg utestengt eller utfroyst fra ”[...] det gode selskap” (Aure & Gjørum, 2015).



Kvinnelige innsatte befinner seg i ytterkanten av det konvensjonelle samfunnet og er en marginalisert gruppe på flere levekårsområder. Ifølge Christine Friestad & Inger Lise Skog Hansen (2004) er de gjerne de fattigste blant de fattige, og marginaliserte i den betydning at de har svak tilknytning til verdsatte samfunnsarenaer. Dette betyr imidlertid ikke at de er ekskludert fra arenaen uten mulighet for å gå i en integrerende retning. Man er ikke utenfor samfunnet, marginalisering er en bestemt måte å være i samfunnet på. Å sitte i fengsel innebærer derimot å bli sosialt ekskludert periodevis. Dette kan forsterke marginaliseringen innenfor viktige levekårsområder, blant annet gjennom at legitime arbeids- og inntektsmuligheter blir dårligere. Avhengigheten av kriminell virksomhet, både som levebrød og som kilde til sosialt nettverk, øker. Det er likevel et potensiale for re-integrering, å forhindre et skille mellom ”dem” og ”oss”, de ekskluderte og de integrerte (Friestad & Skog Hansen, 2004).

### 1.3.2. Etnoteater og etnodrama

I *etnoteater*, sammensatt av ordene etnografi og teater, benytter man teatrets tradisjonelle håndverk og kunstneriske teknikker for å vise et publikum en mediert versjon av forskningsdeltakeres erfaringer og / eller forskerens tolkning av data. ”In etnotheatre, significant selections from a qualitative study’s field notes and interview transcripts are carefully arranged, scripted, and staged for an audience to enhance their understanding of the participants’ lives” (Saldaña, 1998, s. 181). Et *etnodrama* er en spesifikk sjanger innen dramatisk skriving, i form av en performativ etnografisk tekst. Den inneholder et dramatisert utvalg av narrativer, samlet inn gjennom intervjuer, feltnotater eller andre tekster som avisartikler, statistikk eller lignende (Saldaña, 2011). I andre tilfeller kan også regissører velge å jobbe improvisert og kollektivt med devising<sup>1</sup> av tekster basert på autentiske kilder. Kathy Bishop (2014) bruker forskningsbasert teater som en paraplybetegnelse på slik forskning som inkorporerer teatrale konvensjoner og fremførelse med ekstrateatrale formål som utdanning, samfunnsbygging og sosial endring. I denne studien har utviklingen av et etnodrama vært sentralt i det anvendte praktisk-estetiske arbeidet, som resulterte i en etnoteaterforestilling.

---

<sup>1</sup> Devised eller devising theatre: En prosessuell og skapende teaterform hvor manuset ikke er skrevet av en dramatiker, men skapt gjennom kollektivt, og ofte improvisert, arbeid med en gruppe mennesker hvor alle er likeverdige, medskapende aktører (Gladso, Gjervan, Hovik & Skagen, 2005).

## 1.4. Oppgavens struktur

I kapittel 2.0 *Metode* vil mitt vitenskapsteoretiske og metodiske perspektiv synliggjøres. Det innledes med en innføring i, og begrunnelse av, de epistemologiske tradisjonene og paradigmene som gjør seg gjeldene i denne studien. Deretter vil jeg gjøre rede for de konkrete metodiske tilnærmingene, gjennomføringen av dem, og hvilke utfordringer dette har innebåret for arbeidet.

I kapittel 3.0 *Teori* vil jeg tilføre oppgaven et kriminologisk perspektiv, med fokus på norsk kriminalomsorg, forskjeller i feltet, samt kjønnsperspektivet. Dette er ment som et bakteppe for å belyse tematikkens relevans og setter studien inn i en samfunnskontekst og diskurs. Videre gis en innføring i det anvendte teatret, med fokus på tidligere forskning i feltet og etnoteatertradisjonen. Deretter følger en omfattende redegjørelse av etikkteorien som brukes videre i avhandlingens diskusjonsdel.

Kapittel 4.0 *Empiri*. Her presenteres rådataene, hovedsakelig intervjumaterialet, begrepsfestet og kategorisert gjennom et performativt blikk. Jeg vil gjøre rede for ulike deler av empirien som har vært materiale for utviklingen av etnodramaet og etnoteateret, med konkrete eksempler på hvordan denne overgangen og prosessen fortonte seg i både det skriftlige og praktiske arbeidet.

I Kapittel 5.0 *Diskusjon* presenteres og diskuteres hovedfunnene fra det metodiske arbeidet. Utfordringer ved å iscenesette de ulike elementene som beskrevet i Kapittel 4, fortolkes og diskuteres her i lys av de teoretiske perspektivene gjort rede for i Kapittel 3.

Kapittel 6.0 *Anvendelse av forskningsfunn*. Her samles trådende og funnene gjennom en sammenfatting av arbeidet. Problemstillingen besvares og utledes i en ny modell, en konkret anvendelse av forskningsfunnene i form av en egen versjon av *Vær Varsom-plakaten*, for etnoteaterarbeidere som jobber med marginaliserte grupper.

## **2.0. Metode**

Jeg ønsker å forstå verden ut fra ditt synspunkt. Jeg ønsker å vite hva du vet, på den måten du vet det. Jeg ønsker å forstå betydningen av dine opplevelser, være i dine sko, føle ting slik du føler dem, forklare ting slik du forklarer dem. Vil du være min lærer og hjelpe meg med å forstå? (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 157).

I det følgende ønsker jeg å gi et innblikk i mitt epistemologiske grunnlag og praktisk-metodiske arbeid. Både vitenskaps- og kunstsynet mitt har hatt innvirkning på valg av forskningsspørsmål og, som en konsekvens av dette, mine pragmatiske valg av metodisk fremgangsmåte og faglitteratur. Det har videre fulgt meg i analyse- og forestillingsarbeidet, og hatt betydning for mine funn. Kapittelet vil innledningsvis skissere hvilke vitenskapsteoretiske paradigmer jeg mener dette prosjektet befinner seg innenfor. Deretter følger en redegjørelse av det konkrete metodiske arbeidet, med fokus på generering og bearbeiding av data, supplert med refleksjoner rundt gjennomføring og valg tatt i denne prosessen.

### **2.1. Vitenskapsteoretisk ramme for studien**

”Kvalitative forskere nærmer seg sin forskning med utgangspunkt i et paradigme eller et verdenssyn. Det betyr at de har med seg et sett av antagelser eller et syn på verden som styrer eller rettleider deres forskning” (Postholm, 2010, s. 33). Vitenskapstradisjoner uttrykker ideer om hvordan ting henger sammen og ikke minst tanker om hvordan man kan både oppdage, og skape, kunnskap. Det har derfor vært et uunngåelig stoppested på min forskningsmetodiske reise. I kunstfaglig forskning, og i mitt krysningspunkt mellom pedagog og kunsthistoriker som undersøker ulike sider ved menneskers liv, har det fra starten vært naturlig for meg med en kvalitativ, kunstfaglig orientering. Oppmerksomheten i den empiriske delen av forskningen har vært rettet mot å beskrive fenomener, kulturelle og situerte aspekter ved menneskelig tekning og handling, samt vår måte å forstå oss selv som mennesker på.

#### **2.1.1. Sosialkonstruktivistisk kunnskapssyn**

Denne studien springer ut fra en grunnleggende interesse for mennesker; vår atferd, våre tenkemåter, og i forlengelsen av dette, våre sosiale systemer og konstruksjoner. Mitt kunnskapssyn preges av en oppfatning om at virkelighet kontinuerlig formes ut fra situasjon og kontekst gjennom våre opplevelser, noe både vitenskapen og kunsten er opptatt av. Potensialet i slike erkjennelsesprosesser kan ligge i bruken av personlige beretninger og den

virkelighetsnærhet de tilbyr. Profesjonsetiker Beate Indrebø Hovland (2011) skriver at fortellinger ofte formidler fellesmenneskelig erfaring og kan gi oss innblikk i hvordan det oppleves å være aktør i en aktuell situasjon. De er ofte gjenkjennbare for dem som hører eller ser dem, og på denne måten kan de påvirke og engasjere oss. Vi lærer ikke bare *om* karakterene i fortellingen, vi kan også oppleve og erfare noe nytt *gjennom* dem og på denne måten ha mulighet til å endre oss. ”Vi blir hele tiden til i samspillet med andre mennesker, ytre omstendigheter og fortolkningene av det hele” (Hovland, 2011, s. 107). Et av målene med dette prosjektet har vært å, gjennom kvinnelige innsattes fortellinger, utfordre ulike virkelighetsoppfatninger av en marginalisert gruppe i samfunnets randsoner. En slik tilnærming til kunnskapsproduksjon kan forankres i et sosialkonstruktivistisk vitenskapssyn.

I kvalitativ forskning konstrueres virkelighet og mening av de personene som deltar i studien. Forskeren er gjerne opptatt av å forstå disse tolkningene på et spesielt tidspunkt i en spesifikk kontekst, og løfte frem ulike meninger konstruert av individer i forhold til sin livsverden og sine erfaringer (Postholm, 2010). Sosialkonstruktivismen utforsker menneskelig virkelighetsforståelse gjennom å se på aktuelle posisjoneringer til synet på virkelighetens karakter og hva slags kunnskap om denne som er mulig, og ekte. Verden ses i et relasjonsperspektiv. Den er sosialt konstruert gjennom samspill og interaksjon og er i stadig endring og utvikling. Innenfor sosialkonstruktivismen anses kunnskap som sosialt forankret, og det sentrale i forskningsprosesser er gjerne å undersøke og utforske hvordan sosiale fenomen og strukturer blir til – og opprettholdes. Kunnskapssynet innenfor denne tradisjonen er altså mer opptatt av ideologiske interesse- eller maktbetonte prosesser heller enn rasjonell og objektiv kunnskap (Alvesson & Sköldbberg, 2014). Det er altså ulike sosiale oppfatninger som verdier, regler og motiver som preger våre handlinger og vår forståelse.

Et sosialkonstruktivistisk tankesett preges av at virkeligheten, forstått som de nåværende tings tilstand, gjerne er selvsagt og tas for gitt. Senere er poenget til sosialkonstruktivismen å stikke hull på denne selvfølgeligheten gjennom å vise at denne virkeligheten nødvendigvis ikke behøver å være som den er, den er foranderlig. Videre introduseres tanken om at vi kunne hatt det bedre dersom denne virkeligheten var endret (Alvesson & Sköldbberg, 2014). Sosialkonstruktivismen relateres også ofte til postmodernismen. Her kan vi trekke linjer til både anvendt og politisk teater, som gjerne har mennesket som gjenstand for undersøkelse. Mennesket ses gjerne på som foranderlig og forandrende, som en prosess, mens den samfunnsmessige væren bestemmer tenkningen. Teateret skal bidra til erkjennelse gjennom å

argumentere, presentere verdensbilder og vekke tilskuernes aktivitet. Slik jeg ser det, er dette også et mål innenfor humanistisk og samfunnsvitenskapelig tenkning. Dette arbeidet har hatt en åpen tilnærming, med et ønske om å få fram hvordan menneskene selv konstruerer sin sosiale virkelighet, i sin kontekst og med sine egne ord. Også den hermeneutisk-filosofiske innfallsvinkelen beskriver noe grunnleggende ved det å være menneske og sosial aktør i den kulturelle og historiske virkeligheten vi er en del av. Dette gjøres rede for i det følgende.

### 2.1.2. Hermeneutisk forståelseshorisont

I mitt arbeid med å avdekke og forstå mine informanternes utsagn har jeg hatt en hermeneutisk tilnærming. I et kvalitativt metodeperspektiv snakker man gjerne om at forskeren produserer og skaper data gjennom en fortolkende prosess, ikke bare samler dem inn (Aase & Fossåskaret, 2014). Hermeneutikken, her forstått som en filosofisk inngang til menneskets verdensforståelse, har filosofen Hans-Georg Gadamer som en sentral aktør. Hans perspektiv er at før vi bruker ulike metoder, som er en rekke tankeoperasjoner, må vi *forstå*. Denne forståelsen er en grunnleggende betingelse og en vesentlig forutsetning for å kunne lære seg ulike vitenskapelige metoder (Krogh, 2014). Gadamer begrunner sine oppfatninger om hvordan forståelse oppstår og utvikles gjennom å beskrive for oss hva forståelse er, hva som skjer i oss og med oss, når vi forstår noe. Thomas Krogh (2014) skriver at Gadamers poeng er at det er umulig for oss, for eksempel som forskere, å kvitte oss med forutsetningene fra vår kultur, og at det i tillegg er formålsløst å skulle forsøke å gjøre det. Det finnes ifølge ham intet fast eller nøytralt utgangspunkt for forståelse. ”Enhver forståelse forutsetter en annen, forutgående forståelse” (Krogh, 2014, s. 49). Det er dette Gadamer kaller *fordom*. Fordommer er ikke nødvendigvis hindringer, de kan være positive forutsetninger for forståelse. Samtidig kan de være mer eller mindre legitime, og må gjerne både korrigeres, kritiseres og overprøves i møtet med ny innsikt eller informasjon. Dette muliggjør ny forståelse.

Som forsker gjorde mine fordommer seg gjeldene på flere nivåer i møtet med både felt og informanter. Media, statistikk og personlige erfaringer har bidratt til min førforståelse av denne gruppen som jeg, i det minste i prosjektets startfase, stod på utsiden av. Mats Alvesson & Kaj Sköldbäck (2014), skriver at vi som forskere alltid er medlemmer av en historisk og kulturelt betinget livsverden, og vår praksis vil være ladet med teori og temporalitet. For mitt vedkommende var kvinnefengsel i utgangspunktet en ukjent kultur. Samtidig var det en kultur innenfor mitt eget samfunn med informanter av samme kjønn, noe som fordret en grad av

intersubjektivitet. Jeg hadde forventninger om visse standarder som språklig tone og oppførsel. Noen ting ble bekreftet, andre avkreftet. Ifølge Gadamer er vår forståelse ikke forutsetningsløs, men innenfor en *horisont* som kontinuerlig er under utvikling. Nye momenter kan dukke opp i denne horisonten, som ikke først og fremst er lukket eller individuell, men som deles av medlemmene i for eksempel en kultur (Krogh, 2014). Også Alvesson & Sköldberg (2014) understreker denne tilnærmingen til førforståelsen. Ingen av oss utgår fra en blank tavle, heller ikke den som søker ny forståelse. Den såkalte *hermeneutiske sirkelen* blir på denne måten forstått som et forhold mellom to horisonter; leserens, og ”teksten” eller ”verket” som det bevisst eller ubevisst ligger et sett med forutsetninger i (Krogh, 2014). En såkalt *horisontsammensmelting* oppstår ved at leseren justerer sin horisont ved å trenge dypere inn i teksten, eller verkets, opprinnelige forestillingsverden. Forståelse innebærer at disse horisontene tilnærmer seg hverandre, og dette er det endelige resultatet av at forståelse beveger seg i en hermeneutisk sirkel.

Ifølge Alvesson & Sköldberg (2014) må vi kontinuerlig i denne sirkelen alternere mellom å trenge inn i den nye fremmede verdenen, den nye teksten, samtidig som vi gjenkobler dette til vårt eget referansesystem, førforståelsen. På denne måten kan vi suksessivt forstå det fremmede referansesystemet samtidig som vi reviderer og beriker vårt eget. Det skjer en sammensmelting av horisonter. I mitt møte med informantene og deres ”tekst” hadde jeg som nevnt flere fordommer. Disse ble revidert under samtalen med dem, under transkriberingen og senere i fortolkningsarbeidet. Videre jobbet jeg med disse tekstene scenisk, hvor de igjen ble tolket og bearbeidet av mine skuespillere. Dette åpnet opp for enda flere måter å se, og forstå, disse tekstene på. I et ytterligere ledd vil også forestillingen vises for et publikum, med egne fordommer og førforståelser, som igjen også vil tolke og forhåpentligvis justere sin horisont i møtet med det de ser. I tillegg vil avhandlingen leses av en form for publikum. Horisontsammensmeltinger foregår dermed på flere ulike stadier av dette arbeidet.

Hermeneutikkens stadige fortolkning er i tråd med det kvalitative forskningsidealet *refleksivitet*, nemlig forskerens bevissthet over at hennes bakgrunn og orientering, og dermed også forskningsresultatene, påvirkes av en sosio-historisk plassering som automatisk innebærer visse verdier. Martyn Hammersley & Paul Atkinson (1996) skriver at forskningsprosessen bør arte seg som en reflekterende prosess i hele forskningsforløpet. Forskeren skal være forberedt, men ikke forutinntatt og ha et åpent, men ikke tomt, sinn. Hun bør være godt belest og i stand til å anvende teori i møte med feltet. Samtidig bør hun være

villig til å innta en ikke-vurderende rolle med utgangspunkt i førforståelse og fordommer, samt forkaste ideer og hypoteser dersom det blir nødvendig. Lillian Larsen (2010) skriver at forskeren som ny i et sosialt system ikke utelukkende kan være objektivt betraktende. Hun deltar ut fra egen livserfaring, forestillinger om, og forventninger til, systemet. Ifølge henne starter vi alle et forskningsarbeid med en eller annen form for førforståelse, som kan være mer eller mindre formulert, bevisstgjort og begrunnet. Den kan være mer eller mindre erkjent og integrert som en faktor i metoden, dette avhenger av det vitenskapsteoretiske utgangspunktet man har valgt for sin undersøkelse (Larsen, 2010). Forståelse kan skapes som et produkt innenfor rammen av et intersubjektivt møte mellom forsker og de som utforskes. Denne forståelsen kan ha rekkevidde også utenfor dette møtet. Etterstrebelen etter en intersubjektivitet skal imidlertid ikke utelukke at forskerens fortolkninger kan motsi eller utfordre selvforståelsen hos deltakeren, men heller omfattes av forskerens oppsamlede forståelse og meningshorisont (Haavind, 2000). Dette var en utfordring gjennom hele forskningsarbeidet, hvordan å unngå å reprodusere egne ideer og bekrefte egne fordommer og forventninger, når en egen fortolkning var gjennomgående i det metodiske arbeidet.

Med en epistemologisk fortolkningsbasert tilnærming, er forskerens oppgave å få frem hvordan mennesker oppfatter, fortolker og konstruerer virkeligheten. Utviklingen av kunnskap blir i slike prosjekter en kontinuerlig fortolkningsprosess der empirien, dataene som er generert i feltet, må settes inn i en større forståelsesramme ved hjelp av forskeren. Dette er slik jeg ser det i tråd med den hermeneutiske forståelsen av kunnskapsutvikling. Et hermeneutisk forskningsperspektiv er altså en sentral faktor i den type både forsknings- og fortolkningsprosesser som et etnoteaterarbeid fordrer. Det har gjort seg gjeldende i møtet med den marginaliserte gruppen, i fortolkning av data, i omgjøring av data til teatertekst og ikke minst i tolkningen av det endelige sceniske produktet. Søren Kjørup (1985) skriver at humanvitenskapene ikke søker etter lovmessigheter. De forholder seg tolkende til kulturens produkter. Han mener den viktigste erkjennelsen i forskningsarbeid er at det ikke finnes forutsetningsløs viten, ei heller forutsetningsløse vitenskapelige resultater. På denne måten bidrar de til menneskets forståelse av sin plassering i tilværelsen og den generelle kontinuitet. Dette synes jeg beskriver både den sosialkonstruktivistiske tankegangen, samt kulturforskningens naturlige tilknytning til en hermeneutisk forståelseshorisont. Vi kan søke å forstå oss selv, men også en økt forståelse av andre. ”Det finns nämligen andra världar att tränga in i, andra individers meningsfält att uppsöka” (Alvesson & Sköldbberg, 2014, s. 245).

## 2.2. En kvalitativ og praksisbasert tilnærming

”Metodologi og konkrete arbeidsformer utformes med utgangspunkt i forskningens interessefelt, faglige perspektiv og praktiske erfaring” (Aune, 2012, s. 106). Første del av forskningen har vært et etnografisk studie innenfor kriminalomsorgen. Jeg har oppsøkt en gruppe samfunnsmedlemmer, kvinnelige innsatte, i et spesifikt sosialt fellesskap, kvinnefengsel, og stilt dem spørsmål gjennom ulike møter. Forskningsarbeidet har videre vært en åpen, utforskende og refleksiv prosess, hvor jeg som forsker har beveget meg dynamisk mellom datainnsamling, teoretisk fordypning, analyse og kunstnerisk produksjon. Jeg har forsøkt å etterstrebe en personlig og epistemologisk refleksivitet, både hva gjelder hvordan jeg som person har påvirket forskningen, samt hvordan problemstilling og metodiske (ut)valg har formet forskningsinnholdet. Data som genereres ut fra kvalitative metoder kjennetegnes ofte av å være kontekstsensitive, selvopplevde, virkelighets- og fenomennære. Tor Halfdan Aase & Erik Fossåskaret (2014) presiserer at kvalitative data er intensive, de går i dybden, mens kvantitative søker ekstensivt, i bredden. Metodetilnærmingene besvarer ulike dimensjoner ved sosiale fenomener, de tjener ulike formål og løser forskjellige oppgaver.

I tråd med det jeg ønsket å undersøke i denne studien har jeg fra starten av sett det som hensiktsmessig med en åpen, kvalitativt orientert metodebruk. Målet har vært en dynamisk og nyansert forståelse av innhold og meningsdimensjoner ved et sosialt fenomen, noe som lar seg beskrive med ord heller enn tall. I tillegg gir en kvalitativ tilnærming til datagenerering en større grad av åpenhet og nærhet ettersom man møter informantene på deres premisser. Jeg har forsøkt å legge få føringer på informasjonen som ble samlet inn, noe som kan ha vært nøkkel til både variasjon og kompleksitet. En eksplorerende problemstilling, som dette prosjektet har hatt, fordrer gjerne at man velger en metode som sikrer nyanserikdom og fleksibilitet. Dette gjør at man gjerne konsentrerer seg om få informanter, det Dag Ingvar Jacobsen (2015) kaller et intensivt opplegg. Både ustrukturerte intervjuer og deltakende observasjon er datainnsamlingsformer som gjerne forbindes med en kvalitativ tilnærming. I tillegg ligger disse metodene ofte til grunn for skapelsen av etnoteater, og i kraft av dette ble de metoder som jeg valgte å forholde meg til.

Som nevnt innledningsvis har forskningen vært en dynamisk og delvis todelt prosess, bestående av en empirisk undersøkelsesdel og en undersøkelsesdel basert på kunstnerisk arbeid og omstilling av nettopp denne empirien. Selve avhandlingen har altså hatt en sterk



tilknytning til den praktisk-estetiske komponenten av masterarbeidet. I forlengelsen av det etnografiske feltarbeidet søkte jeg å besvare forskningsspørsmålet mitt med kunstpraksis som utgangspunkt. Bjørn Rasmussen (2012) skriver at teaterkunstnere bruker flere metoder som sammenfaller med kvalitativ, empirisk forskning, eksempelvis intervju og observasjon. Det pekes også på kunstspesifikke metoder som fortolker og bearbeider materialet i både språklig og sanselig form, og hvordan teaterproduksjon kan utnyttes metodisk for å undersøke både sosiale, teaterfaglige, og i dette tilfellet også etiske, spørsmål. Patricia Leavy (2009) beskriver kunstbaserte forskningspraksiser som et sett av verktøy som sammenkobler teori og praksis. Med sine refleksive, deskriptive og utforskende egenskaper, kan praksisbasert kunstfaglig forskning ses i forlengelse av det kvalitative forskningsparadigmet. På samme tid har man, gjennom å invitere inn kunsten, potensialet til å utfordre, fornye og videreutvikle det.

In this now famous putative paradigm shift the modernist model of the nineteenth-century scholar-poet re-emerged as the "practitioner-researcher", and fresh methods of melding art and scholarship were invented. Named variously "practice as research", "practice-based research", "practice-led research" or simply "artistic research", by the twenty-first century a well-founded and sometimes controversial methodology had been added to research repertoires in university theatre and performance studies (Kershaw & Nicholson, 2011, s. 63).

Kunstbasert forskning kjennetegnes ofte av en kreativ fremstilling av sosiale forskningsspørsmål. Den kan imidlertid også tjene det prosessuelle, hvor kunstpraksisen kan inngå i flere faser av forskningen. For min del var det viktig at problemstillingen ble utforsket med nærhet til den kunstneriske prosessen. Forskningsspørsmålet er knyttet til en kreativ praksis når det gjelder den etiske diskusjonen rundt den performative fremstillingen av funn. Andre del av forskningsprosessen, som søker å besvare spørsmålet formulert i problemstillingen, kan derfor til dels omtales som praksisbasert. Målet har vært å utlede ny kunnskap, så vel som å anvende eksisterende teori, i analyse og diskusjon av egen praksis. Resultatene av et performativt forskningsprosjekt kan presenteres i en tradisjonell avhandling, eller med den kreative, artistiske praksisen som dokumentasjonsmåte (Rasmussen, 2012). Denne studien gjør begge deler. I forlengelsen av dette kan arbeidet sies å ha hatt en tverrfaglig innfallsvinkel, med triangulering mellom generering av empiri, teoristudie og teatral praksis, hvor sistnevnte metode kan bringe ny forståelse til feltet. Dette er i tråd med nevnte overbevisning om at en kunstnerisk innfallsvinkel og fremstilling av forskning både kan øke bevissthet, utfordre stereotyper, bygge empati og stimulere til dialog. I tillegg kan en slik kunstbasert forskning potensielt nå ut til et publikum også utenfor academia.

### **2.3. Mikroetnografisk feltforskning – gjennomføring og utfordringer**

Kort forklart har etnografiske studier som mål å beskrive bestemte kulturer eller sosiale grupper, gjerne på grunnlag av observert atferd eller samtaler. En slik kultur eller sosial gruppe kan, som i dette tilfellet, være en straffeinstitusjon for kvinner. Etnografi innebærer ifølge May Britt Postholm (2010) et studium av folks dagligliv fra flere vinkler i en navngitt kontekst. Forskeren bør ha anledning til å oppholde seg rundt eller sammen med en kulturell eller sosial gruppe eller et system, slik at hun gis gode muligheter til å forstå det som studeres, gjerne fra deltakernes perspektiv. Ifølge Hammersley & Atkinson (1996), baserer vi oss alltid på enkelte utvelgelseskriterier i forskningen vår, noe som innebærer at flere sider og tilfeller innenfor den valgte kulturen ikke vil være gjenstand for undersøkelse. Etnografiske studier kan gjennomføres på både mikro- og makronivå, hvor forskerens fokus er det som bestemmer grensene for arbeidet. Et mikrostudium, som mitt prosjekt kan karakteriseres som, er et spisset nærstudium av en mindre sosial enhet innenfor en mikroetnografisk ramme, noe som går frem allerede av problemstillingen. Dette betyr at forskningsarbeidet er mer fokusert og av mindre omfang både i tid og datainnsamlingsstrategi.

Det er viktig å presisere at jeg som førstegangsforsker på ingen måte påstår å tilby en uttømmende beskrivelse av livet i norsk kvinnefengsel. Samtidig bør forskeren, ifølge Postholm (2010), etterstrebe å gi en fyldig beskrivelse av omgivelser og mønstre i kulturen som studeres. Slik kan forskningen, basert på deltakernes perspektiv, betraktes i en kontekst. Dette fordrer at forskeren på en mest mulig åpen måte benytter seg av ulike former for datainnsamling, for å kunne beskrive situasjoner, atferd og kunnskap i møte med kulturen. Jeg måtte altså finne mine tilnærminger, som kunne tjene mitt prosjekt innenfor de rammene som var tilgjengelige. Dette resulterte blant annet i et mindre etnografisk feltarbeid, en pilot. Hammersley & Atkinson (1996) skriver at feltforskerens oppgave er å observere det som skjer, høre på det som blir sagt og stille spørsmål, med hensikt om å belyse det som er tema for forskningsundersøkelsen. Forankret i et sosialkonstruktivistisk vitenskapssyn, er det min overbevisning at etnografien utnytter evnen vi som sosiale aktører har til å lære og kjenne nye kulturer gjennom å kartlegge oppfatninger som tas for gitt, med en beskrivelse av kulturen som det fremste målet. Et av elementene som trekkes frem hos Postholm (2010) hva gjelder etnografisk forskning, er at det skal munne ut i et såkalt kulturelt portrett, en beskrivelse av den studerte kulturens hverdagshandlinger, rutiner og så videre. Etersom min skriftlige avhandling ikke i hovedsak er sosialantropologisk, men har andre mer spissede

undersøkelsesområder, vil en slik fullendt beskrivelse ikke inngå i avhandlingen. Dette betyr imidlertid ikke at det ikke vil inngå i det helhetlige arbeidet. Som praktisk teaterforsker med etnoteater som verktøy, er mitt ønske at forestillingen som produseres etter endt skrivearbeid skal tjene som dette kulturelle portrettet av kvinnelige innsattes livsbetingelser og hverdag.

Feltarbeid er ifølge Hammersley & Atkinson (1996) en praktisk aktivitet som krever at forskeren, i tillegg til å følge visse metodiske regler, utviser dømmekraft innenfor den bestemte konteksten. I dette ligger det også behov for forberedelse før feltarbeidet, gjerne ved å undersøke mulige forutsette problemer gjennom å lese sekundærlitteratur. Dette kan være tidligere forskning og teori, men også rapporter, journalistiske fremstillinger, romaner og så videre. For å fange opp ulike aspekter som kunne bidra til en egen beskrivelse av feltet, benyttet jeg meg av varierte datainnsamlingsstrategier som observasjon, undersøkelse av omgivelser dokumentert med foto, lesing av dokumenter og intervju. Postholm skriver at et vanlig resultat av et etnografisk forskningsarbeid gjerne kan være en beskrivende tekst, som kan fungere som et tankeredskap for leserne av teksten (Postholm, 2010). Avhandlingens forord er et utdrag fra mine feltnotater fra det første møtet med Ravneberget fengsel og de innsatte der.<sup>2</sup> Dette er en deskriptiv skildring, med den hensikt å gi leseren noen indre bilder, en delt opplevelse av det miljøet som ble undersøkelsens omdreiningspunkt.

### **2.3.1. Det første møtet**

Mitt pilotprosjekt var som nevnt en teaterworkshop i Ravneberget, et lavsikkerhetsfengsel for kvinner med en ordinær kapasitet på opptil 50 innsatte. Deltakerne varierte i både alder, etnisitet og soningsforhold. Noen tilhørte også fengselets rusmestringsenhet. Workshopen gikk over to uker og bestod av arbeid med ulike drama- og teateraktiviteter som lek, trykghetsøvelser, konsentrasjonsøvelser, kropp- og stemmebruk samt grunnleggende improvisasjonstrening. Halvveis ut i workshopen gikk vi over til å jobbe scenisk med tekst og dialog, et arbeid som til slutt endte i en forestilling som ble spilt for resten av fengselets innsatte og ansatte. Dette var mitt første møte med innsiden av et fengsel, og med kriminalomsorgen for øvrig. Det var et møte som gjorde sterkt inntrykk. De innsatte som jeg ble introdusert for, og kjent med, bidro til et svært nyansert bilde av hvordan livet som kvinnelig straffedømt i dagens Norge fortoner seg. Dette medmenneskelige og kunstneriske møtet vil best kunne beskrives som varmt, åpent og inspirerende. Ikke bare ble det en erfaring

---

<sup>2</sup> Logg fra pilotprosjekt, 22.08.2016.

som økte min feltforståelse, det ble også min førstegangskontakt med det som senere skulle bli noen av mine informanter. Gjennom sosial interaksjon ble det etablert en gjensidighet, og det Hammersley & Atkinson (1996) kaller *feltrelasjoner* ble opprettet på grunnlag av dette. At disse relasjonene ble opprettet på så kort tid tror jeg skyldes det inkluderende teaterarbeidet. Andre såkalte tilskrevne trekk med meg som forsker, som god språkforståelse, åpenhet og kanskje det at jeg selv er kvinne og i enkelte av tilfellene også jevnaldrende, kan også ha hatt følger for relasjonsbyggingen. Metodisk benyttet jeg meg i dette arbeidet av deltakende observasjon, med feltnotater som dokumentasjon.

#### **2.4. Deltakende observasjon**

Denne sentrale datainnsamlingsstrategien innenfor etnografisk forskningsarbeid har ikke vært den mest sentrale metoden, men fungert som en inngangsport i det aktuelle feltet. Hovedkilden til mine primærdata, intervjuene, ble senere utført her. Likevel ble observasjon med påfølgende loggføring og feltnotater brukt under pilotprosjektet i Ravneberget fengsel. Aase & Fossåskaret (2014) skriver at deltakende observasjon innebærer at forskeren setter seg inn i en situasjon der hun kan observere aktiviteter i sin naturlige kontekst og selv delta i dem. De beskriver ikke dette som en metode for datainnsamling i seg selv, men som en strategi som letter innsamling av data under feltarbeid. Med deltakende observasjon får man adgang til data, og kommer informantene nært inn på livet. I tillegg til tilgang på innsiden av et felt, ble observasjonen brukt som verktøy for å erverve en helhetlig forståelse av feltet, som senere skulle dykkes dypere i gjennom intervju. Det var derfor et fokus gjennom hele pilotprosjektet å inngå i en samhandling med de innsatte og være til stede i de ulike prosessene sammen med dem. Dette var givende, men ikke blottet for utfordringer, da det kunne være vanskelig å skille hvor grensen mellom meg som forsker og meg som medmenneske gikk. Dette med kontekst var et reelt spørsmål, ettersom teaterworkshop i prinsippet ikke er en naturlig kontekst for dem, og dermed en ganske atypisk situasjon å observere. Jeg deltok derfor konsekvent også i andre situasjoner, som lunsj- og røykepauser, og snakket med dem i ledige øyeblikk. På denne måten inngikk jeg både i deres kunstneriske og hverdagslige aktiviteter.

Larsen (2010) presiserer at vi som deltagere på forskjellige arenaer automatisk bidrar i samspillet og dermed kan påvirke prosesser og resultater. Som observatører sanser, registrerer, sorterer og tolker vi omgivelsene og våre egne reaksjoner. I denne tolkningen preges vi av våre erfaringer, kunnskaper, verdier og holdninger; vår førforståelse. Ifølge Aase

& Fossåskaret (2014) eksponerer man seg gjennom deltakende observasjon på en helt unik måte i forhold til de sosiale prosessene som preger det systemet man studerer og forsker i. Studiefeltet er påvirkelig og bevegelig i møte med forskningen, en innsikt og medformende kraft forskeren må være seg bevisst og reflektere over. Andre utfordringer ved deltagende observasjon er balansen mellom å være en så bevisst og systematisk observatør at man blir en lite engasjert deltaker, eller på den andre siden, å bli så oppslukt og engasjert i de aktivitetene man utfører at det egentlige forskningsarbeidet står i fare for å måtte vike. For mitt vedkommende var ikke direkte datainnsamling som senere skulle analyseres hovedfokuset for pilotprosjektet, men heller en innstudering av et nytt felt og en førstegangskontakt med aktuelle informanter. Som feltforsker tilegnet jeg meg under piloten nok mer skjult kunnskap enn det som kommer frem i skriftlig nedtegnelse. Likevel sørget jeg for å dokumentere arbeidet på flere ulike måter.

#### **2.4.1. Å omskape felten til tekst**

For å dokumentere observasjonene mine skrev jeg feltnotater. Disse fungerte som en innføring til meg som forsker i det aktuelle miljøet, som forberedelse til intervjuene, samt inspirasjon til utarbeiding av forestillingen. Det er i hovedsak intervjuene som ligger til grunn for oppgavens empiri- og diskusjonsdel, feltnotatene har tjent mer som et supplement. Hammersley & Atkinson (1996) skriver at bak gode feltnotater ligger nøyaktighet, sans for detaljer, samt en stadig vurdering av formål. Man må med andre ord finne en egen strategi for hva, hvordan og når man skal organisere og dokumentere sine feltnotater. Som førstegangsforsker måtte jeg utarbeide egne rutiner for dette. Lesing av metodelitteratur og råd fra veileder presiserte blant annet at nedskrivning burde skje umiddelbart etter observasjonen. Under pilotprosjektet brukte jeg den daglige togturen tilbake til Oslo til å skrive logg og feltdagbok fra dagens arbeid. Her skrev jeg både fritt etter hukommelsen, samt bearbeidet og videreutviklet notater som jeg hadde skrevet underveis. Feltdagbok ble også skrevet i etterkant av hvert intervju. Basert på inntrykk og med korte nedtegnelser supplerte jeg intervjuopptakene med ikke-verbale aspekter og egenskaper ved det fysiske miljøet.

En utfordring i pilotprosjektets datagenerering, var vekslingen mellom *datainnsamling* og *dataregistrering*. Dette gjaldt spesielt under teaterworkshopen, da det var forstyrrende å tre ut av en dramaaktivitet for å skrive notater. Det å sitte på sidelinjen og observere andre gjøre teaterøvelsene var heller ikke et alternativ, da dette kan gjøre deltakerne mer selvbevisste, og

sjeldent er gunstig for gruppen som helhet. Jeg skrev feltnotatene fra det første møtet med fengselet i en fortellende prosaform. Dette resulterte i flere tekster hvor jeg bearbeidet inntrykkene som en beretning, gjerne basert på stikkord som jeg hadde notert underveis. Denne formen for notatskriving var nyttig for å sortere informasjon, men også for å lagre spontane, visuelle inntrykk og andre elementer som kunne være nyttige i den kunstneriske sammenhengen. Notatene inneholder konkrete sanseintrykk fra mine møter med området, både demografiske og medmenneskelige. De beskriver sosiale prosesser og særtrekk, supplert med egne tankerekker og praktisk-estetiske refleksjoner som jeg gjorde meg underveis. På denne måten har notatene fungert som en løpende dialog, en bekreftelse, og avkreftelse, av mine fordommer mot feltet og de situasjonene jeg skulle inngå i der. Denne mer dagligdage og fortellende konstruksjonen, som Hammersley & Atkinson (1996) kaller en *synekdoke*, er eksemplifisert med avhandlingens forord. Med fokus på å beskrive trakk jeg ut en liten del av observasjonsmaterialet. Jeg benyttet meg av en slik åpning av avhandlingen grunnet verdien av de eventuelle billedlige konnotasjonene dette kunne medføre for en leser.

#### 2.4.2. Sekundærdata og øvrig dokumentasjon

Ifølge Jacobsen (2015) er kvalitative metoder konsentrert rundt empiri samlet inn i form av ord, setninger og fortellinger. Disse kan også være samlet inn eller nedtegnet av andre. For å få en bredere horisont i forskningen, lot jeg meg inspirere av ulike stilarter og konvensjoner. I tillegg til feltnotatene fotograferte jeg omgivelsene, rommene og andre fasiliteter da jeg var på Ravneberget og hadde intervjuer. Disse visuelle dataene samlet jeg inn i hovedsak for å ha noen illustrative utsnitt fra miljøet. Jeg har også samlet på andre ting som gjorde inntrykk i feltet, som blant annet ”Lisa besøker pappa i fengsel”-brosjyren.<sup>3</sup> Dette har også bidratt som dokumentariske kilder og supplement til det kunstneriske arbeidet. Ved flere anledninger brukte jeg sekundærlitteratur for å utvikle feltinnsikt, ideer, hypoteser og konsepter. Jeg har lest flere skjønnlitterære verk og prosatekster, som Vigdis Hjorts tidligere nevnte *30 dager i Sandefjord*, utallige avisartikler, sett utstillingene *Celledeling* (Munch-museet, 2016) og *Venteværelse* (Deichmanske Bibliotek, 2017), hørt jevnlig på *Røverradions* podkast og sett fjernsynsdokumentarer som omhandler livet i fengsel.

---

<sup>3</sup> Se vedlegg 5: Utdrag fra pamfletten *Lisa besøker pappa i fengsel*.

Som Hammersley & Atkinson (1996) skriver, kan lesing av et bredt litteraturutvalg bidra til å generere konsepter gjennom hele forskningsprosessen. I mitt utvalg har det vært flere avisartikler, men hovedvekten av dokumentene stammer fra offentlige institusjonelle kilder, vurdert som både kompetente og troverdige ettersom de er opprettet for å tjene allmenntilgode formål. Jeg har, i mitt ønske om å øke min feltforståelse, studert nøkkeltall og levekårsundersøkelsene til Statistisk Sentralbyrå (SSB), samt deres statistiske analyser av norsk kriminalitet og rettsvesen. Jeg har lest årsrapporter fra Kriminalomsorgen, samt Sivilombudsmannens temarapport om kvinners soningsforhold som nevnt innledningsvis. Dette ble til inspirasjon, blant annet for valg av temaer som skulle behandles i intervjuene. Jeg måtte selvsagt vurdere flere av kildenes reliabilitet, for eksempel var flere av avisartiklene ganske tabloide. I tillegg til å se på vinklingen til sakene, måtte jeg se nøye på hvilke kilder som var brukt og vurdere om disse hadde mandat til å uttale seg i de ulike sakene. Når det gjelder tall og statistikk var det også relevant å se etter de nyeste og mest representative tallene, for eksempel hos SSB. Her måtte jeg også være meg bevisst muligheten for mørketall.

## **2.5. Kvalitativt forskningsintervju**

Min hovedkilde til primærdata har, i tråd med problemstillingen, vært intervju. Steinar Kvale & Svend Brinkmann (2015, s. 18) spør følgende: "Hvis du vil vite hvordan folk oppfatter verden og livet sitt, hvorfor ikke spørre dem?" Det kvalitative forskningsintervjuet ønsker å forstå verden gjennom sitt intervjuobjekt. Målet er å produsere kunnskap gjennom å avdekke folks opplevelse av verden og betydningen av deres erfaringer, noe som også er i kjernen av utarbeidelsen av etnoteater. Videre skriver Kvale & Brinkmann (2015) om *semistrukturerte* intervjuformer, hvor målet ofte er å innhente beskrivelser om de intervjuedes hverdag, drømmer, frykt og håp; for så å kunne fortolke betydningen. Dette var veiledende for meg i samtalen med mine informanter.

### **2.5.1. Semistrukturert intervju**

I begrepet *semistrukturert* ligger det at intervjuet verken er en åpen samtale eller en lukket spørreskjemasamtale, men at det utføres med utgangspunkt i en intervjuguide med bestemte temaer og forslag til spørsmål. Selv om forskningsintervjuet bygger på dagliglivets samtaler, er det en profesjonell samtale hvor det konstrueres kunnskap i interaksjon og i skjæringspunktet mellom synspunktene til intervjueren og den intervjuede (Kvale &

Brinkmann, 2015). Hovedårsakene til at jeg anså denne metoden som hensiktsmessig for mitt forskningsprosjekt var dens deskriptive kvaliteter og muligheter for å samle inn åpne og nyanserte beskrivelser. I forlengelsen av dette kan det føre til ny innsikt og bevissthet, noe som er grunntanker innenfor anvendt teaterpraksis. Under utarbeidelsen av intervjuguiden tok jeg utgangspunkt i en rekke temaer som skulle dekket sammen med konkrete forslag til spørsmål. Disse var preget av åpenhet i forhold til rekkefølge og endring av formuleringen, slik at jeg kunne forfølge spesifikke svar eller historier gitt av informantene. I tillegg til metodens potensiale for å skaffe førstehåndsinformasjon, var det også en overkommelig metode med tanke på rammene rundt mitt prosjekt. Aase & Fossåskaret (2014) skriver at studenter disponerer få andre ressurser enn seg selv og egen tid i sine forskningsprosjekter, og at kvalitative intervjuer med et lite utvalg ofte er det mest overkommelige. Mer om konsekvensene av dette vil jeg beskrive i 2.7. *Empiriens validitet og reliabilitet*.

### **2.5.2. Informantrekruttering: Byråkratiske portvakter og utvalgsproblematikk**

Kriteriene for utvelgelse av informanter har vært formålsstyrt i forhold til problemstillingen, som i utgangspunktet kun definerer utvalget som kvinnelige innsatte. I metodelitteratur brukes gjerne betegnelsen *N-studie*, fra ordet Numbers, på studier hvor det velges ut et fåtall informanter. Utgangspunktet for slike studier er ofte at informantene har ulike ståsteder, og derfor høyst sannsynlig også forskjellige oppfatninger og beskrivelser av den konteksten eller det fenomenet som er gjenstand for undersøkelsen (Jacobsen, 2015). Allerede tidlig i prosessen ønsket jeg et lite, men stratifisert, utvalg på tre informanter. Utvalget fulgte et spredningskriterium, de ble valgt ut fordi de kunne representere en spennvidde i det aktuelle feltet gjennom ulike forhold som kjennetegnet gruppens heterogene sammensetning. Slike forhold var alder, etnisitet, sosial plassering i fengselet og forskjeller i soningstid. Hanne Haavind (2000) presiserer at den mening det har for hver informant å møte forskeren, slippe henne til og dele sine erfaringer med henne, må ha tilknytning til et meningsinnhold som er sentralt og relevant også for informantens livskontekst. I dette tilfellet var informantene hentet fra samme fengselskontekst, men kontekstene de opprinnelig kom fra, og på hvilke premisser de inngikk i denne konteksten på, var svært forskjellige. Valget om informanter fra samme institusjon var til dels av pragmatisk natur, ettersom det var ressurskrevende å ha mange intervjuer og jeg ikke ville hatt kapasitet til å analysere så store mengder empiri. Oppgavens egentlige fokus lå dessuten i diskusjonen rundt anvendelsen av empirien – og ikke på resultatene i seg selv.



Etter feltarbeidet i Ravneberget fengsel hadde jeg tre, blant en større gruppe med flere interesserte, kvinner som ønsket å delta i prosjektet og som jeg mente oppfylte kriteriene. Tilgangen til informantene skulle imidlertid vise seg å bli en tungrodd prosess, både praktisk og byråkratisk. Vel vitende om at jeg måtte søke prosjektet inn til Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste (NSD), var jeg ved forskningsarbeidets oppstart ikke klar over at det å forske i Kriminalomsorgen skulle være så omfattende i formell og juridisk henseende. Allerede i midten av september sendte jeg inn en søknad om forskning i Kriminalomsorgen. Søknaden ble skrevet i henhold til Kriminalomsorgens kriterier og retningslinjer, hvor både prosjektbeskrivelse, intervjuguide, samtykkeskjema samt en vurdering av det hele fra veileder måtte legges ved. Jeg fikk tilsendt svar om at fengselsinstitusjonen mente at prosjektet kunne gjennomføres på en sikkerhetsmessig forsvarlig måte og at prosjektet dermed kunne tiltredes.<sup>4</sup>

Kontakten med Kriminalomsorgen har vært eksplisitt fra starten, og prosjektets hensikt og metoder har vært redegjort for i detalj. Den innvilgede forskningsbekreftelsen ble imidlertid ikke tilsendt meg før en uke ut i november. Først da kunne jeg kontakte Ravneberget og gjøre intervjuavtaler, noe som resulterte i at to av de rekrutterte informantene måtte ekskluderes ettersom de på dette tidspunktet hadde fullført soning. Den ene av informantene hadde gitt meg kontaktinformasjon og ytret at hun gjerne ville bli intervjuet på utsiden. Da jeg kontaktet henne fikk jeg imidlertid ingen respons, og valgte å respektere dette som et ønske om å ikke ha kontakt eller delta i prosjektet. Dette førte til en utvalgsproblematikk, og gav meg en følelse av å gå fra å være innafor til utafor. Som forsker opplevde jeg at jeg i denne prosessen måtte forhandle meg til en tilgang til miljøet, noe som krevde både tålmodighet, kompromiss og diplomati fra min side. Dette til tross, var det av høy viktighet for meg å gå tjenestevei med tanke på forskningens gyldighet og mine forskningsetiske forpliktelser. Det skal samtidig nevnes at jeg, etter innvilget tilgang til forskningsområdet, ikke har opplevd noen form for forsøk på kontroll eller skepsis fra Kriminalomsorgens side. De har utelukkende vist åpenhet og samarbeidsvilje, både i å la meg velge ut kandidater, og tilrettelegge for gode møter med disse. Den siste informanten fikk jeg kontakt med gjennom sosialkoordinator hos Vardeteatret, en teatergruppe som arbeider med tidligere innsatte. Dette møtet var også svært givende, ettersom noen med avstand til soning kunne reflektere over det å sitte inne på en annen måte, samt bidra med et perspektiv på livet i etterkant.

---

<sup>4</sup> Se vedlegg 1: Svar på søknad om forskning i Kriminalomsorgen region øst.

### 2.5.3. Ivaretagelse av informantene

Selv om intervjuformen er hensiktsmessig, betyr det ikke at bruken av metoden er uten utfordringer, spesielt i møtet med marginaliserte grupper. Å arbeide med menneskers private livsberetninger og opplevelser fører med seg flere grunnleggende forskningsetiske spørsmål og dilemmaer. Selv om dette preger store deler av min teori- og diskusjonsdel ønsker jeg også i metodesammenheng å trekke en kort, reflekterende parallell til etikken, ettersom også denne prosjektfasen fordret etiske overveielser. Et sentralt eksempel er maktforholdet i forskningssituasjonen. Som forsker tror man gjerne at man møter informantene på likefot, men dette er ikke alltid tilfellet. Ifølge Anne Kittelsaa (2010) gjelder dette spesielt når man forholder seg til informanter som er marginaliserte, og i kraft av dette ofte også sårbare. Et forskningsintervju kan sjeldent anses som en samtale mellom to likeverdige parter, ettersom forskeren med sin hensikt både kontrollerer, strukturerer og definerer dialogen. Man må derfor kontinuerlig være seg bevisst egen rolle og status i dialogen med, og i relasjonen til, marginaliserte informanter, som vil kunne finne det både vanskelig og skamfullt å dele sine historier.

Her lå det altså et ansvar hos meg i å (re)presentere informantenes opplevelser, uten å (re)produsere fordommer og stigmatiserende holdninger mot denne gruppen. Dette har vært viktig for meg i hele prosessen, og i tillegg noe jeg kommuniserte til mine informanter. Min opplevelse var imidlertid også preget av at informantene selv anså det som viktig at den marginaliserte gruppens livsbetingelser ble formidlet i en offentlighet, og at de var glade for å kunne bidra til dette. Alle informantene var fra starten kjent med forskningsprosjektets hensikt og formål, og jeg kommuniserte etter beste evne utførlig hva deltagelse i prosjektet innebar. Dette gjorde jeg mitt beste for å være gjennomsiktig og etterrettelig med, allerede under forespørselen om deltakelse, og igjen i selve intervjusituasjonen. For meg handlet dette like mye om det gjensidige tillitsforholdet som den juridiske forpliktelsen. Alle signerte skjemaet om informert samtykke og konfidensialitetskravet er overholdt. Ingen av informantene skal kunne identifiseres for verken lesere av avhandlingen eller forestillingens publikum. Prosjektet er vurdert og godkjent av NSD.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Se Vedlegg 2: Tilråding fra Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste.

#### 2.5.4. Gjennomføring

Å endelig få gjennomføre intervjuene var en lettelse, da det krevde mye logistikk og tålmodighet å administrere dem. Grunnet ressurser og det faktum at intervjuenes hensikt var individorientert, var alle engangsintervjuer. Intervjuet som ble gjort utenfor fengsel, fant sted på informantens nåværende arbeidsplass, et sted som opplevdes som hennes territorium, valgt på hennes premisser. Jacobsen (2015) skriver at et naturlig intervjusted gjerne er et sted hvor informanten føler seg hjemme. Det kan diskuteres hvor hjemme man føler seg innelåst i fengsel, men ettersom det var eneste mulighet, og siden innholdet i intervjuet dreier seg om nettopp denne konteksten, var det naturlig nok at de foregikk der. Kjennskapen jeg hadde ervervet om fengselet under pilotprosjektet var av stor verdi her. Gjensynet med informantene var varmt og velkomment, og de hadde tatt seg fri fra arbeidsdagen sin for å snakke med meg. Samtalene varte alle rundt en klokke, noe jeg anså som en gunstig tidsramme. Innsattintervjuene ble gjennomført i et av fengselets besøksrom, hvor de er vant med å få både personlig besøk, samt møte advokater og andre institusjonsrepresentanter. Flere konteksteffekter kan ha spilt inn her. Blant annet var informantene vel vitende om overvåkningskameraene i rommet, i tillegg til at de ble tatt opp på lydbånd av meg. Dette kan selvfølgelig ha innvirkning på hva de har valgt, og ikke valgt, å fortelle.

Intervjuguiden ble utarbeidet med inspirasjon fra Kvale & Brinkmanns (2015) oppskrift på gjennomføring av semistrukturert intervju. Den la opp til en innledende briefing for å skape trygghet og få gitt formell informasjon om intervjuets forløp og formål. Jeg etterstrebet også en avrundende debrief av intervjuene, hvor jeg gav informantene muligheten til å komme med spørsmål, samt legge til noe dersom det var noe de følte de satt igjen med på hjertet. Selve hoveddelen av intervjuene kan sies å ha hatt en middels strukturingsgrad. Intervjuguiden hadde både omhyggelig formulerte og detaljerte spørsmål, mens noen punkter var mer tematiske. Med tanke på senere analysearbeid var dette en kontinuerlig avveining i forhold til at mer spontane spørsmål kunne generere og innhente mer uventede, rikholdige og levende svar. En mer strukturert samtale som fulgte intervjuguiden mer rigid ville på den andre siden lette den begrepsmessige struktureringen av analysearbeidet. Jeg forsøkte å stille korte spørsmål uttrykt i informantens dagligspråk, og ikke et med et akademisk språk. Jeg forsøkte også å unngå typen ”hvorforspørsmål, ettersom jeg ikke var interessert i det som Kvale & Brinkmann (2015) kaller de overreflekterte, intellektualiserte svarene. Hovedvekten var derfor deskriptive spørsmål som ”hva skjedde?” og ”hva/hvordan opplever du?”, i håp om at dette kunne utløse mer spontane, relevante og pålitelige beskrivelser.

Målet mitt for intervjusamtalen var at den skulle fremkalle tematisk kunnskap og bidra til en dynamisk god samtale på samme tid. Jeg forsøkte derfor etter beste evne å balansere et forhold mellom god struktur og taktfullhet. Intervjuguiden var veiledende gjennom hele samtalen, men jeg vek fra den ved flere anledninger. For eksempel stilte jeg ikke de samme spørsmålene til alle informantene, ei heller i samme rekkefølge. Dette ble dessuten vanskelig med tanke på språklige utfordringer, og fordi de ikke hadde like soningsforhold. I tillegg fokuserte jeg enkelte ganger på å følge opp deres svar, som gjerne åpnet opp for nye retninger i samtalen. Dette var i tråd med ønsket om en fleksibel tilnæringsmåte til samtalen. Som konsekvens av dette kom det enkelte ganger lange utgreiinger som gjerne ikke var relevante. Som intervjuer måtte jeg likevel lytte og unngå avbrytelser. Jacobsen (2015) beskriver en atmosfære av forståelse, hvor intervjueren må vise at hun forstår, gjerne med bekræftende, fysiske signaler. Avhengig av hvilken funksjon de hadde, opererte jeg både med åpne og mer ledende spørsmål. Jeg stilte oppfølgingsspørsmål dersom jeg ikke forstod eller var usikker, eller når de nevnte noe som de ikke gikk videre på, men som jeg syntes var interessant. Jeg tok få notater underveis, og fokuserte heller på å skrive ned umiddelbare inntrykk i etterkant, for å senere kunne kommunisere videre intervjuets sosiale kontekst og emosjonelle tone.

### **2.5.5. Transkripsjon**

Alle mine intervjuer ble renskrevet ut i sin helhet. Jeg brukte flere hele arbeidsdager og endte opp med over 40 sider med tekst, men denne formen for dokumentasjon viste seg å være nyttig for en stringent analyse av rådataene. Transformasjonen fra den narrative formen muntlig diskurs til den narrative formen skriftlig diskurs, er ifølge Kvale & Brinkmann (2015) prosedyren som gjør intervjusamtalen tilgjengelig og egnet for strukturert analyse. De presiserer videre at transkripsjoner er sosialt konstruert og at det ikke finnes en objektiv, korrekt måte å gjøre det på, men at forskeren må stille seg spørsmålet om hva som er en gunstig transkripsjonsform for sin forskning. Jeg møtte på flere både praktiske og prinsipielle spørsmål i denne fortolkningsprosessen, som igjen krevde vurderinger og beslutninger. Mine intervjuer skilte seg ganske markant fra hverandre, både i kontekst og språk. Jeg bestemte meg derfor for noen standardkoder som kunne være gjeldende og veiledende i transkripsjonen av alle intervjuene. Disse kodene har gitt rom for både detaljer og nyanser for å gi så tykke beskrivelser som mulig. Begrensede ressurser, følelse for materialet og ikke minst mitt ønske om å sikre detaljene for min spesifikke analyse, gjorde at jeg transkriberte alle mine intervjuer egenhendig og ganske umiddelbart i tiden etter at intervjuene var gjennomført. Dette gjorde at

jeg både lærte mye om min egen intervjustil, samt fikk reflektert over de sosiale og emosjonelle aspektene ved intervjusituasjonen – noe som hjalp meg videre både ved neste intervju og senere i analysen. Kvale & Brinkmann (2015) skriver at det finnes én grunnregel i transkripsjon, nemlig at det tydelig og uttrykkelig fremgår i selve forskningsavhandlingen hvordan transkripsjonene er utført. Dette vil jeg gjøre i det følgende.

Jeg anonymiserte informantenes identitet allerede på transkripsjonsstadiet. Informant 1 fikk navnet Anita, informant 2 ble hetende Bo og informant 3 kalt for Carmen. I tillegg beskyttet jeg konfidensialiteten til personene som informantene nevnte under intervjuene gjennom å gi dem koder. Jentenavn fikk bokstaven *J*, guttenavn *G*, og etternavn fikk *E*. Navnene fikk nummer fortløpende som de ble nevnt i intervjuet; *J1*, *J2*, og så videre. Detaljer i transkripsjonene er angitt ved bruk av ulike typografiske tegn. Nonverbale gester og følelsesuttrykk er markert i teksten mellom to klammetegn og i kursiv, eksempelvis [*slår hendene sammen*]. Pauser av ulike lengde er markert med et eller flere ”#”. Det var viktig for meg å få med slike nyanser fra intervjuinteraksjonen fordi informantene gjerne kunne bli berørt, eller opprørt, av ulike tema. Slike reaksjoner var etter mitt skjønn av verdi. I tillegg er det trekk ved informantens karakter som jeg ønsket å bringe videre inn i forestillingsprosessen. Dette til tross, har jeg forsøkt å vokte meg for å forveksle de faktiske nonverbale handlingene med egne vurderinger av informantens emosjoner, for eksempel ”aggressiv stemme” eller ”nervøs latter”, for å unngå subjektivitet inn i fortolkningsprosessen. Samtidig var det flere ting jeg redigerte bort. Eksempelvis forekom det en del gjentakelser av småord eller stamming som jeg ikke så det hensiktsmessig at var en del av den nedskrevne transkripsjonen. Jeg har også brukt kursiv for å betone ulike ords intonasjon, for eksempel ”det *lover* jeg deg”.

Flere elementer kan gå tapt i en transkripsjon, både i det første leddet med abstraksjonen fra ”live” til lydopptak, deretter i overføringen til skriftlig form. Dette kan ifølge Kvale & Brinkmann (2015) føre til at transkripsjonene på mange måter blir svekkede, dekontekstualiserte gjengivelser av intervjusamtalene. Når man leser en transkripsjon er man utenfor intervjukonteksten, og det er flere non-verbale elementer som er vanskelige å synliggjøre i skriftspråket. Et godt eksempel her er ironi. Informant Anita uttalte i sitt intervju at hun akkurat nå både er nykter og har jobb, og at ”det føles helt greit”. I dette tilfellet mente hun at det føles langt mer enn bare greit. Det skjønner man når man var til stede i situasjonen og har nærhet til datamaterialet. Jeg valgte å transkribere det norskspråklige intervjuet på

bokmål. Også her er det elementer som kan gå tapt, ettersom en persons dialekt eller sosiolekt kan være en stor del av ens karakter. Ifølge Hammersley & Atkinson (1996) kan personers valg av ord være av analytisk betydning. Et såkalt lokalt vokabular kan si mye om hvordan individer fra en bestemt kultur organiserer sin oppfatning av verden og deltar i en samfunnsmessig konstruksjon av virkeligheten. Jeg var derfor bevisst på å ikke forfine eller bytte ut ord eller idiomer, ettersom ulike ord gir ulik konnotasjon.

Det var ikke bare dialekt og sosiolekt som var utfordrende. To av intervjuene foregikk på engelsk, hvorav den ene informanten snakket svært godt engelsk, den andre ikke. Her måtte jeg justere ord og syntaks, ettersom noen setninger ville være umulig å forstå tatt ut av kontekst. Disse intervjuene var gunstige å transkribere umiddelbart etter gjennomføring, slik at jeg hadde ferskt i minne hvilken mening som lå i de forskjellige ytringene, uavhengig av uheldig ordvalg eller mangel på engelske ord for det informanten ville frem til. Balansen mellom å oversette nok, men ikke ta seg for mange språklige friheter på informantens vegne, var utfordrende. Hva gjelder mitt kontinuerlige fokus på etikk opplevde jeg at dette gjorde seg gjeldende her. Flere av utsagnene kan virke svært usammenhengende, noe som kan tyde på et lavt språklig eller intellektuelt nivå. Kvale & Brinkmann (2015) presiserer at man skal være oppmerksom på publiseringen av usammenhengende og repetitive intervjutranskripsjoner som potensielt kan medføre eller forsterke en stigmatisering av bestemte personer og / eller grupper. Dette ville være det motsatte av hva jeg ønsket, både med avhandlingen og forestillingen, og derfor noe jeg tok nøye hensyn til.

## 2.6. Analyse

I bearbeidingen av empirien var det sentralt å strukturere datamaterialet for å få en oversiktlig presentasjon av kompleksiteten. Ettersom intervjuene har vært min hovedkilde til empiri, har de vært ledende i analysearbeidet. Gjennom å sammenstille de tre ulike intervjuene, ble oppgaven å påpeke mønstre, regulariteter og kontraster, og samtidig trekke frem de sentrale detaljene som jeg opplevde kunne gi ny innsikt. Utfordringen lå i å gi en dekkende beskrivelse, vel vitende om at analysearbeidet og utvelgelsen av materialet, som bringer frem informantenes perspektiver, kontinuerlig ble gjort på bakgrunn av min forståelse – mitt forskerperspektiv. Jeg forsøkte derfor å veksle mellom detaljer og helhet i en ”nedenfra-og-opp”-prosess (Jacobsen, 2015), hvor jeg med følgende fremgangsmåte gikk fra rådata og til en stilisert oversikt over faktiske funn.

### 2.6.1. Begrepsfesting og kategorisering

I den kvalitativt orienterte forskningstradisjonen er det ifølge Aase & Fossåskaret (2014) begreper og kategorier som er de sentrale analytiske redskapene. Forskeren skaper mening gjennom å utvikle forståelige begrepsfestelser og kategorier enten fundert i, eller koblet til, dataene. Alt dette er selvsagt åpent for tolkning, da disse kategoriene fremhever noen trekk mens de overser eller siler ut andre, og dermed til en viss grad konstruerer virkeligheten. Både under innsamling av data, og ikke minst under bearbeiding av dem, har jeg forsøkt å være meg bevisst dette. I starten av analysearbeidet jobbet jeg med å få et overblikk over ulike tema, opplevelser og følelser som informantene delte med meg. Videre navigerte jeg ut i fra det Jacobsen (2015) kaller for *innholdsanalyse*. Her finner man overordnede kategorier i intervjumaterialet som man igjen fyller med mening. Jeg forsøkte å beholde både åpenhet og nærhet i prosessen med å gjentatt lese vekselvis gjennom transkripsjonene.

Dette arbeidet satte både min kreativitet og tålmodighet på prøve. Formålet var å bruke dataene til å tenke med, å lete etter nye interessante mønstre og detaljer som trådte frem fra datamengden, og etter sammenhenger på tvers av den. Hvilke mønstre jeg var ute etter, hva jeg relaterte og sammenlignet med hverandre var på samme tid avhengig av mine teoretiske orienteringer for forskningen. Rent konkret jobbet jeg først med å redusere tekstene til mindre bestanddeler, gjennom det Jacobsen (2015) kaller *åpen koding*. Her samlet jeg data i form av tekster som omhandlet det samme eller oppfylte spesielle kriterier, i kategorier. Jeg jobbet deretter ut i fra såkalt *aksial koding*, hvor jeg plasserte og systematiserte dataene i kategorier som jeg selv etablerte etter å ha gjennomgått materialet fra den åpne kodingen. Rent konkret kunne denne kodingen og inndelingen se ut på følgende måte, her eksemplifisert med en skjematisk oversikt over kategorien kalt *Firemannsrommet*:

Kategori 3: "Firemannsrommet"

Datakilde	Kontekst	Vurdering
<b>Informant 1</b> <b>BO</b>	Kvinne, 20-årene. Sitter i varetekt i påvente av rettsak, arrestert i utlandet, hadde på tidspunkt for intervjuet sittet ni måneder i varetekt.	"You come here and you are in a bunker really, because this used to be a military base. With three other women, which I can tell you is not easy. [...] You know even if you get along, it's four women. In one room. Just the smallest things can annoy you, maybe I'm tired and I want to sleep early but the other ones aren't sleeping yet. They open the door and they close the door, people come in, people come out you cannot sleep. You can only sleep at the same time [ler] And then of course you have situations where women don't get along, you know, this causes real problems."
<b>Informant 2</b> <b>ANITA</b>	Kvinne, 40-årene. Har sluttført to ulike soningsperioder ved flere ulike norske fengselsinstitusjoner.	"Storeberget gikk jo ut og sa at nå skulle det bli slutt på firemannsrom i norske fengsler. Og det ble det. Men bare for gutta. For rom med fire kvinner, det er greit. Jeg opplever det som at det gis mere innsats på herrefronten liksom. [...] Altså det er sikkert greit for søtten-atten år gamle gutter som den leiren faktisk ble bygd til å drive å hoppe opp og ned av køyesenger altså, men for meg, jeg holdt på å- knærne mine gikk jo til helvete når jeg skulle opp og ned av den derre- å fyttikatta [...] Men jeg var veldig heldig med de jeg bodde på rom med. Så vi hadde det gøy. Men for folk som ble plassert på et rom med folk som ikke snakka norsk for eksempel, det var ikke noe særlig festlig for noen".
<b>Informant 3</b> <b>CARMEN</b>	Kvinne, 30-årene, sonet en dom på totalt fire måneder.	"You never wake up happy in here. You look at three other people and [himler med øynene] you are not happy. You need to be very strong, because if not you will cry all the time [...] I prefer to read my books, and all the time they talk, talk, talk. And the problem is if I say: 'hey girls, ten o'clock, quiet'. Then it's [mimer krangel] Oh my god. Problem".
<b>Dokumentkilde</b>	Artikkel, NRK.no, 18.02.2014	"i Sarpsborg ligger ett av tre kvinnefengsler her i landet. Det har plass til 50 kvinner, hvor over halvparten må dele rom med tre andre på samme celle [...] NRK møter Charlotte, som soner her for tredje gang og kan beskrive hvordan det er å bo med tre andre på celle. – Det blir ikke mye tid for seg selv. Det eneste privatlivet du har er når du er på do eller i dusjen".
<b>Foto fra feltarbeid</b>	Fotografier tatt av forsker.	Fotografiene viser hvordan firemannsrommene så ut under feltarbeid i november 2016.
<b>Feltdagbok</b>	Notater og logg skrevet under pilotprosjekt august 2016.	-kaldt på rommet, noen har latt vinduet stå åpent -flasker, toalettsaker, blader og tobakk flyter på bordet i rommet, som jeg vil anslå er på rundt 20 kvadratmeter. -Smale militærskap. Hvordan får de plass?

Figur 1: Kategorier fundert i datamaterialet.

Å ha tilordnet informantutsagnene fra intervjukonteksten inn i kategorier, gjorde meg i stand til å gjennomføre en analyse på tvers av informantene og de øvrige datakildene. Noen kategorier ble nevnt av samtlige og rommet mye sammenfallende data, andre ble enten kun nevnt av enkeltinformanter eller kontrasterte hverandre. På denne måten kunne jeg lettere se hvor komplekse de ulike fenomenene var og hvor like, eller ulike, oppfatninger informantene hadde av dem. Begrepene jeg genererte og utviklet til kategorier var skissering, opplevelse og forståelse av ulike fenomener, typologier og strategier som informantene brukte for å håndtere hverdagen. "Enkelte ganger dukker nyttige analytiske begreper opp 'spontant' fordi deltakerne selv bruker dem" (Hammersley & Atkinson, 1996, s. 239). Et eksempel på dette var en kategori jeg kalte *Prison mood & Survival mode*, en betegnelse brukt av informant Bo, hvor jeg sammenlignet hvordan de takler hverdagen.



Andre begreper dannet jeg ut fra ord og tema som dukket opp hyppig, eller de ble generert ut i fra eksisterende begreper lånt eller inspirert fra litteratur eller andre dokumentariske kilder. Videre gikk analysearbeidet ut på å binde disse elementene sammen og se dem i en helhet og dermed også gjerne i et nytt lys, i tråd med min hermeneutiske tilnærming. Etter hvert ble kategoriernes relasjoner og interne strukturer tydeligere, og begrepene enda mer spisset. Ettersom hensikten med empirien i hovedsak har vært å beskrive og illustrere har jeg ikke brukt mye tid på å årsaksforklare verken likhetene eller variasjonene i informantenes svar, da dette ikke direkte var tema for avhandlingens diskusjon. Kategoriseringen var ment for å sortere, og hente ut, materiale som jeg skulle bygge det praktisk-estetiske arbeidet på.

## **2.7. Empiriens validitet og reliabilitet**

Ifølge Jacobsen (2015) vil et forskningsopplegg alltid ha en innebygd slagside, ettersom forskeren allerede i valg av tema og problemstilling er styrt av egne verdier. Jeg har gjennom denne avhandlingen etter beste evne forsøkt å formidle en åpen og gjennomsiktig forskningsprosess, hvor det har vært klargjort eksplisitt hvordan jeg har gått frem, hva min rolle har vært gjennom forskningssituasjonen og hvordan dette eventuelt kan ha hatt innvirkning på resultatene. Vigdis Aune (2012) skriver at validering er knyttet til gjennomføringen av forskerhåndverket og forbindes med forståelsen av kunnskap som sosial kunnskapsproduksjon. utfordringene ligger i hvordan, og i hvilken grad, det innsamlede datamaterialet faktisk reflekterer de fenomenene vi søker å beskrive. I dette prosjektet har intern gyldighet, altså om beskrivelsene og sammenhengene jeg har lagt frem har vært reelle og i samsvar med virkeligheten, vært høyt prioritert.

Et annet validitetsspørsmål man kan stille seg er om undersøkelsesopplegget som er valgt har vært det beste for å belyse den problemstillingen man har ønsket å undersøke. Noen vil også kunne påstå at intervjumetoden ikke er gyldig, fordi den avhenger av subjektive inntrykk. Dette tar Kvale & Brinkmann (2015) til motmæle for. De presiserer at intervjuet er et håndverk og at dets kvalitet vil avhenge av den individuelle forskerens dyktighet og evne til å kontrollere, problematisere og tolke. Kritikken av det kvalitative forskningsintervjuet som vitenskapelig metode er gjerne at det ikke er objektivt, generaliserbart eller vitenskapelig, men eksplorativt, personavhengig og intersubjektivt (Kvale & Brinkmann, 2015). I dette prosjektet har ikke formålet vært å generalisere fra utvalg til univers. Dermed innfris heller ikke kravene til det som kan omtales som grunnlag for representativitet, men dette ville

uansett være formålsløst hva gjelder mitt forskningsprosjekt. Studien har heller tatt sikte på å formidle hva de aktuelle dataene kan si om en bestemt marginalisert gruppes oppfatninger av en levd hverdag, og i forlengelsen av dette hvordan man kan anvende disse dataene i performativ sammenheng. Funnene vil altså kunne være *overførbare* til andre kontekster, fagfelt eller grupper i samfunnet.

Forholdet mellom idealene nærhet og distanse i forskningssituasjonen har også vært en balansegang. Nærhet opplevdes viktig for å forstå den undersøktes virkelighet, mens avstand også ble viktig for å kunne problematisere og se dataene i et videre perspektiv. Jacobsen (2015) presiserer at metoder er selektive i sin informasjonsinnsamling. Noe informasjon vil falle ut, og selve metoden kan påvirke de dataene man får. I valg av kilder ligger det en styrke i at alle informantene var førstehåndskilder som uavhengig av hverandre fortalte om sine egne opplevelser. Samtidig måtte jeg være meg bevisst at de kunne ha egne interesser med deltakelsen i prosjektet, og med dette ta i betraktning muligheten for at de bevisst kunne gi et fortegnert bilde av sin opplevelse av virkeligheten. Som forsker har jeg altså måttet vurdere om informantene hadde motiver for å tilbakeholde informasjon eller gi et skjevt bilde av virkeligheten (Jacobsen, 2015). Dette var spesielt aktuelt under mine intervjuer, som befattet seg med tabubelagte tema som lovbrudd. Intervjusituasjonen i seg selv må også vurderes som sosial prosess som kan ha innvirkning på forskningens validitet. Bruken av ledende spørsmål, mine verbale formuleringer eller min kroppslige respons, alt dette kan ha påvirket svarene jeg fikk, eller fungert som positive eller negative forsterkninger. Ifølge Kvale & Brinkmann (2015) bør man, i tråd med den hermeneutiske understrekingen av fordommenes rolle, forsøke å gjøre forskningsspørsmålene tydelige og samtidig evaluere og erkjenne spørsmålets virkning og betydning for forskningsfunnene.

I tillegg til den hermeneutiske forankringen ved intervjusituasjonen, kan man argumentere for metodens relevans i henhold til mitt sosialkonstruktivistiske vitenskapssyn. Intervjuet kan i et postmoderne perspektiv på kunnskapskonstruksjon ses på som en samtale hvor data oppstår i en mellommenneskelig relasjon, som intervjuerens og informantens felles produkt. ”Det avgjørende spørsmålet er ikke hvorvidt intervjueren skal lede eller ikke lede, men *hvor* intervju spørsmålene skal lede, og hvorvidt de vil lede i viktige retninger som vil gi ny, troverdig og interessant kunnskap” (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 202). Det finnes ingen entydige kvalitetskriterier for hva som utgjør et godt forskningsintervju med hensyn til verken kvalitet eller etikk. Man kan altså vurdere dets kvalitet ut i fra form, tema og ikke minst;

hvordan dette er i tråd med intervjuets, og forskningens, formål. I tillegg er det viktig å være seg bevisst at det personlige intervjuet er en form for individualisering. Vi får frem enkeltinformanternes holdninger og oppfatninger. Dersom jeg som forsker skulle påberope meg å etter disse intervjuene ha oversikten over hva alle kvinnelige innsatte i Norge tenker og føler, ville jeg hatt problemer med gyldigheten. Til syvende og sist er det, ifølge Jacobsen (2015), summen av informasjonen fra de ulike informantene som er den riktige beskrivelsen av fenomenet, om den går mot konvergens, enighet, eller divergens, uenighet.

Andre momenter som styrker validiteten og etterprøvbareheten til forskningen er kvaliteten på lydopptak, som gjør det mulig å gå tilbake å dobbeltsjekke rådataene, detaljerte transkripsjoner, samt bred dokumentasjon i flere sjangre. Jeg har etterstrebet å være nøye i min registrering og nedtegning av data. På den andre siden finnes det momenter som kan redusere validiteten. Et kjennetegn ved god etnografisk forskning er tidsperspektivet i feltarbeid. Som forsker oppfordres man til å være en del av et felt over lang tid, noe jeg ikke har vært. I tillegg er det mulig at jeg på et, eller flere, nivå har vært en påvirkningskilde i forhold til feltet og menneskene som har vært gjenstand for undersøkelse, og hvilke data jeg har valgt å fokusere på i utvelgelsesprosessen. Slike elementer bør ikke ignoreres i forskningsprosessen, men heller utnyttes og forklares både eksplisitt og implisitt i analysen (Hammersley & Atkinson, 1996). Jeg må ta i betraktning min *intervjuer-* og *observatøreffekt*, som innebærer at min tilstedeværelse skaper spesielle resultater, og *konktesteffekten*, som innebærer at stedet hvor intervjuet og observasjonene foretas skaper spesielle resultater (Jacobsen, 2015). I denne refleksiviteten over forskerrollen spiller også hermeneutikken inn, med spørsmålet om i hvilken grad mine fordommer preger min presentasjon av dataene. I dette henseende har jeg hatt kritiske gjennomganger av analysens kategorier og sammenhengene dem imellom. Jeg har forsøkt ulike alternativer i fremstillingen av dataene, i tråd med et ønske om at beretningene jeg fremstiller skal representere virkeligheten, og ikke bare være beretninger gjengitt og formidlet med retorisk slagkraft.

Mitt mål med denne datagenereringen har ikke vært å trekke slutninger eller generere nye, sosialantropologiske teorier. Jeg har forsøkt å behandle intervjuene med en faglig og emosjonell distanse, og ikke ta dem for gitt som privilegerte informasjonskilder. I mitt mål om å drive en transparent og etterprøvbar forskning, har jeg forsøkt å være meg bevisst at både konteksten og min tilstedeværelse kan ha påvirket hva de har valgt å dele med meg, på den tiden de gjorde det. Som en avrundende refleksjon til denne delen av metodekapittelet,

ønsker jeg å understreke min bevissthet om at en forskning ikke kan være helt verdifri, og at det derfor stilles høye krav til åpenhet. ”Kun ved at forskere beskriver nøye hva de har gjort, kan andre få innsyn i hvilken informasjon en undersøkelse ikke har fått fram” (Jacobsen, 2015, s. 56). Dette har vært et underliggende fokus i hele dette kapittelet. I min kvalitative datainnsamling har jeg forsøkt å gi et helhetlig bilde av en virkelighet gjennom å benytte meg av flere undersøkelsesmetoder. Disse har jeg anvendt for at de skal kunne utfylle, kontrollere og kontrastere hverandre, som igjen vil kunne bidra til et mer detaljert, og validert, bilde av virkeligheten. Dette virkelighetsbildet skulle videre utarbeides til et estetisk rammeverk, som skulle utvikles ytterligere i møtet med skuespillerne.

## 2.8. Estetisering av empirien

Etnoteaterformen er ofte nært beslektet med fenomener og begreper som dokumentarteater, dramatisert forskning og performativ samfunnsvitenskap. Disse begrepene har det til felles at de har solid forankring i ikke-fiksjonell, forskningsbasert virkelighet. Man velger gjerne etnoteatret som en estetisk formidlingsform med den begrunnelse at uttrykket er effektivt for å offentliggjøre og formidle funn generert gjennom undersøkelser av kulturelt, sosialt og personlig liv. Norman K. Denzin (1997) tar for seg det han omtaler som *performance ethnography*. Dette hybridbegrepet omfavner to ulike disipliner, etnografisk forskning og teaterkunst, som har samme mål. De ønsker begge å skape innsiktsfulle og engasjerende formidlinger av plausible og gjenkjennbare menneskelige tilstander, situasjoner og karakterer. Den refleksive teaterteksten kan ifølge ham være et bidrag til utviklingen av en postmoderne estetikk, som går utover det vi allerede har sett og hørt, der ulike nedfelte opplevelser av undersøkt sosial atferd kan bringe utøvere og publikum sammen i et felles, delt erfaringsfelt. Gjennom å kroppsliggjøre og gjenskape forskning innenfor dramatiske rammer, ligger det ifølge John O’ Toole (2006) også et potensiale til å forsterke det autentiske og til å gjenopprette den virkelige energien og visuelle virkningen til det undersøkte området.

I etnoteateret, en form for performativ etnografi, benyttes teaterets grunnelementer og virkemidler inn i en estetisering av en virkelighet. Karakterene er gjerne basert på, og spilt av, forskningsdeltakere eller gestaltet av skuespillere. Johnny Saldaña (1998) skriver at bestemte utvalg fra intervjutranskripsjonene og feltnotatene fra et bestemt forskningsarbeid omhyggelig arrangeres, bearbeides og dramatiseres for et publikum. Målet er å bidra til en økt forståelse for deltakernes liv gjennom visuell representasjon og emosjonelt engasjement. Gjennom

kunstnerisk konseptutvikling, dramaturgiske og regifaglige grep, danner forskningen basis for en estetisering. Når vi beveger oss i dette landskapet befinner vi oss innenfor en tro på at performativt baserte menneskelige disipliner kan bidra til sosial forandring i samfunnet. I motsetning til en tradisjonell skriftlig fremstilling av forskning, kan en såkalt performativ etnografi tilby en mer tilgjengelig forklaring av forskning, samt innebære en myndiggjøring både hos deltaker og tilskuer. Det er i det minste noe av intensjonen, et ønske om å være en offentlig stemme med emansipatorisk og utdannende potensiale (Saldaña, 2005).

### **2.8.1 Fra datamateriale til scenekunst – utarbeidelsen av etnoteater**

Denne intensjonen lå til grunn også da jeg gikk i gang med å transformere mine informantnarrativer. ”Qualitative researchers need to be storytellers” (Wolcott, 1994, s. 17). Dette er et sentralt sitat i forhold til mitt arbeid og måten jeg gikk frem på etter å ha sortert og valgt ut empirien jeg ville bruke i forestillingen. Enkelte friheter tas på vegne av både primær- og sekundærmaterialet når det bearbeides og adapteres av scenekunstnere. Ifølge Saldaña (2011) må dramatikerer her ta beslutninger om enten å adaptere materialet sannferdig, eller med kunstnerisk fortolkning. I min adaptasjonsprosess var begge deler viktig, noe jeg vil komme tilbake til i empiri- og diskusjonsdelen. Fremgangsmåten fra forskningsdata til teatertekst har vært varierende i denne prosessen. Både intervjutranskripsjoner, feltnotater og øvrige kilder har ligget til grunn for den performative adaptasjonen til ferdigstilt teatertekst, sammen med mer improviserte elementer som ble til i samarbeid med skuespillerne.

Forskningsdataene skulle på dette tidspunktet transformeres til estetiske narrativer, formidlet av skuespillerne, med publikum som målgruppe. Noen av overføringene har blitt beholdt ordrett, andre ganger tok jeg ut elementer som jeg både omorganiserte og justerte for en mer estetisk formet adaptasjon. Jeg knyttet gjerne sammen utsagn, perspektiver og historier fra ulike informanter og gjorde dette om til en karakter, eksempelvis i form av en egen monolog. Dette var en fiksjonell konstruksjon gjort av meg som dramatiker og regissør, men som likevel kommuniserte de kollektive realitetene til informantene og mine egne erfaringer gjort i feltet. Som kunstner ble utfordringen her å balansere det ekte og ordrette sammen med detaljer og nyanser i et språk som kunne egne seg for scenisk fremstilling. Disse virkemidlene, som form og kontekst, måtte ivaretas for en mest mulig kritisk undersøkelse og dialog med publikum.

### 2.8.2 Skuespilleren som informant og medskaper

Gjennom det praktisk-estetiske arbeidet var det viktig for meg å beholde en del av informantenes stemmeavtrykk i form av bruk, og feilbruk, av syntaks, ord, idiomer, pauser og nonverbale trekk. Disse ble så fusjonert med skuespillernes intuisjon og tilnærming. Etter inspirasjon fra Saldaña (2011) forsøkte jeg å konstruere monologer, både i en hverdagslig språklig form, men også med mer poetisk struktur. Jeg gikk gjennom lydopptakene mine på nytt for å høre etter når de lette etter ord fordi de svært gjerne ønsket å uttrykke noe, når de stoppet opp og så videre. Her var også transkripsjonsarbeidet til stor hjelp. Det interessante her var at dette arbeidet både ble gjort i forkant, under analysen av datamaterialet, men at utviklingen av teaterteksten også ble en forlengelse av analyseprosessen.

Skuespillerne ble ikke valgt ut med det kriteriet at de skulle ha tilknytning til tematikken, men jeg ønsket likevel at de skulle bidra som ressurser inn i den kunstneriske prosessen. De bidro til å utvikle narrativer hvor de brukte seg selv, blant annet i de sceniske fragmentene som behandlet spørsmålet ”kunne det vært meg?”, som var knyttet til forestillingens overordnede tematikk. I tillegg gav de liv til karakterene basert på informantene. Jeg brukte skuespillerne aktivt i arbeidet, både som informanter og som inspirasjon til å komme videre i egne både praktisk-estetiske, og teoretiske, fortolkninger og refleksjoner.



Workshop, Høgskolen i Oslo og Akershus, 24.03.2017. Foto: Karoline Marie Enoksen.

Aktørene ble altså på sett og vis også informanter, og vil senere i avhandlingen refereres til som Skuespiller 1, 2 og 3. Den kunstneriske prosessen, med samtaler hvor jeg ba om deres synspunkter og vurderinger, beriket og påvirket mine etiske refleksjoner, både praktisk og i selve avhandlingen. Konkrete eksempler på dette vil jeg komme tilbake til i avhandlingens diskusjonsdel. Dette fortonte seg som en uunngåelig del av prosessen. Skuespillerne måtte få snakke om karakterene og tekstene sine, stille spørsmål, og ikke minst kom de med egne forslag og tilbud i det mer prosessuelle, devised-inspiserte arbeidet. På denne måten ble skuespillerne også en del av den hermeneutiske horisontsammesmeltingen; de bearbeidet og konstruerte sin fortolkning, og denne fortolkningen er den publikum ser. Jeg anså derfor skuespillernes utsideperspektiv som en ressurs i prosessen med å lage noe tilgjengelig for et publikum.

## 3.0. Teori

*Hvis du vil vite hvordan et samfunn er, skal du gå til dets fengsler.*

- Fjodor Dostojevskij<sup>6</sup>

### 3.1. Det kriminologiske perspektivet

For å aktualisere tematikken i en samfunns- og tidsmessig kontekst, vil jeg i det følgende gi en innføring i feltet jeg har forsket i. Fokus i første del av kapittelet vil være et kriminologisk overblikk, en redegjørelse for den statistiske stereotypiske kvinnelige innsatte, samt kjønnsforskjeller i norsk kriminalomsorg. Videre vil jeg gjøre rede for det anvendte teaterperspektivet, fulgt av en innføring i etikk. Selv om dette er en teaterfaglig oppgave har jeg valgt en kronologi hvor det kriminologiske perspektivet kommer først. Dette fordi feltet er av stor betydning når man jobber i den praktisk-estetiske sjangeren anvendt teater. “*The act of applying* takes the theatre practitioner or researcher into a number of different academic disciplines, social practices and research fields. The theatre engages with the discourses and approaches in these settings but cannot claim expertise in them” (Thompson, 2012, s. xx). Som anvendt teaterpraktiker jobber man ikke i et tomrom. Man jobber i et felt, som man med fordel bør ha innsikt i for å bli tatt på alvor med det kulturelle arbeidet. James Thompson (2012) hevder at den anvendte teaterarbeideren er en gjest, som ofte er på utsiden av det feltet som hun eller han anvender sitt teater på, og derfor vanskelig kan snakke for, eller fra, disse feltene. Dette ønsket jeg å motvirke gjennom å sette meg nøye inn i feltet og inngå i en sosial dialog med det på samme tid. Dette arbeidet preget min intersubjektive forståelse, og derfor er det sentralt for leseren å følge min reise inn i forståelsen av feltet.

#### 3.1.1 Et kriminologisk overblikk

Formålene for det norske strafferettssystemet omtales ifølge Morten Holmboe (2016) i tre deler: *Allmennpreventive hensyn*, som innebærer straffens avskrekkelsesvirkning, samt dens moralske eller sosial-pedagogiske virkning i form av at samfunnet ser at straffbare forhold blir etterforsket og at politi og domstoler opptrer adekvat. *Individualpreventive hensyn*, som rommer rehabiliterings- og endringsperspektivet for det enkelte individ, og *oppretholdelse av den sosiale ro og sikkerhet* i form av lovbruddskontroll. Ifølge SSBs analyse av kriminalitet

---

<sup>6</sup> “The degree of civilization in a society can be judged by entering its prisons”. Fra: *The House of the Dead* (1862) oversatt av Constance Garnett, sitert i *The Yale Book of Quotations* av Shapiro, Fred (2006, s. 210).



og rettsvesen (2009), beskrives Kriminalomsorgens, og nærmere bestemt fengslenes oppgave, som følger:

I fengslene gjennomføres frihetsberøvelse i forbindelse med varetektsfengsling og soning av idømt fengselsstraff. Dette skal bidra til sikkerhet og trygghet for samfunnet som helhet. Hensikten er også at frihetsstraffen skal fungere individualpreventivt, slik at den straffedømte etter løslatelsen kan føre et lovlydig liv (SSB, 2009, s. 14).

I forlengelsen av dette beskrives også de marginaliserende virkningene fengselsstraff kan ha på det innsatte individ. Her nevnes belastninger som redusert fysisk og psykisk helse, tap av økonomisk uavhengighet, sosial tilhørighet, eget selvbilde og til sist: de stigmatiserende konsekvensene av å ha vært innsatt. Det understrekes også at innsatte skal ha de samme rettighetene som øvrige samfunnsborgere (SSB, 2009). Det kan gjerne diskuteres hvorvidt vi burde godta frihetsberøvelse som rehabilitering eller naturlig del av et straffenarrativ, med den argumentasjonen alene at det ”alltid har blitt gjort sånn”. Caoimhe McAvinchey (2011) beskriver de øvrige samfunnsborgere som straffens publikum og presiserer at vi, uten kritisk refleksjon over vår posisjon som dette, risikerer å bli passive observatører som forutsetter at langvarige mekanismer av statlig kontroll er naturlige og bør tas for gitt. Det ville føre for langt i denne sammenheng å forfølge denne diskusjonen, men det er et perspektiv verdt å nevne for et nyansert bilde av straffediskursen.

### **3.1.2. The worlds most luxurious prisons**

Norge omtales som et foregangsland hva gjelder prinsipper for straff og kriminell rehabilitering. Et enkelt googlesøk viser at Norge troner øverst på listen over verdens mest luksuriøse fengsler. Elementer som hyppig trekkes frem er vår kultur for *Restorative Justice*, også kalt gjenopprettende prosess. Målet er å redusere bruken av, og fokuset på, formell straff av individer gjennom å reparere skaden den kriminelle handlingen har forårsaket, slik at begge parter av en konflikt kan gå videre på best mulig måte (Holmboe, 2016). Flere utenlandske kilder presiserer hvordan innsatte i norske fengsler behandles humanitært gjennom dialog, gjensidig respekt og ivaretagelse av menneskerettigheter, i fasiliteter som skal reflektere livet på utsiden. Selv i høysikkerhetsfengsler som huser narkotikalangere, mordere og voldtektsforbrytere, er målet å bygge dem opp og gi dem tro på seg selv gjennom utdanning og arbeid, for så å slippe dem tilbake i samfunnet som bedre mennesker:

In sum, Norway focuses on rehabilitating prisoners instead of just warehousing them, enabling them to becoming better prepared to reenter society when released. This can be seen where Norway's 20% recidivism rate is one of the lowest in the world, as compared to the United States where 76,6 % of prisoners are re-arrested within five years (Papa, 2016).

Norsk kriminalstatistikk trekkes også frem i målinger om gjeninnsettelse. Innen to år fra de slipper ut ender kun 20 prosent av norske innsatte tilbake i fengsel. Disse tallene må ses i sammenheng med at Norge generelt har lav kriminell aktivitet, men er fremdeles svært lave sammenlignet med andre land. I flere internasjonale medier og portretter, godt eksemplifisert med Michael Moores dokumentar *Where to invade next* (2016), skildres fengselslivet i Norge som unikt, moderne, tilrettelagt – og nesten litt naivt. Dette gjelder i det minste for herrefengslene. Halden fengsel trekkes her frem som gulleksempelen. Rommene er av hotellstandard, med flatskjerm TV-er, kjøleskap og lange, gitterfrie vinduer designet for å slippe inn mer sollys. Vakter og fanger lever i harmoni. Dømte mordere har tilgang til slakterkniver på jobben, som foregår på kjøkkenet med benkeplater i rustfritt stål, fine sofaer og bjørkefargede kaffebord, som tatt ut av en Ikea-katalog (Adams, 2010).

### 3.1.3 Den kvinnelige innsatte i Norge: hvem, hva og hvor mange?

Anne Almquist, leder for *Auroraprojektet*<sup>7</sup>, har følgende beskrivelse av den typiske straffedømte kvinnen i Norge:

Hun er 32 år og har to barn i fosterhjem. Hun har lite skolegang og arbeidserfaring. Ofte er hun oppvokst i et hjem med omsorgssvikt. Hun bruker flere narkotiske stoffer, og driver mye med vinningskriminalitet. Hun er bostedsløs eller bor sammen med kjæresten, men overnatter ofte på omsorgstiltak. 70 prosent av Aurora-kvinnene er seksuelt misbrukt. Enda flere er voldsofre (Bu, 2016, s.10).

Majoriteten av de kvinnelige innsatte kommer i større grad enn de mannlige fra lavere samfunnsklasser. I en undersøkelse av norske innsattes levekår<sup>8</sup>, rapporterer mer enn to tredjedeler om barndom og oppvekstvilkår preget av dårlig økonomi, ustabile boforhold, mishandling, sykdom eller foreldre med rusproblemer eller tilknytning til rettssystemet (Friestad & Skog Hansen, 2004). Rapporten fremhever at kvinnelige innsatte er en særlig utsatt og marginalisert gruppe, med levekårsproblemer som gjør seg gjeldende på flere områder. Blant annet er de utsatt for fysiske og seksuelle overgrep i større grad enn menn, rundt halvparten av dem melder om overgrep som barn eller i voksen alder. Mange av dem lever under fattigdomsgrensen. De har lavere utdanningsnivå, svakere tilknytning til

<sup>7</sup> Et tilbud til kvinner før, under og etter soning. <http://alf.no/for-samarbeidspartnere/program-og-prosjekt/aurora/>

<sup>8</sup> [http://www.fafu.no/media/com\\_netsukii/429.pdf](http://www.fafu.no/media/com_netsukii/429.pdf)

arbeidslivet og er oftere langtidsmottakere av sosialhjelp i forhold til befolkningen som helhet. Andelen med ubehandlede psykiske og fysiske lidelser for kvinnelige innsatte, er fire ganger så høy sammenlignet med den øvrige befolkningen. I tillegg er de ofte tyngre rusmisbrukere og flere er smittet av infeksjonssykdommer (Friestad & Skog Hansen, 2004). Ifølge en telling gjennomført på landsbasis i 2014, er det stor spredning i alder. Gjennomsnittsalderen på de kvinnelige innsatte var 36,4 år, med få i gruppen under 20 år, samt i gruppen på de mellom 60 og 70 år (Sivilombudsmannen, 2016).

Sett vekk fra forseelser, sitter de fleste kvinnene i norske fengsler inne for enten vinningskriminalitet i form av naskeri, økonomisk utroskap, underslag og dokumentforfalskning, eller narkotikakriminalitet.<sup>9</sup> Et mindre antall sitter inne for voldsforbrytelser, se fullstendig prosentvis oversikt i henhold til det totale antallet innsatte i tabellen under. Svært få er registrert med mer enn én straffereaksjon på ett år. Kvinnene straffes generelt for mindre alvorlige typer lovbrudd, og ilegges derfor sjeldnere de strengeste straffereaksjonene. Det er altså synkende kvinneandel ved økende alvorlighetsgrad på lovbruddet (SSB, 2009).

	2009			2010			2011			2012			2013		
	Menn	Kvinner	Totalt	Menn	Kvinner	Totalt	Menn	Kvinner	Totalt	Menn	Kvinner	Totalt	Menn	Kvinner	Totalt
Drap og drapsforsøk	7	10	7	7	12	7	7	6	7	7	7	7	6	7	6
Vold og trusler	16	11	16	16	7	16	17	10	17	18	17	18	17	16	17
Narkotikalovbrudd	31	39	31	26	34	26	28	46	29	27	32	27	24	31	25
Tyverier	9	8	9	10	9	10	9	7	9	9	6	9	10	7	10
Ran	6	3	6	6	1	5	7	5	7	8	5	8	7	3	7
Seksuallovbrudd	12	1	11	13	1	13	13	2	12	13	2	13	15	2	15
Økonomisk kriminalitet	8	13	8	7	14	8	5	10	5	7	7	7	6	19	7
Trafikklovbrudd	7	9	7	7	12	7	6	6	6	4	7	4	5	8	5
Øvrige	5	7	6	8	10	8	8	7	8	6	17	7	9	7	9
Prosent av alle	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100
N	2 271	139	2 410	2 413	147	2 560	2 476	141	2 617	2 436	121	2 557	2 388	121	2 509

Figur 2: Oversikt over lovbruddstype for innsatte 2009-2013, fra rapporten *Likeverdige forhold for kvinner og menn under kriminalomsorgens ansvar*.

SSBs nøkkeltall for sosiale forhold og kriminalitet, viser at 95 prosent av de innsatte i norske fengsler per 1. januar 2014 var menn (SSB, 2016). Kvinner utgjør med andre ord en svært liten del av innsattpopulasjonen, en tendens som er relativt jevn også dersom man søker seg tilbake i tid. I løpet av de siste ti årene har antall kvinner i fengsel på verdensbasis økt betraktelig. Ifølge SSB (2009) har også kvinnekriminaliteten i Norge økt de siste 25 årene. Med en befolkningsutvikling tatt i betraktning, har antallet straffereaksjoner mot kvinner blitt

<sup>9</sup> Se vedlegg 4: Figur 5 og 6.

syv ganger høyere. Per 2007 var 5600 kvinner ilagt straffereaksjoner i forbrytelsessaker, sammenlignet med begynnelsen på 1980-tallet, hvor tallet var 680. Den har gått fra å være i underkant av 7 til over 16 prosent. Mennenes økning på to og en halv ganger flere straffereaksjoner er også betydelig, men økningen for kvinnene har vært relativt større over lengre tid. Tall og statistikk kan fortelle oss mye, men ifølge Angela Devlin (1998) er de kvinnelige innsatte svært ulike:

[...] numbers can certainly identify patterns in the backgrounds of incarcerated people. But what the numbers cannot tell you is anything that even begins to approach the whole picture. They cannot tell you that each woman is an *individual* with her own story, her own friends and family – or lack of them – and her own tragedy. They cannot tell you anything about the unique set of circumstances that put her into the sweatbox<sup>10</sup> driving through those prison gates. Nor can they tell you anything about the way she is treated in custody (Devlin, 1998, s. 18-19).

### 3.1.4 Kjønnforskjeller i norsk kriminalomsorg

I en e-post mottatt den 27. mars 2017, skriver Fredrik Sjøli, seniorrådgiver ved Kriminalomsorgsdirektoratet (KDI), at det per 26. februar 2017 satt 3839 personer i fengsel i Norge. Tallet er summen av de som er varetektsfengslet og de som soner dom. Av disse var 211 kvinner. Rene kvinnefengsler per samme dato var Bredtveit, Ravneberget, Sandefjord, Kragerø og Kongsvinger avdeling G. Alle disse fengslene ligger på Østlandet, noe som betyr at kvinner som tilhører region vest, sørvest og nord, soner sammen med menn under tildelte kvinneplasser på særskilte tilrettelagte avdelinger eller boenheter (Sjøli, 2017). Ravneberget kvinnefengsel er per 2017 det eneste norske fengselet som fortsatt har over halvparten av de rundt totalt femti innsatte sovende på firemannsrom. Køyeseengene, madrassene og skapene på rommene er fra 1950-tallet, da fasilitetene fungerte som rekruttleir for Heimevernet.<sup>11</sup> I samme fylke, kun en halv times kjøretur unna, ligger nevnte Halden herrefengsel. Dette ble bygd i 2010 og omtales som et luksusfengsel med sine moderne fasiliteter og enkeltceller.

Et omfattende vedlikeholdsetterslep trekkes frem som hovedutfordringen for norske kvinnefengsler i KDIs årsrapport for 2015. Her beskrives Kriminalomsorgens nåværende og framtidige kapasitetsutfordringer, med resultater som lange soningskøer og manglende mulighet til igangsetting av nødvendig vedlikehold (Kriminalomsorgen, 2016). I mediebildet presiseres det at (u)kulturen og kjernen i nedprioriteringen av kvinnelige innsatte er at de er så få, slik at den mannlige innsatte blir normen. ”Kvinner faller mellom alle stoler i

---

<sup>10</sup> Engelsk begrep brukt om celler hvor de innsatte holdes i bilene som frakter dem til fengselet (Devlin, 1998).

<sup>11</sup> Se Vedlegg 3: Feltfotografier fra Ravneberget fengsel, 11.11.2016.

fengselsvesenet. De prioriteres ikke fordi de er en liten gruppe blant mange menn, og det er ingen som taler deres sak”, sier forbundsleder i Norsk Fengsels- og Friomsorgsforbund Geir Bjørkli (Pedersen, 2014). Andre beskrivelser, som gikk igjen hos mine informanter, er at norske fengsler ikke tilbyr voldsprogram, rusprogram eller medisinerer for kvinner på lik linje som for menn, noe paradoksalt med tanke på at kvinnene oftere har dobbeltdiagnoser bestående av både rus og psykiatri.

Ulikhetene i soningsforholdene har vært en kjent utfordring for Kriminalomsorgen i lang tid. Målet er fra flere hold å forbedre soningsforholdene for kvinner, og regjeringen har bedt KDI om å utrede hva som bør, og kan, gjøres. Senest i 2015 utarbeidet en tverrfaglig arbeidsgruppe en kartlegging med foreslåtte tiltak for å bedre kvinners forhold under straffegjennomføring, tilrettelagt ut fra deres behov og i samsvar med nasjonale og internasjonale regelverk og standarder. I rapporten *Likeverdige forhold for kvinner og menn under kriminalomsorgens ansvar*, ble det foreslått 54 ulike forbedringstiltak fordelt på flere nivå og fagområder.<sup>12</sup> Den presiserer også at det siden Kvinnesoningsutvalget i 1987 har fulgt flere rapporter, styringsdokumenter og innstillinger som påpeker mangel på, samt foreslår forbedringer til, likeverdige forhold i kriminalomsorgen. Rapporten fastslår videre at så å si ingen av disse forslagene, som er gjenopptatt ved flere anledninger, er blitt tatt til følge.

Det er slående hvordan kvinnepopulasjonen i kriminalomsorgen glimrer med sitt fravær i så å si alle dokumenter som har med kriminalomsorgen å gjøre, populasjonen fremstår som ”enkjønnnet” [...] Det er på tide at noe blir gjort for å oppnå et likeverdig tilbud til kvinnene (Kriminalomsorgen, 2015, s. 4).

KDI arbeider med en oppfølging i form av strategiutvikling for kvinner under straffegjennomføring. Denne er forventet ferdigstilt i løpet av 2017. I tillegg ble det i februar 2016 gjennom en innstilling til Justiskomiteen, fremmet forslag fra fire stortingsrepresentanter for å styrke oppfølgingen av kvinnelige innsatte. Her ba Stortinget om at regjeringen skulle vurdere samtlige tiltak foreslått i rapporten, samt fremme sak med sine vurderinger av disse tiltakene. De oppfordret også til iverksettelse av tiltak for at kvinner ikke skal måtte sone med menn uten egen kvinneenhet, tiltak som sikrer at rehabiliteringen under soning har utgangspunkt i kvinners særlige behov, samt tiltak som styrker det psykiske helsetilbudet til kvinner i fengsel (Henriksen, Trettebergstuen, Håheim og Vågslid, 2016).

---

<sup>12</sup> <http://www.kriminalomsorgen.no/likeverdige-forhold-for-kvinner-og-menn.5706772-237613.html>

I desember 2016, kort tid etter at datagenereringsarbeidet mitt var avsluttet og jeg på bakgrunn av dette satt med en overbevisning om at kvinners soningsforhold i Norge lå under standarden den burde, ble det offentliggjort en rapport fra Sivilombudsmannen. Rapporten, som er den første utgitt under FN-mandatet som nasjonalt forebyggingsorgan mot umenneskelig behandling ved frihetsberøvelse, legger frem fengselsbesøk gjort i perioden 2014 til 2016. Arbeidets formål var å forebygge umenneskelig eller nedverdiggende behandling og straff gjennom å avdekke risikofaktorer for krenkelse. De sammenfattende resultatene fra fengselsbesøkene gjort i undersøkelsen beskrives på følgende måte: ”Samlet sett har vi funnet en rekke forhold som setter kvinner i en dårligere situasjon enn menn og som er i strid med internasjonale normer på området” (Sivilombudsmannen, 2016, s. 4). Rapporten bekrefter at kvinnelige innsatte er en særlig sårbar gruppe, som i flere tilfeller risikerer å motta dårligere soningstilbud enn menn. Dette understreker et internasjonalt paradoks: Det lave antallet kvinnelige kriminelle fører til at fengslene blir organisert basert på mannlige innsattes behov. Dette gjenspeiles i både fysiske forhold som fengselsarkitektur, sanitære forhold, sikkerhet, aktivitets- og helsetilbud, samt mulighet for kontakt med familie.

Funnene i Sivilombudsmannens rapport kan oppsummeres med følgende hovedtrekk: Flere av de rene norske kvinnefengslene er lokalisert i gamle og uegnede fasiliteter preget av vedlikeholdsetterslep. Her har de kvinnelige innsatte et betraktelig dårligere tilbud enn menn når det gjelder uteområder, treningstilbud og andre fritidsaktiviteter som er bevist å gi positiv helsemessig gevinst både fysisk og psykisk. Den reelle arbeidstreningen og mulighetene til å bygge ny kompetanse er dårligere for kvinnene i både etkjønns- og fellesfengslene. Nedprioriteringen, som fører til at flertallet pakker skruer eller shampo-flasker, forklares med ressursmangel. Som nevnt har kvinnelige innsatte et annet behov for helsetjenester enn menn. Rapporten fremhever behovet for å styrke både det fysiske og psykiske helsevernet til de kvinnelige innsatte, i form av tilgang på kvinnelig lege, samt et likeverdig tilbud om rusmestring. Kvinnene som soner sammen med menn har økt risiko for å oppleve uønsket oppmerksomhet, seksuell trakassering og overgrep. På grunn av det begrensede antallet fengselsplasser for kvinner, risikerer flere å sitte i fengsel med høyere sikkerhetsnivå enn det saken deres tilsier. De blir oftere innelåst og får innskrenket utetid fra cella ved lavere betjentbemanning. I tillegg risikerer kvinner å sone i fengsler med lang geografisk avstand fra familie og barn, som ikke kan reise alene for å besøke mor i fengsel. De har også begrensede muligheter i overgangen mellom soning og frihet (Sivilombudsmannen, 2016).

### 3.1.5 Kvinnelig kriminell, dobbel stigma?

I en episode av *Røverradion*, sendt februar 2017, ble følgende myte innsendt av en lytter presentert: ”Menn som sitter i fengsel, de er kriminelle. Kvinner som sitter i fengsel, de er gærne”.<sup>13</sup> Med fare for å male med bred pensel: Hvis jeg helt i starten av denne avhandlingen hadde bedt leseren om å lukke øynene og se for seg en typisk fengselsinnsatt, ville hun eller han da ha sett for seg en kvinne?

Statistikk tilsier at de fleste ville sett for seg en person av det mannlige kjønn. Som forsker gikk jeg inn i dette arbeidet med en klar oppfatning av at jeg forsket utenfor egen kultur. Da jeg selv er kvinne, og en del av den norske kulturen, gjorde likevel et intersubjektivt perspektiv i den sosiale og kulturelle kjønnsdiskursen seg gjeldende i arbeidet. Som formidler av kunnskap med et kjønnsperspektiv måtte jeg spørre meg selv: Er jeg kjønnsmessig nøytral i formidlingen av resultatene basert på disse intersubjektive møtene, eller har mitt kjønn betydning i kunnskapsproduksjonen? Denne intersubjektiviteten må ifølge Haavind (2000) finnes på en måte som gjør det mulig å utforske forskjeller og løfte frem det som til vanlig er gjemt bak selvfølgelighetenes fellesskap. Utfordringen kan i et prosjekt som dette være å løfte frem de kjønnede betydningene som ligger i materialet, og samtidig forstå kjønn gjennom egen forskning og implementere kunnskap om kjønn i eget fag. Man bør reflektere over posisjonering i forhold til egen, og andres, personlige og faglige betydning av kjønn, og i hvor stor grad forskers eget kjønn skal synes i forskningen (Haavind, 2000).

Teorier om feminisme innebærer tanker om en sosial, økonomisk og politisk likestilling mellom kjønnene. Det er en fellesbetegnelse for de ideologiske, etiske og akademiske virksomheter som omhandler frihet og rettferdighet for begge kjønn. Haavind (2000) bruker det analytiske begrepet *kjønnede betydninger* om studier av hvordan mennesker ”blir” kvinner og menn, hva dette kan bety i ulike sosiale sammenhenger og hvordan det gjøres relevant i deres liv. I dag forsker man gjerne mer på relasjonene mellom kjønn, både som fenomen og som dynamikk. Kvinne- og kjønnsforskning er blitt betegnelse for forskning som har det kritiske og utfordrende siktemål å sette konstruksjon og konstitusjon av kjønn på kunnskapens dagsorden.

---

<sup>13</sup> Røverhuset (2017). <https://soundcloud.com/roverhuset/roverradion-99>

Det er ikke enkelt å si hvor kjønnete betydninger sitter til enhver tid, for de blir plassert både i personene og i den kultur som omgir dem. Selv om meningsinnhold knyttet til kjønn ikke er like relevant og fremtredende i alle sosiale sammenhenger, har det likevel en gjennomslagskraft som ikke lar noen sosial avkrok være uforstyrret og ikke noen form for menneskelig eksistens være uberørt. [...] Kjønn gjøres, forhandles og endres (Haavind, 2000, s. 12).

Ifølge Haavind (2000) er altså kjønn også et konstruert fenomen, som gjør seg gjeldende i kulturelle diskurser og sosiale praksiser som personer inngår i, samt det personlige meningsinnholdet som de skaper. Kjønnete betydninger tas ofte for gitt og ligger som en stilltiende, felles forutsetning for at det som skjer, kan oppfattes på en spesiell måte. Samtidig hevder flere analyser at kjønnete betydninger ikke står alene som utvetydige og avgrensede egenskaper eller tegn på kvinnelighet eller mannlighet. De spilles ut i forhandlinger om hva handlemåter betyr. Haavind bruker begrepet *splittelse* i det hun henviser til "[...] det todelte i dannelsen av 'noe' som knyttet til det ene kjønn gjennom utelukkelse av dette 'noe' fra det andre" (Haavind, 2000, s. 47).

I vår atferd som kjønnete trekker vi gjerne veksler på kulturelt forankrede diskurser om kjønn, som kan innebære kulturelle tolkningsrammer, sosiale praksiser, personlige preferanser og selvframføringer. Slike betydningssystemer knyttet til kjønn er både flyktige og foranderlige, på samme tid som de reproduseres (Haavind, 2000). De kan altså ha betydning for hvordan vi "er" eller "gjør" vårt kjønn. Judith Butler (1999) skriver om kjønn som performativt, en iscenesatt representasjon, som inngår i relasjon mellom sosialt konstruerte subjekter i spesifikke sosiale og kulturelle kontekster. Hun poengterer at begrepet *kvinne* denoterer en felles identitet, noe som er en misoppfatning ettersom kjønn ikke er en konstituert, konsekvent størrelse som kan vurderes separat fra de mekanismene som produserer og opprettholder normen.

The masculine/feminine binary constitutes not only the exclusive framework in which that specificity can be recognized, but in every other way the "specificity" of the feminine is once again fully decontextualized and separated off analytically and politically from the constitution of class, race, ethnicity, and other axes of power relations that both constitute "identity" and make the singular notion of identity a misnomer (Butler, 1999, s. 7).

Butler (1999) poengterer altså at denne motsetningen mellom kjønnene fører til at vi anser ulike egenskaper som spesifikt og universelt feminine, i kraft av sin differensiering fra det maskuline. "Den moderne verden er gjennomtrukket av kjønn, hver eneste vane, bevegelse, og aktivitet blir karakterisert som mannlig eller kvinnelig, maskulin eller feminin [...]" (Moi, 1998, s. 29). Det finnes altså flere tankeformer som utelukker eller annerledesgjør atferd hvor man overskrider tillagte kjønnsnormer.



Dersom man ser på statistikken, knyttes kriminell aktivitet til det mannlige kjønn heller enn det kvinnelige. Ved en overskridelse av en slik tillagt kjønnsnorm, som for eksempel å begå kriminelle handlinger som kvinne, blir man en avviker. Dette kan igjen føre til et dobbelt stigma, i første omgang i kraft av å være kriminell, i neste omgang av å være kriminell kvinne. Det finnes med andre ord stereotypier og forventninger til hvordan man skal opptre, spesielt i forhold til fenomenet sosialt kjønn, som rommer de samfunnsmessige, kulturelle normer og strukturer som former og kontrasterer kjønnene (Moi, 1998). Disse kan være stigmatiserende og regulerende, med innvirkning på hvordan vi oppfatter kjønn og kjønnsforskjeller i dag. Videre kan det være årsak, eller bidrag, til hvordan vi forstår og snakker om kvinnen som aktør i et kriminologisk perspektiv. Konsekvensene av å måle kjønn etter slike parametere kan ha innvirkning på hvordan kvinnelige innsatte stigmatiseres i samfunnet. Hvordan ser man på en kvinnelig kriminell kontra en mannlig, blir de automatisk avvikere? Og hvorfor prioriteres menn i fengselssystemet, i et samfunn hvor likestilling er på dagsordenen? Dette elementet fikk betydning for deler av etnoteaterforestillingen, noe jeg vil komme tilbake til i neste kapittel.

”Kvinner er ingen marginal sosial eller etnisk gruppe, men halve verdens befolkning” (Aure & Gjørsum, 2016, s. 26). Det kan virke paradoksalt at kvinner blir en ytterligere marginalisert part i kriminalomsorgen av den grunn at de er i et så klart mindretall, spesielt når forskning presiser at dette er individer fra enda lavere samfunnslag, med enda mer sammensatte og omfattende levekårsutfordringer som får konsekvenser for livet både innenfor og utenfor murene. Burde man ikke da i større grad fokusere på tilbud som forberedte dem på dette? ”Det ligger til rette for likestilling mellom kvinner og menn, samtidig som det legges opp til kvinnelig underordning i mannsdominerte system” (Haavind, 2000, s. 48). Dette gjelder imidlertid ikke bare Norge. De fleste landene med i undersøkelsen *International review of women's prisons* (2008) har ikke klart å ta hensyn til disse forholdene i sin kriminalomsorg. En utvikling av tilbud som tilfredsstillende ulike behov etter kjønn, er ifølge Helen Fair (2008) en nødvendig forutsetning:

Equality does not mean treating everyone the same. The new gender equality duty means that men and women should be treated with equivalent respect, according to need. Equality must embrace not just fairness but also inclusivity. This will result in some different services and policies for men and women. There are fundamental differences between male and female offenders and those at risk of offending that indicate a different and distinct approach is needed for women (Fair, 2008, s. 8).

Målet må altså være en form for fengsel som er lydhør overfor *kvinnelige innsatte*, i stedet for *innsatte som tilfeldigvis er kvinner*. ”Et annet aspekt i tilknytning til kjønnsforskjeller, er den ulike betydningen problemene kan ha for kvinner og menn, og hvordan fengselets tilbud tar hensyn til dette. Dette er et viktig tema som våre data ikke gir grunnlag for å utdype, men som bør inkluderes i fremtidige undersøkelser” (Friestad & Skog Hansen, 2004, s. 77). På denne oppfordringen har denne studien forsøkt å inkludere temaets tilknytning til kjønnsforskjeller, men det vil føre for langt inn i et sosialantropologisk landskap å utdype dette ytterligere. Videre vil jeg gjøre rede for min fagdisiplin, nemlig det anvendte teatret.

### **3.2. Anvendt teater**

En trend innen postdramatisk teaterpraksis er å iscenesette autentiske mennesker, steder og tematikker gjennom å benytte historier fra virkeligheten i produksjonen av dramatisk tekst. Det er heller ikke uvanlig å bruke politiske eller sosiale saker som materiale for fiksjonen. Helen Nicholson (2014) beskriver *anvendt teater* som former for dramatisk aktivitet med hensikt om å hjelpe, informere, skape bevissthet eller forene ulike individer eller grupper. Monica Prendergast & Juliana Saxton (2009) bruker begrepet som en paraplybetegnelse på alternative teaterpraksiser som målrettet bruker teater for å gjøre en forskjell i menneskers liv. Dette kan omfatte kategorier som sosialt og politisk teater, med det til felles at de ofte finner sted i utradisjonelle settinger utenfor det institusjonelle teatret for, eller med, marginaliserte grupper. Rasmussen & Gjørnum (2012) skriver at anvendt teater kan bygge bro mellom lokalt situerte estetiske praksiser og den sosiale betydning slike praksiser kan ha. Dette gjelder teaterpraksiser i ulike kulturelle og samfunnsmessige kontekster, utover den offentlige senekunstarenaen. Teater kan altså anvendes i sosiale kontekster som kan defineres av målgruppe, sted, eller mer overordnede politiske og pedagogiske områder. Med et kulturanthropologisk blikk kan teatermediet betraktes som en estetisk språk- og dannelsesform som ikke behøver å være forbeholdt kunstinstitusjonen, men som også kan ta del i samfunnets kulturproduksjon. En annen ting som skiller det anvendte fra det vi gjerne omtaler som det tradisjonelle teatret, som ofte omhandler tolkning av en gitt tekst, er at den anvendte teatertekstens tilblivelse kan springe ut fra helt andre, som i dette tilfellet forskningsbaserte, prosesser. På bakgrunn av en slik beskrivelse er det naturlig å plassere mitt prosjekt innenfor det anvendte scenekunstheltet.

Teaterkunsten har gjennom historien vært en arena hvor mennesker kan fortelle sine historier og uttrykke bekymringer, kritikk og frustrasjon. Det har også vært tradisjon å ønske en oppvåkning hos publikum, at de skal skjønne sitt ansvar gjennom en slags kollektiv forestillingsevne. Ifølge Stine N. Ellinggard (2015) har anvendte teaterpraktikere ofte en grunnleggende nysgjerrighet for ulike kulturer, sosiale kontekster og personlige livsberetninger. De ønsker ofte å komme med, eller etterlyse, kommentarer og dialog i samfunnet gjennom å gi marginaliserte grupper eller tabuer en stemme og på denne måten ha en politisk og holdningsskapende posisjon. I nyere tid skjer det flere skifter i den estetiske forståelsen av skillet mellom kunstnerisk aktivitet og det politiske. Anvendt teater er inspirert av dette på den måten at det tilbyr en estetisk arena for undersøkelse av vanskeligheter. Ofte vil anvendte teaterprosjekter fokusere på å fordre sosial endring gjennom kollektiv skapelse. Vi kan altså utforske verden og vår plass i den, og på denne måten har anvendt teater potensiale til ha en utdannende og reflekterende effekt (Prendergast & Saxton, 2009).

Stadig flere fagområder ser ut til å finne anvendt etnoteaterarbeid som et nyttig virkemiddel til å formidle ny kunnskap og alternativ forståelse. Denzin (1997) hevder at vårt liberale samfunn behøver sosiale tekster som overtaler og fordrer medfølelse.

[...] Such work should be a stimulus for social criticism and social action – a joining of the personal, the biographical, with the political, the social. That is, the tale being told should reflect back on, be entangled in, and critique this current historical moment and its discontents (Denzin, 1997, s. 200).

Etnoteateret, som prosess og som hendelse, kan berøre og involvere deltakere og publikum fra ulike ståsteder med relevante og personlige opplevelser, og på denne måten fordre deltakelse. Håpet er at slik involvering vil kunne åpne opp for inkludering, dialog og dermed også endring (Saldaña, 2011). I en etnoteateroppsetning kan de som ikke tidligere er blitt hørt få en stemme, gjennom å skape en møteplass for utøvere og publikummere hvor de sammen kan inntre i en meningsfull dialog og diskurs (Saldaña, 2005). Forskeren kan inngå i ulike nivåer av prosjektet, som manusforfatter, regissør, scenograf og skuespiller – eller, som i mitt tilfelle, i alle de nevnte.

### **3.2.1 Tidligere arbeid og forskning i feltet**

Fengselsrelatert teaterarbeid har i en årrekke blitt gjennomført i form av innovative utdanningsprogram om narkotikamisbruk, sosial kompetansetrening eller prosjekter med hensikt å spre den gleden som deltakelse i teaterarbeid kan bidra til. Thompson (2011), som

over flere tiår har drevet prosjekter og program med teater i fengsel, skriver at han opplever bred allmenn forståelse for at kunst generelt, og teater spesielt, er en nyttig og meningsfull aktivitet både for de som bor, og jobber, der. Teatret kan tilby mennesket en fantasifull ressurs som hjelper til med å forestille seg en gitt verden. ”It can be suggested that people are much more receptive to arguments about things outside their own experience if they possess a cultural model or metaphor which helps them visualise it” (McAvinchey, 2011, s. 38). *Prison theatre* har siden 1980-tallet vært et felt i vekst. Det har også vært en vekst i det McAvinchey (2011) omtaler som *theatre about prison*, ofte kjennetegnet ved at fengslenes indre er forsøkt synliggjort gjennom kulturelle representasjoner som utnytter de mulighetene for dramatisk handling som fengsels situasjonen tilbyr. Flere av dem er stedsspesifikke forestillinger holdt i tidligere fengselsfasiliteter, som behandler de juridiske, sosiale og politiske historiene til disse stedene. Videre beskriver hun forestillinger som har brukt teaterets form som middel for å diskutere presserende sosiale problemer innenfor fengselsdiskursen. Et konkret eksempel er *Not About Nightingales* (1938) av Tennessee Williams, som hadde urpremiere på London National Theatre i 1998. Målet var å bruke teatrets egenskaper for å utfordre publikums holdninger og fordømmer gjennom å lokke frem kritisk engasjement, heller en affektive reaksjoner, til problemene som ble presentert (McAvinchey, 2011).

Det synes å være et skille mellom dramaprosesser med ikke-kunstneriske utfall, gjerne workshoprelatert arbeid slik som jeg gjorde i piloten, kontra teaterproduksjoner med et endelig produkt, som min praktisk-estetiske del av studien blir. Konkrete teater- og forskningsprosjekter som er gjort i kvinnefengsler tidligere, er blant annet *Split Britches*, gjennomført av Lois Weaver og Peggy Shaw i Highpoint Prison i England, samt *Staging Human Rights* i Brasil i årene 2002-2003 (Weaver, 2009). Tilnærmingen til det førstnevnte arbeidet var å lage teater med kvinnene om det som opptok dem. Kvinnene kom selv med materiale for iscenesettelse og dramaarbeid, og resultatet ble vist for hele fengselet. Det understrekes at hensikten med et program som dette ikke behøver å være en intervensjon som skal avdekke eller fordømme menneskerettighetsbrudd innad i fengsler, men et forsøk på å engasjere de som lever og jobber i fengsler i en samtale om menneskerettigheter. I arbeidet i Brasil endte workshopene i teaterforestillinger som ble vist også utenfor murene og dermed delt med offentligheten. Forestillingene ble materiale for en statlig diskusjon mellom fengselsbetjenter, innsatte, deres familier, og politikere i det latinamerikanske parlamentet i São Paulo. ”The reforming ambition for the project was that small shifts in attitude and action in everyday encounters might, over time, become inscribed within the individual and

institutional memory, enabling a cultural shift” (McAvinchey, 2011, s. 72). Disse eksemplene viser hvordan teater kan brukes som en metode for å fremprovosere ideologisk tenkning *om fengsel, fra innsiden av fengselsmurene*. Andre eksempler verdt å nevne er Jenny Hughes & Simon Rudings (2009) *Theatre with young offenders and young people ”at risk” of offending*, samt Manchester Universitys *Theatre in Prisons and Probation* (TIPP) Centre<sup>14</sup>, ledet av navn som Paul Heritage, James Thompson og Michael Balfour.

De norske feltbidragene er relativt få, både hva gjelder prosjekter og de som forsker på dem. Vardeteatret er en anvendt teatergruppe for innsatte og løslatte, stasjonert i Oslo. Innenfor trygge sosiale rammer er gruppens mål å utforske skuespillerteknikk, bevegelse og stemmebruk. Deres visjon er at deltakerne gjennom teaterarbeid vil utvikle nye ferdigheter, styrke sin selvtillit og øke sin sosiale kompetanse, som kan gjøre det lettere å komme i jobb og fungere i samfunnet etter løslatelse. Vardeteatret jobbet i løpet av 2015 frem forestillingen *Fengselsfuglene*. Denne kan plasseres i et etnoteaterlandskap, ettersom materialet de brukte for iscenesettelsen var beretninger fra virkeligheten. Empirien ble generert gjennom researcharbeid i form av fengselsbesøk, intervjuer og samtaler med både innsatte og deres pårørende. I samarbeid med *Foreningen for fangers pårørende* fikk de frem historier fra pårørende som belyser utfordringene til de som er på utsiden (Vardeteatret, 2015).

### 3.3. Kunsten – en etikkfri sone?

Når man beveger seg i et landskap hvor mennesker utleverer seg selv, er etisk bevissthet en avgjørende egenskap hos forskeren. Men hva med kunstneren? Som nevnt innledningsvis gikk denne problemstillingen inn i en pågående samfunnsdiskurs. I episoden ”Virkelighetsdebatt og krenking” i *Debatten* på NRK (2016), ble gjenkjennelsesfenomenet debattert. Marianne Bang Hansen, som opplevde å bli utlevert gjennom sin eksmanns litterære verk, uttalte følgende: ”Er det ikke sånn at man skal gjøre etiske refleksjoner når man legger opp, eller velger hvordan man beskriver erfaringer [...] hvordan tenker man at man skal ivareta de menneskene som er modeller for dette?” (NRK, 2016). Motsvarene hun fikk var at etiske vurderinger ikke må begrense kunsten gjennom å vinge klippe den. Hvorvidt en fagetisk refleksjon bør være en kontinuerlig prosess i arbeid som involverer andres liv og fortellinger, er tydeligvis en diskusjon moden for å tas.

---

<sup>14</sup> <http://www.tipp.org.uk>

Arne Johan Vetlesen (2007) tar for seg begrepene avhengighet og sårbarhet, elementer som begge gjør seg gjeldende når man forsker med utgangspunkt i marginaliserte individer. Han understreker at den enkelte ikke har noe med et annet menneske å gjøre uten at hun eller han holder noe av dets liv i sin hånd. Når et menneske går inn i relasjon og samspill med et annet, og viser denne personen tillit, utløses en fordring hos denne andre personen til å ivareta denne tilliten, og å ikke utnytte personens blottstilte sårbarhet til sin egen fordel. Man kan stille seg spørsmålet om det finnes grenser for hva man bør gjøre, og ikke gjøre, i kunstens navn. Og hvis det gjør det: Hvor skal den settes? Å utforske menneskers privatliv for så å presentere dem i det offentlige fordrer etisk bevissthet gjennom hele forskningsprosessen. I Kapittel 2 behandlet jeg de mer konkrete kravene knyttet til forskningsetikk som informert samtykke og anonymisering. For mitt vedkommende ble de etiske dilemmaene mest presserende når det gjaldt den kunstneriske bearbeidingen; fremleggelsen av datamaterialet. Arbeidet fordret en kronisk, etisk selvrefleksjon. I det følgende vil jeg gjøre rede for etikk og moralfilosofi som fenomen relatert til kunstneriske prosesser, hvorpå det i diskusjonsdelen vil trekkes linjer mellom dette og meg som en etisk reflektert praktiker.

### 3.3.1 En etisk innføring

Ordets etymologiske opprinnelse stammer ifølge Kjell Eyvind Johansen og Arne Johan Vetlesen (2000) fra ordet *ethos* eller *ethiké*. Dette oversettes gjerne til ordet holdning og brukes om den resonnerende, systematiske refleksjonen over vår moralske praksis, om hva som er rett og galt i omgangen mellom mennesker. Ifølge Frode Nyeng (2014) studerer vi etikk for å vekke vårt tvisyn ved å åpne opp nye veier for tanker om rett og galt på et saklig grunnlag. Han skriver at praktiske moralspørsmål er mangfoldige og ofte preget av fornuftig tvil. Etikens saksområde berører primært våre handlinger, men også våre motiver, relasjoner og følelser. Han understreker at dette er et saksområde hvor det er umulig å streke opp nøyaktige grenser, men at etiske teorier, prinsipper og verktøy kan være til hjelp i nye, praktiske situasjoner. Vi kan altså se på etikken ikke dypest sett som en intellektuell disiplin, men som en praksis der andre menneskers interesser og rettigheter gir oss grunn til handling.

Når det gjelder etikk som disiplin deles denne ifølge Vaags (2004) gjerne inn i *grunnlagsetikk* på den ene siden, og *områdeetikk* på den andre. I denne avhandlingen vil elementer fra begge disse etikkene gjøre seg gjeldene. Innenfor grunnlagsetikk vil jeg diskutere underdisiplinen *normativ etikk*, som søker å ta stilling til, og i forlengelsen av dette også utvikle nye svar på,

hva som er etisk rett og/eller godt. Dette angår både etiske egenskaper ved handlinger, for eksempel hva som gjør en handling til en etisk rett handling, og verdier, som for eksempel spørsmålet om hva som er etisk godt i seg selv. Områdeetikken rommer den delen av etikken hvor de etiske teoriene kommer til anvendelse innenfor ulike fagfelt og vitenskaper (Vaags, 2004). Dette kan slik jeg forstår det være seg i profesjons- eller forskningssammenheng, hvor etikken ikke bare har teoretisk, men praktisk betydning. Områdeetikken trekker på denne måten veksler på den normative etikken, samtidig som den tar opp mer praksisspesifikke etiske problemstillinger, noe denne oppgavens problemstilling er et eksempel på.

### 3.3.2. Etiske dilemmaer

Ifølge Nyeng (2014) innebærer ofte et etisk dilemma at vi blir satt på prøve, vi må plutselig stille spørsmål ved normer vi normalt følger uten ettertanke. ”Et etisk dilemma er altså en reell beslutningssituasjon, hvor nåla i det moralske kompasset ikke vil slå seg til ro” (Nyeng, 2014, s. 20). Saldaña (1998) skriver om hvordan arbeidet med et anvendt teaterprosjekt utfordret hans plikt som etnograf til å ivareta og respektere informantenes privatliv, samtidig som han hadde et ønske om et stykke preget av dramatisk virkning og effekt. Hovedspørsmålet blir altså hvordan å forene disse hensynene i den kombinerte rollen som etnograf og kunstner, en rolle som fort kan føre deg inn i etiske dilemmaer. Når slike dilemma oppstår er det opp til oss, i dette tilfellet kunstforskeren, å klargjøre hvilke verdier som står på spill, og deretter finne balansepunktet mellom disse. Her er det ikke sikkert at det eksisterer institusjonaliserte regler som kan hjelpe oss. Nyeng (2014) diskuterer om det kanskje vil være enda vanskeligere å bedømme og diskutere slike situasjoner, dersom vi må gå veien om en sosialt etablert handlingsregel for å finne det ut. Etikken, og i forlengelsen av dette den moralske forståelsen, krever av oss at vi resonnerer prinsipielt og upartisk, men uten å miste av syne det unike ved de faktiske tilfellene som prinsippene anvendes på. Arbeidet ligger ifølge ham like mye i å hente frem empati og stimulere prinsipiell tenkning.

Hvilke svar man kommer frem til når man står ovenfor etiske dilemmaer, vil avhenge av hva slags etisk utgangspunkt man velger. Med et etikkfilosofisk utgangspunkt kan man være inspirert av Kants relative etiske tilnærming, med sine etiske lover eller normer, *kategoriske imperativ*, som i prinsippet aldri kan brytes. Et eksempel er humanitetsformuleringen, som presiserer at vi aldri skal behandle mennesker utelukkende som et middel for å nå et mål, men også som et formål i seg selv (Johansen & Vetlesen, 2000). Slike imperativ kan være gode

ledestjerner, men sier lite om hvilke konkrete handlinger som er etisk gode eller dårlige, ut i fra den bestemte kontekst. Jacobsen (2015) skriver at praktiske og etiske avveininger i større grad burde underkastes det som kan kalles en *konsekvenslogikk*; en tilnærming som forutsetter at man kontinuerlig i prosessen vurderer forskningens gevinster opp mot de eventuelle problemene en deltaker eller informant kan oppleve. De konkrete etiske dilemmaene jeg stod ovenfor i det praktisk-estetiske arbeidet vil være gjenstand for diskusjonen i *Kapittel 5*.

### 3.3.3 Etiske imperativ for anvendt teaterarbeid

Bishop (2014) skriver om hvordan forskere og utøvere kan undersøke etikken i sine arbeider gjennom å stille seg følgende kritiske spørsmål:

What is the context of the work, not just its site-specific location, but within the broader political context? What are the competing discourses – personal, political, cultural? What may be the ramifications of telling people's stories – privately and/or publicly? In what ways, and with what limits, can a deeper critical and emancipatory practice be cultivated in the work? (Bishop, 2014, s. 69).

Hun forsøker å forstå etikk relatert til forskningsbasert teater, gjennom å komme frem til et *moralsk imperativ* innenfor anvendt teaterpraksis. Et moralsk imperativ betegnes av Bishop (2014) som en ledestjerne, et slags personlig kjerneprinsipp. Dette kan være veiledende for profesjonell etisk atferd og praksis innenfor anvendt teater generelt og forskningsbasert teater, som transcenderer de tradisjonelle grensene for en disiplin, spesielt. For å komme frem til et slikt moralsk imperativ, adresserer hun fem ulike etiske perspektiv som kan bidra til å identifisere etiske dilemmaer og spørsmål. Fire av de fem perspektivene er utledet fra Joan P. Shapiro & Steven J. Gross' *Multiple Ethical Paradigms* (2013), et teoretisk rammeverk med perspektiver for å tilnærme seg etiske problemer. Rammeverket er utarbeidet med utgangspunkt i dialog rundt etiske dilemmaer, og søker å kombinere det rasjonelle og det emosjonelle. For å konkretisere dette teoretisk, har de formulert kategoriene *Ethic of Justice*, *Ethic of critique*, *Ethic of care* og *Ethic of the profession* (Shapiro & Gross, 2013). Jeg har selv gjort oversettelser av begrepene for å gjøre dem mer tilgjengelige og operasjonaliserbare.

Den første kategorien, *rettferdighetsetikken*, rommer ifølge Shapiro & Gross (2013) de juridiske fenomener som kan anvendes universelt. Den er rasjonell og analytisk, og fungerer ofte som rammeverk for juridiske prinsipper og idealer. Typiske elementer som inngår her er formelle, byråkratiske lovverk og retningslinjer. Filosofer og forfattere som deler rettferdighetsetikkens perspektiv, har ofte jobbet med temaer og verdier som habilitet,



ærlighet, redelighet og rettskaffenhet. Målet gjennom slikt arbeid er å gjøre systemer og institusjoner mer rettferdige, noe som samtidig innebærer en danning av menneskene involvert til frie, rettferdige individer. Tilhengere av rettferdighetsetikk ser ikke på rettferdighet som et bestemt sett med regler, men som et moralsk prinsipp, en måte å ta valg på som man ønsker at alle mennesker skal adaptere alltid og i alle situasjoner. Målet er et velgjørende rettferdighetssamfunn, hvor alle behandles med likeverd og verdighet, med regler, lover og rettigheter som veiledning. Dersom man ser etiske dilemmaer fra dette utsiktspunktet, kan det reises spørsmål knyttet til moralsk absolutisme versus situasjonsetikk, og individets rettigheter versus den større samfunnsnytt. På flere områder holdes det tilbake med å innføre restriksjoner, noe som fordrer betydelig skjønn i å fatte viktige vedtak og beslutninger. Kort sagt tar rettferdighetsetikken hensyn til spørsmål som: Er det en lov eller rett relatert til en bestemt sak? Bør den i tilfelle håndheves, og gjør den dette på enkelte områder, men ikke andre? I tilfellet hvorfor / hvorfor ikke? (Shapiro & Gross, 2013).

Forskere som plasserer seg innenfor den andre kategorien, *kritikketikken*, identifiserer gjerne ulike spenninger ved å plassere rettferdighetsetikken på den ene siden og begreper som demokrati og sosial rettferdighet på den andre. Som et motsvar til rettferdighetskritikken stiller man ifølge Shapiro & Gross (2013) kritiske spørsmål ved vedtatte lover, samt tilblivelsen av dem. I stedet for å akseptere beslutningene og verdiene til eksempelvis myndigheter, vil forskere og aktivister innenfor denne retningen utfordre status quo ved å benytte en etikk som retter seg mot uoverensstemmelser, som formulerer de vanskelige spørsmålene og som debatterer problemer og utfordringer. De ønsker en bevisstgjøring rundt våre egne uuttalte verdier og å få oss til å innse hvordan vår moral kan endres og reduseres over tid. Ikke bare ønsker de at vi skal revurdere viktige begreper som demokrati og sosial rettferdighet, de ber oss også om å redefinere og omtolke andre begreper som makt, kultur, språk og rettferdighet. Gjennom å dekonstruere allerede aksepterte konsepter, tilfører de et myndiggjørende språk for endringer og nye muligheter (Shapiro & Gross, 2013).

Kritiske teoretikere er gjerne forskere som analyserer samfunnsstrukturer på en utforskende og kritisk måte, med spesielt fokus på undertrykkelse, ofte i form av rase, kjønn og sosiale ulikheter. Den retter seg mot uoverensstemmelser iboende i lovverk, og politikk i forhold til disse konseptene. Både på politiske og kulturelle arenaer kan etikk være en sosial diskurs hvor man nekter å akseptere unødvendig menneskelig lidelse eller utnyttelse. Den kan utvide grunnleggende menneskerettigheter, tjene som et verktøy i kampen mot ulikhet og gi stemme

til forstummede røster i samfunnet. Diskursen bør ifølge flere innenfor denne retningen være en begynnelse, hvor handling, helst politisk, bør være en følge. Dette kan være så lite som å myndiggjøre mennesker gjennom å diskutere ulike muligheter sammen med dem. En slik form for dialog vil kunne tilføre et ”mulighetenes språk”, som kan gjøre oss i stand til å unngå å reprodusere ulike ”ismer” som rasisme, klassisme og sexismen (Shapiro & Gross, 2013).

En måte å rette opp urett i samfunnet på, kan være gjennom at ledere er mer opptatt av prinsippene for et demokratisk samfunn, gjennom lederskap rettet mot myndiggjøring av sine tilhengere og ved at deres beslutninger er fundert i moralske verdier. Gjennom å stille spørsmål ved hva som skjer i samfunnet, kan kritiske teoretikere bidra til å utbedre svakheter ved å identifisere moralske nøkkelverdier. Slik kan vi undersøke og gripe inn på en måte som gir gruppene vi er i kontakt med, uavhengig av sosial klasse, rase eller kjønn, muligheter til å vokse, lære og oppnå. Kritikketikken tar kort oppsummert sikte på å bevisstgjøre oss om ulikheter i samfunnet. Den ber oss om å stille de vanskelige spørsmålene vedrørende sosial klasse, rase, kjønn og andre områder preget av store forskjeller. Hvem lager lover og regler, og hvem drar nytte av dem? Hvem har makt, og hvem er brakt til taushet? Så snart slike spørsmål er besvart, vurderer denne etikken hva som kan bemyndige de som har blitt brakt til taushet, ignorert og undertrykt, og hvilke nye muligheter som kan bli presentert for å lede mot sosial rettferdighet og et bedre samfunn (Shapiro & Gross, 2013).

*Omsorgsetikken* sidestilles, som kritikketikken, ofte med rettferdighetsetikken. Målet er et samfunn hvor omtanke er høyt verdsatt, med kjerneverdier som støttende og pleiende relasjoner, samt en dyp forståelse av lojalitet, tillit og myndiggjøring. Den vier spesielt oppmerksomhet til en integrering av fornuft og følelser, ovenfor seg selv og andre. Det presiseres at omsorg, som en grunnmoral, adresser bekymringer og behov uttrykt av mange personer. I likhet med teoretikere innenfor kritikketikken, understreker man i omsorgsetikken sosial rettferdighet som en sentralt begrep. Omtanke og sammenkobling introduseres som verktøy i oppgaven med å løse moralske dilemmaer, eller finne svar på etiske spørsmål (Shapiro & Gross, 2013). Formelle konsepter som lover, regler og standardprosedyrer, teknikker som fungerer godt på områder hvor rettferdighetsetikken troner, kan være mangelfulle. Her kan man se til omsorgsetikken, som krever en vurdering av flere stemmer, hvor alle føler seg hørt og verdsatt i en beslutningsprosess. Man beveger seg bort fra en hierarkisk modell og fremmer en lederstil som vektlegger relasjoner og forbindelser. Dette kan bidra til mellommenneskelig samhandling og sikre en følelse av tilhørighet, samt en

utvikling av enkeltpersoners ferdigheter ettersom de lærer av hverandre. "Developing these individuals, then, must more heavily focus on the knowledge of cultures and of diversity, with a special emphasis on learning how to listen, observe, and respond to others" (Shapiro & Gross, 2013, s. 29).

Man kan fremheve kompleksiteten til dette paradigmet gjennom å stille spørsmål til hvorvidt omsorgsetikken er en emosjonell eller rasjonell modell. Flere av kategoriens aspekter bør vurderes rasjonelt, slik som å tilby disiplin og oppmerksomhet, men empati og medfølelse, egenskaper som gjerne demonstrerer følelser, er også en del av dette paradigmet. Flere forskere hevder dermed at deler av denne modellen sammenfaller godt med nyere hjerneforskning på beslutningsprosesser, hvor følelser og fornuft begge er involvert, på intrikate måter. Avgjørelser tas fra sak til sak avhengig av menneskene og omstendighetene involvert. Å se på etiske dilemmaer gjennom dette paradigmet kan reise spørsmål om hvordan man kan møte folks behov og ønsker, gjennom løsninger hvor omsorg for andre er en del av beslutningsprosessen. Omsorgsetikken dirigerer enkeltpersoner til å vurdere konsekvensene av sine beslutninger og handlinger, gjennom å be dem vurdere spørsmål som: Hvem vil ha nytte av de valg jeg tar? Hvem vil bli rammet av dem? Hva er de langsiktige virkningene av en beslutning jeg gjør i dag? Og hvis jeg blir hjulpet av noen nå, hva skal jeg gjøre i fremtiden for å gi tilbake til denne personen, eller til samfunnet generelt? (Shapiro & Gross, 2013).

Flere ulike felt har tydelig formulerte etiske krav og retningslinjer for sitt virke, godt eksemplifisert med medisin og jus. Ifølge Shapiro & Gross (2013) kan dette tjene også andre yrker og fagfelt. Tidligere har *profesjonsetikken*, deres siste kategori, blitt sett på som en undergruppe innen rettferdighetsetikken ettersom det ofte likestilles med regler og retningslinjer, som passer pent inn i dette konseptet. Det kan virke paradoksalt når det offentlige og ulike yrkesorganisasjoner forsøker å utarbeide slike etiske standardkoder, ettersom deres reaksjonsevne er begrenset av distansen til dag-til-dag dilemmaer på individ- og fagnivå. Til tross for en positiv tilnærming til etiske standardformuleringer, er det mangel på sammenheng mellom de personlige og profesjonelle koder som utøves, og de som er angitt av statlig hold eller faggrupper. Det virker som en generell oppfatning at etiske retningslinjer ofte nedvurderes og møter antagonistiske motsvar. En av tendensene er at ulike yrkesutøvere ikke vet hvor de finner dem. Flere opplever dessuten innlæring av etiske retningslinjer som et trivielt og irrelevant oppdrag, fordi det mangler sammenheng mellom dette og det å lære å ta gode etiske avgjørelser i bestemte tilfeller. Shapiro & Gross (2013) understreker imidlertid at

formaliserte retningslinjer vil kunne ha en verdifull funksjon gjennom å personifisere de moralske idealene til både profesjonen og til den profesjonelle. Samtidig oppleves det i flere yrker, spesielt i humanistiske, at utøverne finner det mer verdifullt å utarbeide sine egne yrkesetiske retningslinjer:

[...] I also subscribe to the notion that standardized professional ethical codes are of limited value. I look to myself to determine what decisions I can live with. Outside attempts at control have little impact on me and what I do (Shapiro & Gross, 2013, s. 33).

Yrkesutøvere finner det altså meningsfullt å lage sine egne både personlige og faglige etiske retningslinjer basert på egne forutsetninger og erfaringer. Å utvikle disse tvinger dem til å reflektere over begreper knyttet til deres egne moralske kompass, deres profesjonelle atferd og beslutningstakingsprosesser. En yrkesetisk kodeks kan altså ikke etableres uten kobling eller referanse til utøvernes personlige etiske standpunkt. Vårt profesjonelle ansvar har innflytelse på våre personlige verdier, prioriteringer og atferd, og omvendt. Når vi utarbeider profesjonelle koder vurderer vi ulike etiske modeller, eller paradigmer. Det kan likevel være stor uenighet mellom individuelle og profesjonelle etikksyn innenfor de ulike disiplinene, samt forskjell på i hvor stor grad slike etiske retningslinjer overholdes i praksis. Også her, som i kritikk- og omsorgsetikken, foreslås det derfor at flere involveres i prosessen med å utarbeide slike retningslinjer.

Shapiro & Gross (2013), som skriver fra et utdanningsperspektiv, poengterer at dersom det skulle formuleres et profesjonelt idealistisk, moralsk imperativ i hjertet av dette fagfeltet, ville det være å alltid handle med utgangspunkt i elevenes beste, hvor en hver elevs velferd er den grunnleggende verdien som bør ligge til grunn for alle beslutninger. Dette er en utfordrende oppgave ettersom de fleste profesjonelle pedagogiske virksomheter har elevmasser med svært store forskjeller og ulikheter. En ledestjerne vil kunne være at beslutninger skal innlemme elevenes individuelle rettigheter, lære dem til å ta ansvar for egne handlinger samt respektere andre. Det profesjonsetiske paradigmet ønsker at utøvere skal formulere og undersøke sine profesjonelle retningslinjer i lys av individuelle personlige etiske koder, så vel som offisielle standarder satt for profesjonen. Aktørene, feltet, eller miljøet man jobber for, og med, må stå i sentrum for beslutningene som tas i dette øyemed (Shapiro & Gross, 2013).

Bishop (2014), som har satt disse perspektivene opp mot uttalelser fra anvendte teaterarbeidere, legger selv en etikk til denne listen, nemlig *moralsk integritet*. Denne etikken hevder at de foregående fire etikkene ikke garanterer det beste handlingsforløpet, de genererer bare mange alternativer. Moralsk integritet utfordrer etiske ledere til å bevisst analysere, bedømme og bestemme hvorfor de velger en bestemt etisk handlingsplan. Deres motiv for å handle blir på en måte som er i andres beste interesse fordi det er det riktige å gjøre, og ikke resultatet av personlige insentiver eller sanksjoner. Kjerneverdier er selvrefleksjon, forpliktelse til det som er i andres beste interesse, ro og årvåkenhet til å ta riktige valg. Beslutningstakere er altså ansvarlige for å reflektere over, og forstå virkningen av, deres subjektive og objektive tenkning og rollen deres bevissthet spiller i å konstruere en virkelighet (Bishop, 2014).

Artikkelen til Bishop resulterer i et kjerneprinsipp: "Value the forms of theatre and research as you critique, care and choose with good character" (Bishop, 2014, s. 73). Dette prinsippet verdsetter hvordan en kritisk og emansipatorisk praksis, som drama og forskning sammen er, har fokus på det å være varsom, omsorgsfull og at man erkjenner det spekteret av valgmuligheter som til en hver tid er tilgjengelig for, og ansvaret til, den forskningsbaserte teaterpraktikeren. Hun konkluderer med at teaterprosesser er av vesentlig betydning for utviklingen av forskningsbasert teater, ettersom denne formidlingsformen gir mulighet for endring som følge av et kritisk og fantasifullt møte med virkeligheten. Avslutningsvis understreker hun viktigheten av at hensynet til individene, og måten deres livsfortellinger portretteres på, er sentralt gjennom hele prosessen i forskningsbasert teater. Estetisk fremstilling av forskning som henter fiksjonaliserte historier fra temaer i folks fortellinger, kan tilby ny innsikt samtidig som den beskytter konfidensialiteten og sårbarheten til deltakerne (Bishop, 2014). Hvordan jeg gikk frem i å behandle og fiksjonalisere informantenes fortellinger vil gjøres rede for i det følgende.

## 4.0. Empiri

”Den systematiske gjennomgang og utprøving av mulige tolkninger er et arbeid som krever konsentrasjon, utholdenhet og iderikdom fra en person over tid. Det er resultatet av dette arbeidet som skal formidles, og det på en måte som vekker interesse” (Haavind, 2000, s. 14). I tråd med dette vil jeg i det følgende legge frem deler av min genererte empiri i form av utvalgte utsnitt fra virkeligheten. Som beskrevet i del 2.6 *Analyse*, har empirien først gjennomgått en tematisk inndeling til ulike kategorier som ble til gjennom nærlesing av intervjutranskripsjoner og feltnotater. Annet sekundærmateriale har også vært brukt for å kommentere og utdype tematikkene som intervjuene hadde satt ut kursen for. Dette kapittelet er imidlertid strukturert og skrevet med et scenisk og performativt blikk. Rammeverket for presentasjonen av datamaterialet er styrt av utvalget jeg brukte som grunnlag for kunstnerisk bearbeiding av etnodramaet og det praktisk-estetiske arbeidet med forestillingen.

### 4.1 Fra datakategori til tematisk scenetekst

Denne fortolkningsprosessen har vært preget av utvelgelse og kontekstualisering av empiriutsnitt. Med ønske om å være mest mulig empirinær navigerte jeg ut i fra kategoriene som sprang ut fra rådataene: *Killing the time*, *Prison mood & Survival mode*, *Firemannsrommet*, *Kvinnekollektivet*, *The feminine things*, *Hva så, etterpå?*, *De, dem og det på utsiden* og *Å bli betjent som fortjent*. Fotografier og feltnotater har også vært empirisk grunnlag, både som en del av etnodramaet og som scenografisk inspirasjon. Ettersom utvalgene skal diskuteres opp mot den kunstneriske prosessen, følger en analytisk beskrivelse av materialet som lå til grunn for nettopp denne. Delkapitlene er derfor inspirert av tema og sitater fra grovdataene i kategoriene ovenfor, men presenteres her under nye navn, denne gang underordnet et scenisk formål. Samtidig er presentasjonsformen av analysetemaene også preget vekselvis av min teoretiske forståelse, det totale empiriske materialet og min kompetanse som historieforteller og teaterpraktiker. Dataene har altså gjennomgått en transformasjon fra datamateriale, over til scenisk materiale. Dette arbeidet var både empirifortolkende og dramaturgisk rettet på samme tid, og fortonte seg litt forskjellig alt etter hvilken form de ulike scenene skulle ha og hvordan dette ble blandet med annet materiale. I denne prosessen lot jeg datamaterialet og den praktiske medskapingen til skuespillerne være premissleverandører for tilblivelsen av tekstene og det sceniske skjelettet.

Prosessens forløp gikk ut på å plukke sitater fra de allerede eksisterende tematiske kategoriene og kryssklippet disse inn i nye, sceniske kontekster. Mitt ønske var ikke å bygge en kausal og kronologisk fortelling fra A til Å, men å vise flere utsnitt fra virkeligheten i en mer episodisk scenisk struktur, i tråd med et mer fragmentarisk, postmoderne uttrykk. Jeg jobbet derfor etter det Aristoteles (2004) kaller *enkle fabler*. Han beskriver dette som en fabel hvor ulike episoder, i denne avhandlingen forstått og brukt om scener og monologer, følger på hverandre uten en sannsynlig eller nødvendig sammenheng. Handlingene kan for øvrig forløpe etter bestemte sammenhenger eller formål, men overgangen kan skje uten gjenkjennelse. Her ble det også en overgang fra tre informanter til fire ulike karakterer, som nødvendigvis ikke var tro mot informantene som enkeltindivider. Scenene, som per april 2017 bestod av både spillsituasjoner, dialog og monolog, kunne ses som isolerte, men de tjente samme formål. De kommenterte, illustrerte og problematiserte forestillingens, og i dette tilfellet også forskningens, sentrale tematikk og spørsmål.

## **4.2. Et performativt blikk på funn generert i feltet**

I det følgende vil jeg gi et konkret eksempel på den sceniske bearbeidingen av empirien gjennom å gjøre rede for tilblivelsen av forestillingens åpningsscene. Denne fikk arbeidstittelen *Velkomsten*, og var i hovedsak inspirert av kategoriene *Prison Mood & Survival Mode*, *Firemannsrommet* og *Kvinnekollektivet*. Det er viktig å poengtere at arbeidet med den sceniske utviklingen på ingen måte har vært, eller har planer om å være, en statisk prosess med et fastsatt etnodramamanuskript. Kapittelet er skrevet med forbehold om at forestillingen ikke er ferdig på tidspunktet for innleveringen av den skriftlige avhandlingen. Eksemplene som foreligger er derfor foreløpige innblikk i et scenisk prosjekt som gjennomgår stadig utvikling frem til visningen i slutten av mai 2017.

### **4.2.1 Velkomsten**

Datamaterialet ble her brukt til utvikling av de ulike karakterene, samt en skildring av hvordan hverdagen i kvinnefengsel kan fortone seg. Her plasserte jeg selekterte beskrivelser og råd informantene kom med som jeg tenkte ville kunne være naturlig at de presenterte for en nyinnsatt romvenninne. Når det gjelder følelsen av å være ny i fengsel, gav informant Bo følgende beskrivelse:

Bo: When you go through the gate you're not terrified but you have this concern, like "oh, shit, how are the people going to be like?" because you are really depending on your fellow prisoners on how your life in prison is going to be. # But I was very calm and I see everybody coming in *so* calm. They are just like unpacking their things and "hi, my name is this and this" and we talk like "oh how long are you going to stay", you know this chit chat [...].<sup>15</sup>

Det å være redd og rolig på samme tid var todelte og motstridende følelser som jeg ble interessert i å utforske scenisk. Bo beskrev videre denne roen gjennom å bruke begrepet *survival mode*:

Bo: I haven't seen anybody just lying in bed crying and giving up. Prison is not like that. If you know you will stay a long time you get into the survival mode. I think it's very comparable to getting lost in the woods. What are you going to do, are you going to sit under a tree and cry or are you going to try to survive? Most people choose survival because it's our instinct.

Informant Anita hadde en annen, mer tilbakevendende erfaring med fengsel. Hun beskrev fengselslivet, og det fellesskapet som kan oppleves her, som mer lystbetont enn de to andre informantene. Samtidig understreket hun at gjennomtrekken i lavsikkerhetsfengsel gjør det belastende å etablere relasjoner til de med kortere soningstid.

Anita: Det som er med fengsel er at hvis du greier å legge fra deg at det er noe på utsiden, greier det å kunne forholde seg til her og nå. # Og det er ingen mobiltelefoner! Vi brukte tid på hverandre [...] Men gjennomtrekken er jo veldig slitsomt for de som sitter lenger. Du kommer inn, blir kjent med folk og så drar de. Etter hvert gidder du ikke å bli kjent med folk lenger.<sup>16</sup>

Anita poengterte ved flere anledninger dette med å bruke tid på hverandre, hvordan det var fint, men samtidig tungt fordi mange drar etter kort opphold. Hennes tilnærming var med andre ord både ambivalent og tvetydig. Dette ble også brukt scenisk, både i konstruksjonen av møtet med nyinnsatt og i karakterenes generelle tilnærming til hverandre. Alle har forskjellige måter å forholde seg til nyinnsatte på, og hvordan det føles å komme inn som ny. Når du først er kommet inn i fengselsvarmen kunne Anita beskrive et solidarisk kvinnefellesskap med flere gode verdier:

Anita: Mens jeg var på Ravneberget opplevde jeg at vi alle sammen jobbet veldig aktivt med å styrke miljøet, å trekke folk inn. Det var ei dansk dame, satt bare innpå rommet liksom, "nei, kom igjen, se her, fargeblyanter, kan du tegne litt, sett deg med oss". Jeg følte at alle var veldig omsorgsfulle for hverandre, støtta hverandre og prøvde å bygge hverandre opp. Det jeg har pleid å si til nyinnsatte er "hei, slapp av, det er faktisk ikke så gærnt her. Bli med å ta en røyk".

K: Er det noe du savner? Med å sitte inne?

Anita: Faktisk. Det å være i et praktisk talt rent kvinnefellesskap, å ha folk rundt seg hele tiden. Altså jeg har ikke ledd så mye som mens jeg var på Ravneberget. Det var dager jeg hadde problemer med å komme meg ut av senga fordi jeg var så støl i magen altså. Faktisk.

---

<sup>15</sup> Intervjutranskripsjon, informant Bo.

<sup>16</sup> Intervjutranskripsjon, informant Anita.



Her var det store kontraster mellom informantene, noe som jeg syntes var interessant å utforske scenisk og ikke minst som mat for å danne ulike karakterer. Denne mangefasetterte kontrasteringen ble derfor en ressurs som analytisk verktøy. Carmen, siste informant, hadde en helt annen oppfatning av hvordan dette kvinnefelleskapet fortonte seg og hvordan hun tilnærmet seg sine med-innsatte, gamle som nye:

Carmen: The new girls come, me; I don't care what you need, the first thing I say is "look: The rules are here. Please". I don't have any more patience. Because I know if I give love or anything, they are going to use me afterwards. If you get new friends here, you have a problem.<sup>17</sup>

Carmen la større vekt på problematikken med å etablere relasjoner til andre med-innsatte, og beskrev en kjøligere og mer pragmatisk tilnæringsmåte til velkomsten av nyinnsatte. Dette kan henge sammen med hennes opplevelse av det kyniske klimaet i fengselet, at folk utnytter deg for egen vinning. Hun beskrev derfor hvordan hun tok avstand fra å inngå i nære relasjoner. Jeg spurte også Bo om hvordan hun, og andre, rent praktisk tok i mot nye innsatte:

Bo: That depends on the prisoners. There are some people who show you around. I am not this kind of person, everything I say to a new person is "here is the book with rules; for when you do the laundry, when you get you bed sheets, your towels, when we have our telling. You can read it" [*ler*]. But if somebody asks anything we are very helpful.

Disse opplysningene skulle vise seg å være til inspirasjon i utarbeidelsen av dramatisk tekst og scenisk handling til blant annet Scene 1: *Velkomsten*. Ikke bare gav det nyanser til karakterene, det gav mulighet for konflikt og motstridene mål dem imellom. Et annet konkret eksempel på hvordan man må justere behov og vaner i møtet med nye innsatte og romvenninner, kom fra Anita:

Anita: Bare et sånt spørsmål som skal vinduet være åpent om natta eller skal det være lukka? Det smalt et par ganger på grunn av den på noen rom vet jeg.

Tanker, følelser og kroppsspråk de beskrev under intervjuene ble brukt som inspirasjon for karakterene som skulle levere de ulike sceniske tekstene i form av både ordhandling, tankehandling og fysisk handling. I tillegg til informantutsagn ble også fotografier og egne feltnotater fra mitt møte med fengselsportene, og omgivelsene innenfor dem, brukt i arbeidet med å utforme scenisk miljø og atmosfære. Scenografien, bestående av to køyesenger som dannet inventaret på firemannsrommet, lysstoffrør som scenisk belysning, og måten disse elementene ble plassert i rommet på, var inspirert fra feltarbeidet og fotografiene jeg tok der:

---

<sup>17</sup> Intervjutranskripsjon, informant Carmen.



Ravneberget fengsel, 11.11.2016. Foto: Karoline Marie Enoksen.

For å gi et illustrativt eksempel på hvordan de ovennevnte informantsitatene og annet forskningsmateriale ble bearbeidet inn i den foreløpige etnodramaskissen, følger en arbeidsskisse over Scene 1 *Velkomsten*, slik den forelå per mars 2017:

<p><b>Scene 1</b></p> <p><i>To metalliske køysesenger, nattbord, skap. En ny innsatt har ankommet. Kommer inn med bag med eiendeler. Hilser på de tre andre. Skal pakke ut. Klein stillhet, inntil:</i></p> <p><b>Bo:</b> Ja. Får vel si velkommen, da.</p> <p><b>Anita:</b> Pause. Det er ikke så ille her da. Du kan jo se på det som et slags pålagt Paradise Hotel. Bare uten alkohol og badebasseng. Ja, okei, greit, vi sitter i fengsel, men: du må være enig i det at norske fengsler er de beste i verden da! Det handler mye om jobben. Du må finne de beste jobbene, det er det første rådet. Rett etter at jeg kom inn, fikk jeg kranгла meg inn på systua. Og så gjorde jeg alt jeg kunne for å unngå å være der. Altså, jeg mener, vi broderer duker og lager julepynt, og stopper ut sånne tøyhøns når det nærmer seg påske. Aldri vært god til å sy jeg. Da er det bedre å gå ute å gjøre gartneroppgaver og feie og tømme askebeger og trille blomsterpotter og, mhm, rive og rake og chille når du kan. "Bruk trillebåra!" fikk jeg beskjed om, "Javel" sa jeg, og fant ut det at den trillebåra, etter at jeg hadde skylt den, hvis jeg la en pute nedi så var den en helt perfekt lenestol (viser hvordan hun lå i trillebåra), så jeg tilbragte veldig mye tid mens det var varmt på å bare sitte i den- "nei jeg fikk beskjed om å bruke trillebåra, det gjør jeg". Så etter hvert så kom jeg over på rusmestringsenheten. Der har man enerom. Sånn som gutta. I alle herrefengsel har de stort sett det. Innrøyka og innrunka enerom.</p> <p><b>Ny innsatt:</b> Jeg har ikke rusproblemer, da.</p> <p><b>Anita:</b> Ikke sant. Da blir du her. Med oss. Enn så lenge da. Gjengangere drar og kommer inn igjen. "Takk for sist og velkommen tilbake".</p>	<p><b>Bo:</b> Okei, det funker sånn: frokost er fra halv åtte til åtte. Du kan velge om du går til frokost ja eller nei, men telling – der må du være. Det har vi fem ganger til dagen. Kvart over åtte, halv tolv, klokka fire og så klokken elleve, her, inne på rommet. Og hver gang etter telling, spiser vi. Vi spiser fire ganger om dagen. Og så ja! Når vi telles må vi stå på de hvite prikkene som er malt ute i asfalten. <i>Pause.</i> Jeg pleier ikke å spørre folk hva de sitter inne for og jeg liker ikke når de spør meg, men nå bor vi jo en gang på samme rom og jeg liker å vite hva jeg har med å gjøre. Vi skal jo tross alt ligge sammen. [ler]</p> <p><i>[Diskusjon om vinduet skal være lukket eller åpent. Jobbes frem devised sammen med skuespillerne på prøve].</i></p> <p><b>Carmen:</b> Hun kan vel lese reglene som alle andre? Dere prater hele tia. Jeg vil bare lese bøkene mine i fred, mens dere bare prater prater prater. Og jeg kan prøve å si: hei jenter, klokka er ti, stille. Men daa... blir det dårlig stemning.</p> <p><b>Anita:</b> Sj ikke her på henne. Bli med å ta en røyk heller, røyker du?</p> <p><b>Ny innsatt:</b> Nei.</p> <p><b>Anita:</b> Nei? Det kommer du til å begynne med.</p> <p><i>Står å venter på nyinnsatte som ikke gjør tegn til å ville ra en røyk. Den nye tar med bagen bort til skapene, ser på dem.</i></p> <p><b>Bo:</b> Hengelås får du i vakta.</p> <p><i>Den nye begynner å pakke ut. Bo og Carmen følger diskret med på hva hun har med seg.</i></p>
---	--

Figur 3: Scene 1 *Velkomsten*. Utdrag fra etnodramaet per 30.03.2017. Informantnavn er beholdt for å illustrere adaptasjonen.

Her kan man se hvordan jeg med utgangspunkt i, og inspirasjon fra, sitater og egne visuelle observasjoner strukturerte en åpningsscene. Noen elementer er hentet direkte ut fra intervjuene, for eksempel Anitas forklaring av gartnerarbeidet og Bos forklaring av tellerutiner og måltider. Andre inspirasjoner er mer uuttalte eller preget av fotografier og erfaringer fra feltarbeidet. Et eksempel er dette med røykingen. Anita nevner at hun tidlig inviterte nyansatte ut på en røyk, men også i uformelle samtaler med de innsatte under feltarbeidet mitt kom det frem at de kun var to, av totalt femti innsatte, som ikke røykte. Grunnet avhandlingens gitte rammer lar det seg ikke gjøre å vise alle transformasjonene jeg gjorde fra empiri til scenetekst. Videre vil jeg derfor presentere og fortolke datautsnitt som gjorde seg gjeldende i forestillings- og diskusjonssammenheng. De tjente forestillingens overordnede tematikk, bød på korsveier og dilemmaer beskrevet i avhandlingens diskusjon.

#### 4.2.2. Firemannsrommet

Et moment som har vært trukket frem i media, i *Kapittel 3*, og som har vært en slags ledestjerne i det kunstneriske arbeidet i form av scenografi og arbeidstittelen på etnodramaet, er *Firemannsrommet*. Dette var også en av kategoriene i den intuitive empiriindelingen. Alle informantene mine hadde opplevd dette og kunne dele følgende om situasjonen:

Bo: Even if you get along, it's four women. In one room. Just the smallest things can annoy you, maybe I'm tired and I want to sleep early but the other ones aren't sleeping yet. They open the door and they close the door, people come in, people go out [ler]. And then of course you have situations where women don't get along, you know, this causes real problems [...] I don't ask anyone what they are here for and I don't like it when they ask me what I am here for, but when you live and sleep in the same room with a person I ask. You want to know what you are dealing with.

Hun poengterte de minste hverdagslige ting som å få sove, men også hvordan problemene kan eskalere med større alvorlighetsgrad dersom man må bo med kvinner man ikke kommer overens med, eller hvis man føler seg utrygg på hvem man har med å gjøre. Anita delte Bos perspektiv om at det å bo på firemannsrom er en belastning, både mentalt, men også fysisk. I tillegg presiserte hun hvordan man gjerne er priggitt de man blir plassert sammen med, som er helt vilkårlig og tilfeldig.

Anita: Altså det er sikkert greit for søtten-atten år gamle gutter som den leiren faktisk ble bygd til å drive å hoppe opp og ned av køyesenger altså, men for meg, jeg holdt på å- knærne mine gikk jo til helvete når jeg skulle opp og ned av den derre- å fytikatta [...] Men jeg var veldig heldig med de jeg bodde på rom med. Så vi hadde det gøy. Men for folk som ble plassert på et rom med folk som ikke snakka norsk for eksempel, *det* var ikke noe særlig festlig for noen. [...] Du er så sårbar, sitter bura inne med en masse damer og du *aner ikke* hvem som dukker opp i morgen, din beste venn eller din verste fiende. Og du er aldri alene. Ikke noe sted å grine i ro og fred.

Her kunne man altså kjenne igjen elementer fra den pågående samfunnsdiskursen som jeg adresserte i *Kapittel 3.1.4*, om kjønnsforskjeller og uholdbare forhold i norske kvinnefengsler. Anita hadde også sonet ved andre institusjoner og kunne beskrive hvordan nedbemanning der førte til at man satt store deler av døgnet innesperret på en liten celle. Da var heller firemannsrommet å foretrekke.

Anita: Jeg har vært på treern på Bredtvedt også, og *det*, altså det går ikke an å behandle folk sånn. Sette folk inn i et lite rom tre og tjue timer i døgnet, jeg mener *hallo?* En times lufting og # det var jo så grusomt at jeg meldte meg til katolsk gudstjeneste bare for å høre et annet menneske snakke.

Carmen var den informanten som gjennomgående var mest skeptisk, både til måten kvinnene bodde sammen på i fengselsinstitusjonen, men også hvordan de generelt behandlet hverandre, en atferd som forverres når man må bo så tett. Hun poengterte at de største problemene og konfliktene gjerne oppstår på rommet:

Carmen: You never wake up happy in here. You look at three other people and [*himler med øynene*] you are not happy. You need to be very strong, because if not you will cry all the time. [...] Four people in one room is not good. I am going to give you an example: One from Thailand, one Portuguese, one from Eritrea, and one Arabic. Four people with very strong personalities. I prefer to read my books, and all the time they talk, talk, talk. And the problem is if I say: "hey girls, ten o'clock, quiet". Then it's [*viser med fingrene noen som hisser seg opp på hverandre*] Oh my god. Problem.

Deler av dette utsagnet kan man også kjenne igjen i manusutkastet til åpningsscenen. Å se både de beslektede svarene og kontrastene i de opplevelsesmessige sammenhengene informantene skaper, bidro til å nyansere min forståelse. Hvordan hverdagen og stemningen fortøner seg i en slik sosial verden ble materiale for videre scenisk utforskning.

#### 4.2.3. Den gjennomgående sceniske atmosfæren

I utarbeidelsen av forestillingen ble det viktig for meg å lete etter en slags stemning, en atmosfære som skulle prege scenerommet. Denne kunne gjerne varieres og kontrasteres underveis i forestillingen. Med utgangspunkt i intervjuguiden ba jeg informantene under intervjuene om å skrive ned ulike ord de mente beskrev hverdagen som innsatt. I tillegg spurte jeg dem om hvilke elementer *de* ville fokusert på dersom de skulle lage en forestilling om hverdagen i kvinnefengsel. Formuleringene "emosjonell shut-down", "rutine" og "overgrep" var noen, blant flere, begreper som dukket opp.

Bo: One thing that we experience here is ups and downs, we call it the prison mood. Most of the time we're happy, we don't think about all the time that "oh shit, we are locked up, we don't have our freedom". But then there are periods where you feel completely without energy to laugh or do anything. It does not necessarily mean that you feel *bad* or that you think about what you are missing- [*avbrytes av at medinnsatt bli ropt opp på calling i bakgrunnen*] it just happens [...] and something that's really typical for us also is to shut down, emotionally. To not confront the things we are dealing with. In prison you get into your survival mode.

Bo hentet samtidig frem flere momenter ved styrken av å bo på denne måten, som i en landsby, som hun refererte til:

Bo: It's like a small village [*ler*]. We have these gates around the village, and within the village we work, we have a responsibility to get our laundry, to clean the rooms, you know we are responsible for things [...] You wake up and you have all these people surrounding you, and go like "good morning". Maybe you expect to go to prison and feel this sick energy, but it's not like that. It's very nice to see how the women support each other here. And I don't know if it's strange, but it's easier for me to get friends here.

Dette kvinnekollektivet og de vennskapene som hun beskrev var påfallende. Man skulle kanskje tro at det fantes lite eller ingenting positivt ved det å være innsatt, men som Bo forklarte, kan fengselet også være en sosial møteplass og en arena hvor man sammen deler på plikter og ansvar, og er en støtte for hverandre.

Bo: We do help each other, we do support each other, we get comfort in each others company. # Most of the comfort we get from being in each others company and joking with each other, but when somebody feels bad you know of course # You can ask for a hug.

Informantene delte imidlertid ulike perspektiver her. Bo beskrev et humør generelt som godt, i det minste så lenge man hadde venner, kunne be om en klem og ikke lot det på utsiden påvirke. Slik jeg oppfattet det delte ikke Carmen dette synspunktet. Tvert i mot var hennes utsagn i relativt stor kontrast, spesielt i forhold til dette med vennskap.

Carmen: If you have *friends* [*viser ordet med hermetegn*], you have a problem [...] in prison, one day people are like "hello!" and the next day, they don't even look at you, you are invisible. My experience here is that if you are good, people use you. People come to you when they need you, it can be the smallest things; cookies, coca cola. This is a very big problem here [...] I see people look for people who are not strong, to control. But now, I have a defence for this. This is survival in prison.

Carmen snakket mye om dette med å bli utnyttet av med-innsatte. Jeg forsøkte å spørre mer direkte om ikke hun opplevde lyspunkter eller andre gode øyeblikk sammen med de andre kvinnene.

Carmen: Yes, sometimes. Joke, smile. But all the time it's joking about other people. And I don't like that. Everybody backtalk you, maybe cause they don't have anything better to do. The people are all very critical.

Carmen beskrev et klima preget av baksnakking og konflikter. Man får et inntrykk av hvor lett det er å havne utenfor, både som resultat av språklige forskjeller og fordi alle har frustrasjoner og problemer, noe som gjør det vanskelig å være sympatisk. Videre spurte jeg henne om hun følte at fengsel hadde forandret henne som menneske.

Carmen: Yes. Prison changes you. You become colder. In the beginning when I came here, I cried. Now, if I see somebody cry, for example my friend, I am cold. I have changed. It's impossible not to change. And think everybody needs this for their survival. Before, I preferred to put others ahead of my self, but now I put myself first. This is me now, much colder and more protective of my self [...] Prison shows your worst sides, you put out the bad that you have in you. In here, you are not gentile.

Det var altså både likheter og kontraster i deres opplevelser av hverdagen som innsatt, og hvordan tilværelsen og relasjonene innenfor murene har påvirket dem som mennesker. På spørsmålet om hvilke ord hun mente kjennetegnet hverdagen i fengsel, svarte Anita følgende:

Anita: Hm. Selvbeherskelse, antar jeg. # Tålmodighet # Overgrep. Du blir fortalt hvor du skal gå, hva du skal gjøre [*snakker som hun er en betjent*] ”det der kan du *ikke* gjøre, nei jeg må åpne konvolutten på brevet ditt og se at det ikke er no gærnt inni der, nå dududu, nå skal vi inn å strippe, urinprøver!” Bare det å måtte drive å avlevere urinprøver i hytt og pine mens et menneske står å glør på deg [...] Altså for meg var ikke det så gærnt fordi jeg er ganske avslappet med min egen kropp, ned på huk og hoste, greit nok, men for jenter som ikke har noe godt forhold til sin egen kropp, og måtte stå der å vise seg fram igjen og igjen, løfte på puppene, ned på kne- det var det mange som tok veldig veldig tungt altså. Tenk deg for eksempel for en dame på over seksti, og skulle kle av seg foran ungjenter [*sukker*] Det *blir* overgrep. Det gjør det.

Med Anita snakket jeg en del om dette med kroppsvisitering, noe jeg på mange måter trodde var en klisjé, men som er en vanlig prosedyre, også i lavsikkerhetsfengslene. Som informant hadde Anita en ganske tydelig sjargong og personlighet. Under utarbeidingen av manus trakk jeg ut en del fra hennes transkripsjon, da jeg opplevde at mye av materialet beskrev konkrete situasjoner fra hverdagen som innsatt, men også fordi det viste hvor forskjellig de kvinnelige innsatte kunne være i sin tilnærming til konstruktivitet i hverdagen.

#### 4.2.4. De, oss, på utsiden

I formidlingen av forskningsresultatene ble det viktig å understreke individene heller enn å nøre opp under klisjébålet eller andre stereotypiske forventninger til det å være kvinnelig innsatt. Jeg spurte informantene om hva de trodde folk på utsiden, som ikke har erfaring med fengsel verken selv eller som pårørende, tenker om kvinnelige innsatte. Anita, som hadde en mer langvarig tilknytning til det kriminelle miljøet, bidro med følgende synspunkt:

Anita: Vel, det jeg opplever er at folk er ganske nysgjerrig på det, og innbiller seg – ja jeg veit ikke. Jeg pleier å si at ”Du har sett Orange is the new black? Sånn er det *ikke!*” Det er jo ikke det. # De spør liksom ”ja når du var [kremter] *der du var*, hvordan, *var det?*” Hva skal man si? [...] Men for meg så har jo det med fengsel- det er jo - jeg har jo levd i ett miljø hvor folk ryker inn og ut hele tiden. Inn å sone det er jo liksom en del av tankegodset, det er helt normalt for meg på en måte. For et menneske som blir tatt for underslag og aldri har gjort noe gærnt før og blir satt inn i fengsel, det må være mye verre.

Denne erfaringen er basert på å ha snakket med folk etter endt soning, et perspektiv bare hun av de totalt tre informantene satt med. Det Anita nevnte her, med det mennesket som blir tatt for underslag og satt i fengsel uten å ha noen erfaring med kriminelle miljøer, ble en inspirasjon for meg – mye fordi jeg selv som karakter i forestillingen ikke har erfaring med å tilhøre et kriminelt miljø. Det samme ville nok sannsynligvis også gjelde publikum. Informant Bo hadde flere tanker om fengselsfordommer basert på premisser preget av uvitenhet.

Bo: I imagine that people are very judgemental. Its like you get this stamp and you are a fellow prisoner. I was the same way before I came into prison. If you are not in contact with prison life or people who have been to prison, then you have these judgements. It's like being a racist, but not having any people surrounding you from another race. So it's based on nothing, actually. Its maybe based on media or entertaining programs, but they don't know.

Også informantene selv hadde hatt forventninger farget av stereotypier før fengselsoppholdet:

Carmen: I have never stayed in another prison, but I have seen in films, its very scary, but I came here and I thought this is ok.

Disse sitatene og perspektivene har vært veiledende for meg i forhold til forestillingens overordnede oppgave og hensikt. Å sette myter på prøve og forsøke å vise et annet bilde av disse individene har vært en prioritet i det kunstneriske arbeidet. Fristelsen for å bruke klisjeene var helt klart til stede, og de vil nok også brukes, men kanskje like mye for å brytes. Jeg ble etter hvert mer opptatt av å forstå kjønn gjennom forskningen min, og implementere og adressere dette i forestillingen. Blant annet var planen å bruke ulike ord for kriminell som jeg fant etter leting i diverse synonymordbøker og etymologiske ordbøker: røver, sjarlatan, fant, gangster, desperado, banditt, bølle, tjuvrånd, brottsling, gjerningsmann, brottsmann, kjeltring, skurk, voldsmann, tjuagutt, snapphane, ramp, plyndrer, pirat og raner. Å prøve disse betegnelse på en kvinne var en interessant øvelse. En fordom jeg personlig fikk bekreftet, var grupperingen under måltidene. I loggen etter første lunsj under pilotprosjektet noterte jeg:

Påfallende hvordan alle sitter gruppert i lunsjrommet. Afrikanere på et bord, latinamerikanere på et annet, asiater på et tredje. Norske unge jenter et sted, de norske eldre damene med rushistorikk sitter et eget sted. Noen sitter alene. Spurte Bo om det var faste plasser og hun svarte: ”Oh yes, in here you cannot sit where you want”.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Logg fra workshop, 22.08.16

Samtidig har tilstandsbildene som gjerne viste det partikulære i det ordinære, ting som brøt med forventningene, vært mye av utgangspunktet for det sceniske materialet. Et møte med en innsatt under feltarbeidet gjorde sterkt inntrykk på meg. I loggen skrev jeg følgende:

Snakket med en jente som sitter inne i noen uker før hun skal over på fotlenke. Verken jobb, familie eller venner vet at hun sitter inne. Sykemelding ift. jobb, løgn til resten. Sprøtt.<sup>19</sup>

Slike uformelle samtaler med de innsatte førte også til informasjon som jeg brukte som inspirasjon og materiale for iscenesettelse. Informantene kunne også bekrefte at slike situasjoner forekommer til stadighet:

Bo: She is not the only one. A lot of people do this. When they have short sentences or when they are in custody they just- yeah. [...] Yesterday I called my friend. I have been friends with her for seventeen years. She didn't know I was in prison. The day before she called my father and said I have tried to call Bo but she's not responding, and then my father said she is in prison. For the people outside it's a bigger shock and harder to deal with than for the people in prison. You can imagine that maybe.

K: Yes, I mean if I were to have a friend who told me she was in prison-

Bo: Total shock

K: Yes, it would be.

Anita hadde også perspektiver på dette med besøk av, og kontakt med, venner og familie.

Anita: Du får ikke besøk av vennene dine for de har jo rulleblad og slipper ikke inn. Jeg ville ikke ha besøk av mor og far min, det ville blitt for tøft for dem, og skikkelig kleint også med de der bittesmå besøksrommene. Sønnen min har ikke lappen så det ble ikke aktuelt. Han er jo vant til at jeg er fraværende en del selvfølgelig, men vi snakket jo på telefonen. Og ja, Sarpsborg. Det er langt.

Dette sitatet synes jeg beskriver flere elementer. Et monologutkast til forestillingen ble kalt *Besøket*, hvor en av karakterene snakker om et besøk hun har hatt. Jeg synes også dette med de ulike perspektivene på familie, vennskap og de utenfor er interessant. I forhold til det kriminologiske perspektivet peker dette også på hvordan flere kvinner må sone langt fra familie som gjør det vanskelig for dem å få besøk. I tillegg var det påfallende at den eneste brosjyren med veiledning for pårørende i Ravneberget fengsel het *Lisa besøker pappa i fengsel*, mens mammabrosjyren glimret med sitt fravær. Verken Anita eller Bo omtalte dette med familiær tilknytning og kontakt som så avgjørende for deres hverdag som innsatt.

Bo: I have my father and my brother and I have my mother also but we have a very bad relationship [ler] I might go and talk to her when I get out of here. But what is family going to do, you know? They can love you, they can support you, but in my case, they cannot do a lot for me [...] Thank god I don't have any children in this situation. That would be a whole different story.

---

<sup>19</sup> Logg fra workshop, 26.08.16



Informant Carmen snakket på sin side mye mer om å lengte etter besøk fra datteren sin:

Carmen: And the problem is my daughter all the time asks, can I see my father, can I see my mother, its not possible to tell if we have a good relationship if we can't see each other.

Dette fører meg videre til det som også var et fokus under intervjuene, nemlig deres tanker om livet etter endt soning.

#### 4.2.5. Hva så, etterpå?

Denne kategorien befatter seg med tanker, bekymringer og håp informantene hadde for livet etter fengsel. De beskrev alle tre frykten for et slags "Mind the gap"-vaakum, ettersom de var klare over at overgangssituasjonene har stor betydning for hvordan man klarer seg etter endt soning. Jeg ba informantene svare på hva de grudde seg til, men også hva de så frem til, på utsiden.

Carmen: My plan is to go out, work, speak good Norwegian, fight to get my daughter home. I know that she won't come now, soon. I need to fight more. Because this is not easy, children who go to Barnevern, don't come back fast [...] I have a verdict, I am a criminal, maybe they will deport me [...] Now, I am in prison, and when I get out, the person I love goes to prison. I am scared because I know I will be alone. This is my fear.

Flere av perspektiver dreide seg rundt dette med ensomhet og det å måtte gjøre ting selv, stå på egne ben og ikke ha et støtteapparat rundt seg.

Bo: I've heard a lot from fellow prisoners that when people get out after a long time, that is when the shock comes. That is when they collapse, when they understand what they have been going through. When I get out, *then* I have to deal with it, you don't deal with it in here. Sometimes I get scared to get out. Because you know you are quite safe here [...] And I lost everything, my apartment, I don't have a place to go. I have to get out and build my life again. From scratch.

Her var det en sentral forskjell på de ulike informantene. Bo som satt i varetekt hadde ikke noe tidsperspektiv på hvor lenge hun skulle sitte inne. Carmen var over halvveis i soningen og kunne begynne å se lyset i enden av tunellen. Anita intervjuet jeg etter løslatelse og rusrehabilitering. Hun fortalte om de ambivalente følelsene rundt dette:

Anita: Jeg sa til meg selv at: "Okei, ingen panikk, det er bare noen få måneder så kan du dra hjem igjen å begynne med amfetamin, bare lat som det er tørke, dette fikser du" # Jeg bare gleda meg til å komme ut igjen og gjenoppta det gamle livet mitt da. ### Jeg vet ikke om jeg kan si at det kosta mer enn det har smakt, altså det å snu på livet det har kosta meg. Jeg har mistet mannen min, når jeg ikke kan ruse meg sammen med han så er det ikke så jævla interessant lenger. Så jeg har ikke noe å gå tilbake til. Jeg er bare kriminelt kvinnfolk i miljøet i S1 og det # jeg teller ikke.

Håpsdimensjonen er viktig for meg, i arbeid med teater generelt, og kanskje spesielt med marginaliserte grupper. Jeg stilte derfor informantene mine spørsmålet “Hvis du hadde en tryllestav, og kunne svinge den, hvordan ville det sett ut?” Svarene lød som følger:

Bo: My wish, but that's the really realistic wish, is to build a life for me. To get a good job, to finally get some success in my life. Although I have studied at university, I didn't finish it, so I don't have *anything*. I haven't accomplished anything in my life. And that feels really shitty. So this is what I want to do now, I want to set a goal, and I want to finally go for it. And I believe that I can make this true.

Anita kunne også fortelle om et ganske realistisk syn på livet videre.

Anita: Jeg sier ikke på noen måte at jeg resten av mitt liv kommer til å være en verdifull samfunnsborger og nykter og greier og så videre, men akkurat *nå* så er jeg det. Jeg gjør ikke noe gærnt. Jeg betaler skatt. Det hender jeg går på rødt lys, men. Og jeg har opplevd det at jeg trenger ikke amfetamin lenger for å overleve.

Carmens ønske, var kort og konsist.

Carmen: My dream? I go home. And have my daughter home. [*begynner å gråte ## Tørker en tåre*]. I don't care, as long as they give me my daughter back. For me, this is my dream.

En kontinuerlig vurdering under dette arbeidet har vært måten de sluttgyldige resultatene skulle presenteres på, og hvilken betydning dette kunne få henvendt til kunnskapssituasjonen. Kapittelet har vært et forsøk på å vise det siste trinnet i min anvendte metodologi, nemlig bruken og formidlingen av empirien. I det følgende vil de etiske implikasjonene, korsveiene, dilemmaene og refleksjonene rundt denne bruken, være tema for diskusjon.

## 5.0. Diskusjon

”Bare kall det for kunst, og det er ikke rom for etiske refleksjoner. Helt umulig å beskytte seg mot”, hevder Bang Hansen (2016) i en kronikk i *Dagbladet*. Et kjernemoment i diskusjoner rundt anvendt teater er balansen mellom hva som er god kunst og hva som er etisk forsvarlig, hva som bekrefter fordommer, blottlegger, eller fremmedgjør individers egne beretninger. I det følgende ønsker jeg å ta leseren med på mine refleksjoner rundt arbeidet med fremstilling av forskningsresultatene. Det praktisk-estetiske arbeidet med den bearbejdede empirien ses i en utvidet sammenheng, knyttet opp mot en teorifestet forståelse av hvordan man kan anvende etisk refleksjon i denne formen for anvendt teater.

Som kunstforsker bør man være seg bevisst hvordan man fremstiller sine informanter skriftlig, og på scenen. Man er legalt og moralsk bundet til å beskytte deltakerne og respektere deres ønsker for hvordan de blir (re)presentert. På den andre siden må man som dramatiker og regissør ha omtanke for publikum gjennom å formidle en engasjerende fortelling, sikre slagkraft og høy kunstnerisk kvalitet på produktet. Mine fremgangsmetoder i dette arbeidet ble derfor gjenstand for nærmere gransking. Kunne jeg ta avgjørelser utelukkende på bakgrunn av hva som ville tjene det kunstneriske produktet? Hvordan skulle jeg handle etisk reflektert, og kanskje til og med etisk motivert, i behandlingen av materiale sårbart for offentliggjøring? Samfunnsverdien i materialet hadde forhåpentligvis potensiale til å bidra til utviklingen av kollektiv kunnskap om, og forståelse av, denne gruppen, et ønske nevnt innledningsvis i avhandlingen. Jo mer dramatisk, spennende, provoserende og/eller rørende forstillingen ble – jo høyere ville sjansen være for å oppnå nettopp dette. Spenningsforholdet mellom den nøkterne forskeren og kunstneren som tar sjanser bød på utfordringer, og det var tidvis vanskelig å finne sin plass i denne moralske spennvidden. I problemstillingen søkte jeg svar på hvilke utfordringer man kan identifisere i arbeidet med å lage etnoteater basert på fortellingene til individer i en bestemt marginalisert gruppe. Gjennom mitt arbeid kom jeg frem til fem følgende hovedutfordringer: (1) Forholdet mellom anonymitet og autensitet, (2) Bruken, eller ikke bruken, av ”the juicy stuff”, (3) Valg av rollebesetning, spillested og målgruppe, (4) Opprettholdelse av, eller brudd med, såkalte *ismer*, og (5) Hvordan man selv posisjonerer seg som talsperson for den aktuelle marginaliserte gruppen. Disse vil diskuteres nærmere i det følgende.

## 5.1. Anonymitet vs. autensitet

K: So you know I want to make a performance trying to illustrate what life is like for a female being in prison in this country-

Bo: Yes.

K: Because my experience is that people don't know much about it, and for me this is about sharing some voices and provide some genuine insight, that is my idea, or, what I want to do. And you are not going to be recognized or anything, that's not my agenda.

Bo: No, I know.

Dette sitatet illustrerer noe av det som har vært min kjepphest i det kunstneriske arbeidet, nemlig forholdet mellom utlevering og supplerende av informantenes historier. Jeg vendte stadig tilbake til vurderinger som gikk ut på å ivareta informantene på best mulig måte og hedre den tilliten de, som sitatet over illustrerer, hadde vist meg. Dette henger sammen med rettferdighetsetikken til Shapiro & Gross (2013), som rommer de adekvate, juridiske elementene for forskning som informert samtykke, konfidensialitet, og ikke minst: autoritetsposisjonen man som forsker har overfor sine deltakere. Sett i lys av denne etiske retningen, stilles det krav til min habilitet, ærlighet og rettskaffenhet som forsker. Flere forskningsetiske hensyn må ivaretas når marginaliserte individers livsfortellinger skal iscenesettes. Et sentralt moment er anonymisering. Dette gjelder blant annet tredjepersoner, som pårørende. På andre siden av skalaen gjelder det personer som er påvirket av, eller ofre for, handlingene som informantene sitter inne for. Ikke minst gjelder det informantene selv.

Anita: Altså jeg satt to tredjedeler, og så kjørte de meg rett ut til avrusning på S2 [...] jeg dro nå dit og jeg ble ut tida fordi mannen min forsvant trettende februar. Forsvant han. Så han døde [...] De fant han jo igjen da. Heh. I juli. Under en gran på S3. Du så det kanskje i avisene.

Dette sitatet er et eksempel på hvordan informantene kom med spesifikke detaljer i sine beretninger. Flere elementer måtte manipuleres for å unngå gjenkjennelse. For eksempel gjorde jeg i den sceniske bearbeidingen om på institusjonsnavnet der hun hadde vært på avrusning, datoen for hans forsvinning, stedet hvor han forsvant og der han ble funnet. Anita og hennes pårørende kunne nok kjent igjen denne historien, men den ville være ukjent for publikum.

Carmen: So if you go to internet you can see my interview with a newspaper in S1, they interviewed me. If you go on the internet you can see everything.

I tilfeller hvor sakene allerede hadde vært i en offentlighet, var det ekstra viktig å jobbe mot å ikke avsløre identifiserbare detaljer eller legge opp til at publikum skulle skjønne hvilken sak det var. Dette både av hensyn til informanten, men også i forhold til det narrative jeg selv ønsket å bygge opp, som nødvendigvis ikke skulle ha et en-til-en samsvar med virkeligheten.

Rettferdighetsetikken preget hvordan jeg tenkte om etikk ved inngangen til denne studien; at det skulle være mulig å utlede et sett med etiske regler eller et moralsk prinsipp, som anvendte teaterarbeidere skulle kunne adaptere, alltid, og i alle situasjoner. Under det kunstneriske arbeidet innså jeg at dette ville være vanskelig. Målet til rettferdighetsetikken er i seg selv vel og bra; et velgjørende samfunn hvor alle behandles med likeverd og verdighet, med lover og regler som veiledning. Men det å oppnå likeverd innebærer nødvendigvis ikke lik behandling, og kanskje er det ikke formålstjenlig å anvendte et konkret moralsk prinsipp når man jobber så felt- og kontekstbasert som det man gjør innenfor det anvendte teatret. Da jeg observerte den sceniske utviklingen av empirien med de etiske brillene på, både i arbeidet med etnodramaet og med skuespillerne, innså jeg at slike vurderinger varierte ut i fra kontekst, både på individ- og situasjonsnivå. Dette vil jeg komme tilbake til.

Et annet moment rettferdighetsetikken er innom, er individets rettigheter versus den større samfunnsnytt (Shapiro & Gross, 2013). Slike korsveier i arbeidet førte til at jeg ved flere anledninger befant meg selv i en slags moralsk spagat. Slik jeg så det, ville det å få disse historiene ut til et publikum som vanligvis ikke ville oppsøkt kunnskap om tematikken, være noe som kunne komme flertallet til gode. Jeg følte på et slags samfunnsmandat i å videreformidle situasjonen til kvinnelige innsatte i Norge i dag, og på denne måten forhåpentligvis bidra til å styrke deres røst i samfunnsdebatten. Jeg var lenge usikker på denne balansen, men en samtale med skuespillerne under en workshop i mars 2017, skulle gi meg et nytt perspektiv på dette. Skuespiller 1 uttalte følgende da jeg spurte om det var noe i materialet hun mente ikke burde formidles i en offentlighet:

Skuespiller 1: Dette er jo informanter som har gitt deg disse historiene, gitt sitt samtykke og sagt ”dette kan du fortelle”. Da tenker jeg nesten at det er etisk *rett* at du forteller.<sup>20</sup>

Skuespillerens utsagn styrket troen på at dette var fortellinger som var viktige å dele. Videre gikk utfordringen derfor ikke på *om* fortellingene skulle deles, men på *hvordan* dette skulle gjøres på best mulig, og etisk forsvarlige, måte.

”There is no doubt fiction makes a better job of the truth” (Lessing, 1994, s. 314). Etnoteater innebærer, i hvert fall i overført betydning, en avbildning av mennesker selv om de tilsynelatende er omdiktet til fiksjonsfigurer. Min plikt har vært å unngå gjenkjennelse av informantene og ikke kompromittere dem, gjennom å reflektere over hvordan de fremstilles.

---

<sup>20</sup> Logg fra workshop, 24.03.2017

Informasjonens følsomhet varierer fra informant til informant, fra historie til historie. Dess mer følsomt materiale – dess sterkere tiltak for anonymisering behøves. Samtidig havner man her i et moralsk dilemma som etnodramatiker og kunstner, ettersom man gjerne vil bevare det troverdige og autentiske. I manusutviklingen, og i arbeidet med skuespillerne, oppstod en slags vekselvirkning, en hybridsjanger mellom dokumentarisk materiale og fiksjon. Som kunsthforsker møtte jeg livsfortellinger fra en marginalisert gruppe. Gjennom dramatisk adaptasjon og iscenesettelse ble jeg en slags medforfatter i disse livsfortellingene. Et liv er ikke dramaturgisk perfekt, som kunstner må man manipulere. Her står man likevel i fare for å bidra med en fremmedgjørende fortolkning av informanten og hennes, eller hans, utsagn.

Medforfatterskap er, ifølge Hovland (2011), en nødvendighet for å sette en livsfortellings byggesteiner sammen til et forståelig mønster. En slik utforskning av andres selvforståelse er likevel ikke noe vi bør gå lettvtint inn i. En fremmed fortolkning av egen fortelling kan nemlig utfordrende ens selv- og virkelighetsforståelse. Den som deltar i konstruksjon av, eller forhandling om, en annens virkelighet, må være seg bevisst makten hun eller han besitter og forvalte denne best mulig. Møtet med en annens livsfortelling fører med seg en fare for å krenke den andres integritet og identitet. Vi må passe på at den som utleverer ikke kjenner seg oversett eller overhørt, misbrukt eller misforstått, dersom innholdet legges frem på en måte som vedkommende ikke kjenner seg igjen i. Vi må ikke redusere eller stereotypere, begrense eller stigmatisere (Hovland, 2011). Selv om gruppen er marginalisert, er de forskjellige individer med egne, nyanserte fortellinger. Disse må behandles varsomt i vår varetekt.

O' Toole (2006) stiller spørsmål om hva man som performativ etnograf skal gjøre dersom man sitter på dyrebar data, essensiell for å gi oss innsikt i individene eller i deres miljø, men informantene ikke ønsker at denne informasjonen skal bli luftet i offentligheten. En vanlig forskningsrapport kan komme rundt dette gjennom begrenset tilgang eller klausuler, men en offentlig forestilling blir straks en helt annen sak. For eksempel delte informant Bo, som satt på sin niende måned i varetekt, sin historie med meg:

Bo: Tja, how did I end up here, this is a little bit, uhm, yeah. # I have a boyfriend, and we were supposed to go here on holiday. For me, it was a holiday, it was a city trip, but then eventually I found out when I got arrested that- we were with another guy, and the guy had drugs in his car. So we went back to S2 where we rented the car, and they arrested us. And I rented the car for him, that's the biggest reason why I'm here. So, I'm in jail, my boyfriend is in jail, and this former friend [*ler litt*] is in jail. We are all three suspects of transporting drugs.

Her forklarte hun hendelsesforløpet, som er hennes reelle oppfatning av situasjonen, eller i hvert fall den hun valgte å dele med meg. Bo har vært utgangspunktet for en av de foreløpige monologene til forestillingen. Historien om hvordan hun havnet i varetekt i norsk fengsel er både spennende og intrikat, ingredienser et godt spenningsmoment ofte innebærer. Det jeg imidlertid merket da jeg jobbet med denne teksten, var at jeg likte å leke med spørsmålet om hvorvidt hun var skyldig eller ikke. Jeg ønsket å gjøre begge alternativene tilgjengelig for et publikum, slik at de selv skulle kunne vurdere om de trodde på henne eller ikke. Også dette diskuterte jeg med mine skuespillere under en prøve i mars 2017. Skuespiller 2 uttalte følgende når det gjaldt tvilen rundt Bos skyld, eller uskyld:

Skuespiller 2: Hun er jo i et system hvor samfunnet er i tvil, om hun har gjort noe eller ikke. Hvis man skjønner hva som skal skje, men det aldri blir sagt, da er man ikke kriminell, men man er ikke *ikke* det heller. Jeg tror nesten ikke det går an å ikke vite det, og på ingen måte ha en følelse om hva som skal skje? Nei jeg tror nok ikke helt på henne.

I disse samtalene beriket skuespillerne ikke bare den kunstneriske prosessen, men også den faglige refleksjonen. De betrygget mine tanker om det å så tvil i teksten som hadde utgangspunkt i Bos historie, gjennom å skape et nytt narrativ på bakgrunn av hennes fortelling. Samtidig fant jeg det vanskelig ettersom Bo, dersom hun var ferdig å sone på tidspunktet for min eksamensforestilling, hadde ytret et ønske om å se den. Var manipulasjon av hennes historie en del av premisset for samtalen vi hadde hatt? Hadde jeg egentlig noen rett til å behandle hennes fortelling på denne måten? For henne er situasjonen høyst reell, og hun er klar på at hun er uskyldig. Hva kunne en slik fremmedgjørende fortolkning komme til å bety for hennes selvoppfatning, dersom hun skulle komme til å se sin historie, fortolket og gestaltet av noen andre? Jeg har gitt henne pseudonym, endret stedsnavn og nasjonalitet. Men ville dette være nok? Er det problematisk hvis rammefortellingen er gjenkjennbar, men resten fiksjon? Forholdet mellom anonymitet og autensitet var den første, og en av de viktigste, utfordringene jeg identifiserte i arbeidet med å besvare avhandlingens problemstilling. Dette med bruk av en ekte rammefortelling ispedd fiksjon bringer meg videre til neste moment, nemlig bruken, eller ikke bruken, av ”the juicy stuff”.

## 5.2. "The juicy stuff"

Saldaña skriver at man som etnodramatiker kan beskrive arbeidet sitt på følgende måte: "An ethnodrama is the data corpus – with all the boring parts taken out" (Saldaña, 2005, s. 16). I utformingen av etnoteateret var det et ønske at presentasjonen av forskningsresultatene skulle være både slagkraftig og treffsikker. Dette innebar å velge ut detaljer som både kunne betegnes som private, samt inneholdt det Saldaña (1998) omtaler som "the juicy stuff"; dramatisk effekt. Mye etnografisk materiale beskriver hverdagslige detaljer som ikke nødvendigvis fremprovoserer emosjonelle reaksjoner. Her står kunstneren ovenfor en avveining av hvor mye plass det "saftige" materialet skal få. Ifølge Saldaña, er prioriteringen selvsagt:

My personal desire to include "juicy stuff" to enhance the dramatic impact of the event was non-negotiable and moot. The participants' welfare came first, and they were given final word on what was included and excluded from the performance text. To do anything less would have been unscrupulous (Saldaña, 1998, s. 192).

Mye av det informantene delte med meg hadde dramatisk potensiale. Usikkerheten vedrørende å skulle bringe dette inn i det kunstneriske arbeidet var til stede kontinuerlig, og skapte flere prekære etiske dilemmaer. I notatene mine kunne jeg finne nedskribte spørsmål som: "Hva er styrken ved å lage sterkt kildebasert kunst, og hvor langt kan jeg gå med frie dramaturgiske og scenetekniske grep?" og "Er det noen dører jeg ikke bør åpne?"<sup>21</sup> Eksempler var Carmens historie om å bli fratatt sitt barn, eller Anitas beretning om å miste sinn mann mens hun satt inne. "While artist/facilitators need to be sensitive to anyone whose stories provide the basis of an enactment, this is crucial when the enactment is based on a traumatic testimony" (Cohen-Cruz, 2006, s. 15). Behovet for å sjekke min moralske kompassnål økte i takt med alvorlighetsgraden på materialet. Psykolog Bang Hansen (2016) skriver: "For meg er det et paradoks at kunstnere kan skalte og valte med menneskelig materiale som i min egen jobb er meget strengt beskyttet. Dette representerer en dobbel standard; en for kunsten og en for alle andre profesjoner". Hvordan kan man så finne en strategi som ivaretar de ulike aspektene ved dette? Her hentet jeg inspirasjon fra dramaforskningsfeltet:

Other tensions between the research and its performance are inevitable: all data collected live and verbatim is not equally vivid or potentially dramatic, and theatre is made by careful selection, editing and rearrangement of dialogue, monologue and action. This poses an immediate threat to authenticity, and the "truth" for the witnesses themselves (O'Toole, 2006, s. 43).

---

<sup>21</sup> Logg fra workshop, 24.03.2017.



Ifølge O' Toole (2006) har ikke all informasjon like stort scenisk potensial. Igjen kan man, ved å bearbeide den, stå i fare for å true materialets autensitet. Et forslag han kommer med for å omgå noen av disse er problemene på, er at forskeren selv posisjonerer seg som en del av forestillingen, og bruker *sin* fortelling som en narrativ, gjenskapende ramme. Ved å inkludere meg selv som en karakter, med mine opplevelser som en del av forestillingen, ble det hele gjort mer til min historie, på lik linje med informantenes. Per april 2017 var min rolle i forestillingen en slags guidende forteller, et verktøy for å plassere deltakernes narrativer i en kontekst og som et bindeledd mellom scenene. Dette gjorde at noe av fokuset ble delvis flyttet fra informantene, og over på selve prosessen og meg som deltaker i denne.

Dette løste noen av problemene, men ikke alle. Det dramatiske materialet tiltalte meg, samtidig som jeg ved flere anledninger fant det vanskelig å bruke. Etikken kunne vanskelig underordnes kunsten i denne prosessen. Anitas nevnte uttalelser om mannen som forsvant og ble funnet død etter fire måneder, mens hun satt inne til avrusning og ikke kunne gjøre noe verken fra eller til, gjorde sterkt inntrykk på meg. Dette sitatet, etter nevnte bearbeiding av identifikasjonsmarkørene, var aktuelt å bruke ettersom det gav et innblikk i et liv som er så annerledes, hvor det å miste noen på denne måten, og få så lite informasjon om saken, snakkes om på en såpass selvfølgelig og hverdagslig måte.

Anita: Men nå er jo han begravet og urna er satt ned og # når jeg ikke kan ruse meg sammen med han så er det ikke så jævla interessant lenger. Hadde jeg vært hjemme når han forsvant på den måten der så kanskje han ikke hadde forsvunnet, gudene veit ## Men informasjon, nei. Jeg er bare kriminelt kvinnfolk i miljøet i S4 og det # jeg teller ikke.

I likhet med det Skuespiller 1 uttalte i forrige delkapittel, poengterte også informantene selv at jeg burde skildre de dramatiske historiene. Noe jeg vegret meg for å ta i var dette med forholdet til barn og familie på utsiden, ettersom informantene mine ikke lever i et vakuum og andre personer automatisk ville involveres. Som nevnt spurte jeg dem imidlertid under intervjuene om de hadde tips til hva de ville hatt med, dersom de skulle laget en forestilling om livet i fengsel:

Bo: You have women who lost their children when they were in prison. When both parents go to jail, the child goes to foster care. I have seen these women struggling with this and this is really painful. You know, to go into prison, and not know what is happening to you, and to lose your child to the child service. So maybe you can make a very dramatic situation out of this.

En slik situasjon hadde jeg også i materialet mitt, med informant Carmen, som satt inne for en sak hvor Barnevernet var involvert.

Carmen: The sentence is for both father and mother, and it is a paragraph on practice of violence to somebody in your family. It doesn't say if it's me or my husband, but because we are both parents they say for example if you see somebody [*viser et slag med hendene*] and you don't tell anybody, you are an accomplice.

Bruken, eller ikke bruken, av denne typen informasjon, var et av de dilemmaene som skapte mest ubalanse i mitt "etiske senter". Vold, ikke minst ovenfor barn, er et betent tema og svært vanskelig å behandle av hensyn til informantene, men også av hensyn til publikum. Skulle jeg derfor utelate å ta det med? Eller gjøre som Saldaña (1998), og gi informanten siste ordet i hva som var ok å bruke? Denne tanken var jeg inne på, men grunnet Kriminalomsorgens retningslinjer hadde jeg ingen mulighet til å kontakte informanten som på dette tidspunktet hadde fullført sin soning.

"Vår grunnleggende sårbarhet handler om at vi fra fødsel til død er utlevert til andres empati, omsorg og velvilje" (Nyeng, 2014, s. 33). Omsorgsetikken til Shapiro & Gross (2013) verdsetter et samfunn hvor personlige relasjoner, lojalitet, myndiggjøring og omtanke er høyt verdsatt. Dens tanker om at flere stemmer bør vurderes og høres i beslutningsprosesser, var noe jeg tenkte mye på i det praktisk-estetiske arbeidet. Jeg vurderte som nevnt om jeg, gjennom en løpende dialog med informantene, skulle la dem ta del i beslutningene rundt hva som ble vist på scenen og ikke. Som nevnt i *Kapittel 3* beveger omsorgsetikken seg vekk fra en hierarkisk modell og vektlegger en lederstil som fremmer mellommenneskelig samhandling. Dette gjorde seg gjeldende for meg i den kunstneriske prosessen, da spesielt i måten jeg jobbet med skuespillerne mine på. Skuespillerne, som skulle gestalte disse fortellingene, ble gode samtalepartnere og bidragsytere – ikke bare kunstnerisk, men også gjennom sine etiske refleksjoner over materialet.

Følelser og fornuft er begge deler involvert i en omsorgsetisk innfallsvinkel til moralske problemer og situasjoner (Shapiro & Gross, 2013). Noe av det viktigste jeg trakk ut av denne etikken var at avgjørelser tas fra sak til sak, avhengig av omstendighetene og menneskene involvert. Omsorgsetikken dirigerte meg som kunstforsker i vurderingen av mine beslutningers, og handlingers, konsekvenser. Å se på etiske dilemmaer gjennom dette paradigmet oppfordret meg til å stille meg selv spørsmål om hvem som ville ha nytte av de valgene jeg tok, hvem som ville bli rammet av dem, samt hva som eventuelt kunne være de langsiktige virkningene av en beslutning tatt i dag. Dette fordret såpass mye refleksjon og vurderinger i det praktiske arbeidet at det inngår som den andre i rekken av identifiserte utfordringer ved å lage etnoteater basert på virkelige hendelser og individer.

### 5.3. Rollebesetning, spillested og målgruppe

”Another ethical issue focused on my responsibility as director of an ethnographic performance text to represent the actual participants in a reasonably comparable manner through my casting choices” (Saldaña, 1998, s. 192). Noen av de mest sentrale spørsmålene gjennom det kunstneriske arbeidet var hvem som skulle spille, hvor og for hvem. Dette identifiseres derfor som den tredje etiske utfordringen. I prosessen med både rollebesetning og spillested hadde jeg flere alternativer, og valg måtte tas. Saldaña (1998) skriver om hva slags undertekst en rollebesetning bringer, og hvor autentisk man skal være i denne prosessen. Kunstneriske valg kan redusere troverdighet eller kommunisere uønskede ting. Dersom jeg endret og stokket om på informantene til forskjellige karakterer, kunne jeg lettere gjemme meg bak unnskyldningen: ”Jamen dette er jo ikke deg”, eller ”Jeg sier jo ikke at du gjorde sånn eller sånn”. Jeg kunne brukt informantene som skuespillere, valgt skuespillere med et innsideperspektiv, eller skuespillere uten noen direkte tilknytning til tematikken.

Vi endte til slutt opp med å være fire ikke-straffedømte kvinner mellom 25 og 30 år som spilte i forestillingen. Dette er på ingen måte et statistisk representativt utvalg som gjenspeiler kriminalstatistikken, men dette var heller ikke hensikten. Skuespillerne, med sitt utsideperspektiv, kunne hjelpe publikum til å forstå og begripe på en annen måte, ettersom aktørene mest sannsynlig ville være mer ”som dem”. Dette bringer til torgs det mulige rommet for gjenkjennelse som også publikum kan oppleve under etnotheaterforestillingen. Den ene monologen hadde arbeidstittelen *Kunne det vært meg?*. Her jobbet jeg ut i fra momenter som skulle spille på tilskuerne, hvor brorparten ikke har kriminell bakgrunn eller erfaring, sine stereotypiske oppfatninger, samt deres måte å forholde seg til marginaliserte grupper på. I tillegg ønsket jeg å stille dem spørsmålet, og kanskje ikke minst få dem til å stille seg selv spørsmålet, om hvorvidt dette kunne vært dem. Hvilke veivalg i livet gjør at vi havner et sted, og ikke et annet? På denne måten ønsket jeg at et publikum med høy kulturell kapital, og lite erfaring med kriminell virksomhet, skulle kobles på gjennom en såkalt emosjonell identifikasjon. Hovland (2011) skriver at man kan oppleve emosjonell identifikasjon til tross for at man anser seg selv som forskjellig fra den eller dem man identifiserer seg med.

Det er muligheten for å identifisere seg med andre mennesker til tross for forskjeller; det at vi gjennom spesifikke og partikulære beskrivelser kan gjenkjenne noe universelt og allmennmenneskelig, som både er utgangspunktet for, og kan motivere etterlevelsen av, universelle prinsipper [...] Både levde og litterære fortellinger åpner for gjenkjennelse og emosjonell identifikasjon fordi de formidler menneskelig erfaring på en måte som skaper bilder og følelser i oss (Hovland, 2011, s. 81).

Også skuespillerne hadde interessante vurderinger i forhold til dette.

Skuespiller 2: Den følelsen av at du kan være på feil sted, med feil folk, og så ender du i varetekt i ni måneder, uten å få prøvd saken din. Den følelsen at det kan skje deg. Hvor enkelt det egentlig er da, å gjøre noe kriminelt. Det kan man få litt angst av, hvis man begynner å tenke på det.

Disse tankene, ut til et publikum, hadde jeg lyst til å utforske. Samtidig som skuespillerne hadde et utenfraperspektiv, stilte de seg ikke helt uforstående til materialet, da de delte samme kjønn som informantene, og enkelte også hadde erfaring med å være pårørende til kriminelle. Det å inkludere meg selv som karakter i forestillingen var også et valg; skulle denne rollen være like essensiell som de andres, ”[...] is she a *major or minor character*?” (Saldaña, 2005, s. 18). Og skulle jeg være en fortellende seremonimester, et supplerende kor, en stemme utenfor scenen, eller ikke på scenen i det hele tatt? Flere av disse valgene er heller ikke tatt ved tidspunktet for avhandlingens innlevering.

Hvor forestillingen skulle spilles, og hvem som skulle være publikum, var også sentrale beslutninger i dette arbeidet. Jeg kunne valgt å spille det i fengsel, med innsatte, eller bare for innsatte. Slike valg må, slik jeg ser det, samsvare med forestillingens og prosjektets intensjon. Her kan det være nærliggende å trekke en parallell til avhandlingens innledning og de beveggrunnene for arbeidet som jeg satte ord på her. Jeg ønsket ikke bare å tilby validitetsopplevelser for informantene, men å få røstene deres ut i en offentlighet. Dette ville være vanskelig dersom man begrenset seg til å spille innenfor fengselets fire murer. Ønsket om å debattere informantenes historier i en offentlighet, henger sammen med kritikketikken. Jeg følte meg hjemme innenfor denne etikken i form av at kritiske forskere og teoretikere, ifølge Shapiro & Gross (2013), gjerne analyserer samfunnsstrukturer på en utforskende og kritisk måte. De bearbeider tema som rase, kjønn og sosiale ulikheter i pedagogiske og kulturelle arenaer. Fokus er ofte på sosiale diskurser, hvor man ønsker å bidra i kampen mot ulikhet gjennom å gi stemmer til samfunnets forstummede røster. Gjennom å identifisere moralske nøkkelverdier, kan vi både bevisstgjøre og oppfordre til handling som kan forsterke like muligheter for individer i samfunnsområder preget av store forskjeller. Slikt arbeid kan altså bemyndige de ignorerte og tause, og i forlengelsen av dette: presentere nye muligheter som kan lede mot sosial rettferdighet og et bedre samfunn (Shapiro & Gross, 2013). Disse var ambisjoner som jeg kunne kjenne meg igjen i.

#### 5.4. Opprettholdelse av, eller brudd med, *-ismene*?

”Når forskningens resultater formidles, kan de bidra til stigmatisering og fordømmelse – eller til oppreisning” (Haavind, 2000, s. 41). Dette arbeidet har handlet om å identifisere stigmatisering og ulike merkelapper. Samtidig har jeg forsøkt å utøve, og presentere, en forskning som ikke opprettholder eller fører til ytterligere stigma, men viser en gruppe full av nyanser som gjerne kontrasterer det vi til vanlig får fremstilt i media og populærkulturen. Fallgruven var altså å forsterke stigmatisering og fordommer. *Isme*-begrepet innebefatter i denne sammenheng ulike sosiale fenomener som rasisme og sexisme.

”Kunsten kan bidra med et estetisk mulighetsrom for å realisere et reelt kulturelt demokrati i samfunnet vårt, fordi vi gjennom kunstrefleksjon kan stille spørsmål om hva marginalitet betyr og hvilke konsekvenser den marginale posisjon kan ha” (Aure & Gjærum, 2015, s. 14). Ønsket med studien var i stor grad å fordre en refleksjon over situasjonen til denne marginaliserte gruppen, fundert i reell forskning gjennom et kulturelt portrett av gruppens hverdag og livsbetingelser. I arbeidet med forestillingen var dette noe av det vanskeligste. Hvordan skulle jeg unngå å kun portrettere klisjeene? I en workshop hvor vi jobbet med materialet uttalte den ene skuespilleren følgende:

Skuespiller 2: Jeg tror også at du må tenke på at publikum som kommer å ser denne forestillingen som skal handle om kvinner i fengsel, forventer seg noe juicy greier. Og det er du på en måte litt pliktet til å gi dem også, hvis ikke risikerer du å få et skuffet publikum som ikke syntes det var så gøy fordi den viste bare at det var helt alright å være i fengsel.

Dette er aktuelt med tanke på den nevnte bruken av ”the juicy stuff”, men også med tanke på å innfri forventninger til et publikum med sin egen førforståelse av tematikken. I tråd med den hermeneutiske tilnærmingen til forståelse, vet jeg jo at publikum går inn med visse forventninger. Eksempelvis deler flere oppfatninger om at kriminelle ofte er kyniske, mer hardhudede og mindre empatiske. Selv om jeg opplevde flere empatiske sider hos informantene mine, kom de med uttalelser som kunne støtte opp under en slik oppfatning:

Carmen: I think people in here put a mask on. I think prison shows your worst sides. You put out the bad that you have in you. I think this. Here, you are not gentile.

Om, og hvordan, Carmens barnevernssak skulle vinkles og portretteres, var et tilbakevendende spørsmål i den etiske vurderingen av forestillingsmaterialet. Carmen nektet aldri for lovbruddet, men argumenterte både for kulturelle forskjeller i barneoppdragelse, og insinuerte at hennes sak handlet mye om vanskelighetene ved det å være innvandrere.

Carmen: All the time, my lawyer says what happens in S5, is in S5, now, in Norway, families don't slap the baby. "Come to Norway, change the mind". I think it is very complicated. Barnevern take children from immigrants, or the people who are not strong. People without good jobs, who don't talk the language.

Denne saken gikk inn i både kultur- og kjønnsdiskursen. Som nevnt i 3.1.5. *Kvinnelig kriminell, dobbel stigma?*, oppfattes det å være kvinne og begå slike lovbrudd som mer hårreisende enn om menn gjør det. Ifølge Moi (1998) utstyres både egenskaper og aktiviteter med kjønn, hvor typiske kvinnelige egenskaper som trekkes frem gjerne er omsorg for barn, selvpoppofrelse, medlidenhet og ømhet. Det eksisterer flere myter, fordommer og en forståelse av stereotypen kvinnelig kriminelle. For meg ble det viktig å portrettere dem som de allsidige individene de var, uavhengig av typen lovbrudd og sosial eller etnisk bakgrunn. Dette fører meg videre til neste moment, nemlig de kulturelle utfordringene som gjorde seg gjeldende.

Skuespiller 1: Jeg merker jo at med en gang jeg leser at det er engelsk, så får jeg helt andre bilder, da kommer fordommene mine inn, for eksempel når jeg ser på hun som har slått ungen sin, så tenker jeg at det er fordi du kommer fra et land hvor det er lov, jeg blir liksom litt sånn. Og det må jeg ta meg selv i, det er jo fælt at jeg gjør det, det finnes jo også nok av norske, etniske som slår barna sine.

Dette uttalte Skuespiller 1 etter å ha lest et utdrag av Carmens intervjutranskripsjon. Det ble her tydelig for meg at fellene for å opprettholde *ismer* lå i materialet mitt, da spesielt i form av fordommer mot de med ikke-etnisk norsk bakgrunn og mot rusmisbrukere. Det utvalget jeg som dramatiker og regissør gjør vil ha konsekvenser for hvordan forestillingen utarter seg. Eksempelvis vil en scene hvor den ene karakteren forteller om å sitte inne for vold mot eget barn, ta en helt annen retning enn en scene hvor det erkjennes å ha vært involvert i smugling eller underslag. Jeg måtte derfor hele tiden vurdere hvilken utvikling og retning jeg ønsket at den sceniske handlingen skulle ta.

En annen førforståelse jeg ble oppmerksom på bare gjennom å snakke med ulike folk om prosjektet mitt, var den at norske fengsler er så gode, og at de innsatte har det for godt. Selv om jeg forsøkte å vise hvordan hverdagen i et kvinnefengsel ikke nødvendigvis er luksuriøs, med sine firemannsrom og vedlikeholdsetterslep, ville noen kanskje kunne provoseres av de delene hvor informantene beskriver mulighetene de har.

K: You have one day a week when you can shop, they go to the store for you? And then you can buy whatever?

Bo: Yes, whatever, except alcohol. They go to the supermarket and you can order whatever. And if you need things that are not in Coop, you have your contact officer, and you can just give her money and she can go out shopping for you. So, this is very luxury in this prison. [...] one time we joked, and she was like “yeah I am your personal secretary” and really it feels like that you know.

K: So if you need a nail polish-

Bo: [*ler*] Yes! They will do this, they will get a nail polish for you!

Det ble også fortalt at man kunne ringe å bestille en frisør, som kom til fengselet og ordnet håret ditt om du ønsket det. Jeg syntes disse detaljene var interessante, men på samme tid fryktet jeg også at folk kunne provoseres av dem. Jeg, som har forsket i dette feltet, vet jo at kvinners situasjon i norske fengsler ikke er holdbar i henhold til internasjonale normer på området. Men ikke alle som ser denne forestillingen har lest mitt teorikapittel i forkant. Disse tankekorsene ble viktige momenter å ha i bakhodet i forstillingsprosessen, og derfor neste i rekken av identifiserte etiske utfordringer ved å lage etnoteater basert på samtaler med individer fra en marginalisert gruppe. Tankene rundt dette med fordommer mot den aktuelle gruppen er også i tråd med det som behandles i det følgende, nemlig hvor langt man skal gå i å være ”på lag” med den marginaliserte gruppen som er gjenstand for undersøkelsen.

### 5.5. Djevelens advokat eller de marginalisertes manusforfatter?

I arbeidet med å vinkle historiene som skulle iscenesettes måtte jeg ta flere vurderinger. Disse gjaldt både i forhold til vekslingen mellom faktisk sak og fiksjonell scene, og ikke minst: hvor ukritisk, eller kritisk, jeg skulle være i formidlingen av disse. Selv om dette etter lang tids arbeid var blitt en gruppe som jeg både følte nærhet til, og empati for, kom jeg ikke utenom det faktum at dette er kvinner som har brutt loven. De har gjort noe galt, som ikke nødvendigvis bare har gått ut over dem selv, men kanskje også andre. Dette var tankekors som de til dels også delte selv. Bo uttalte følgende da vi snakket om fordommer mot innsatte:

Bo: I do have to tell you, [*tenker*], there are people here that, you know, for example are paedophiles. Or, I am going to say this very rude, who fucked their baby. Or who sold their children, who just made babies to sell them [*viser grøsning med kroppen*]. And this is for me something that I cannot- I don't want to speak to these people [...] Then I am the outsider judging the prisoner, you know if you did these kinds of things then I don't want anything to do with you. I am judgemental in these things, I have my own ways of accepting what I think is okay, and what I think is not okay.

Uttalelsen er et eksempel på hvordan noe av informasjonen jeg fikk ta del i, ikke alltid gjorde at jeg inntok en solidarisk holdning til den aktuelle gruppen. Utfordringen ble forsterket i kraft av at dette skulle utover og forbi mitt synspunkt, det skulle formidles til et publikum.

Selv om man sjeldent går inn med et subjektivt syn når man jobber kunstnerisk, var det viktig at forestillingen ikke utelukkende ble en representasjon av hva jeg som person synes om norsk kriminalomsorg. Jeg var redd for å speile mine egne fordommer, mens jeg på den andre siden var redd for å opphøye kvinnelige kriminelle gjennom å ta på meg rollen som deres talsperson. Her måtte jeg stille meg selv flere spørsmål vedrørende min egen posisjonering. Burde jeg stå på barrikadene for å forsvare denne gruppen? Har de rett på denne representasjonen, og hvor høyt skal jeg i så fall bære parolen? Undergraver jeg rettssystemet hvis jeg fremstiller en dømt kvinne som et offer for et uholdbart system, hvis hun egentlig ikke er det? Jeg hadde opplevd både varme og humane sider hos disse kvinnene. Å fremstille disse sidene behøvde ikke å bety en rendyrkelse av dem, ei heller at jeg unnskyldte lovbruddene deres. Både mitt møte med materialet og publikums møte med forestillingen kunne vanskelig være helt verdinøytralt, da forbrytelse og straff er verdiladete forhold.

Den mest betente saken i mitt materiale var Carmens. Skuespillerne opplevde at varsellampene blinket på denne saken, og var nysgjerrige på sakens omfang. De kunne alle skjønne hennes drøm om å få datteren tilbake, men var usikre på om hun burde få nettopp dette. Skuespiller 2 poengterte at hun følte at Carmen ikke skjønnte hvordan det fungerer.

Skuespiller 2: Det er ikke sånn at du kan banke ungen din og så få lov til å sitte å drømme om å få henne tilbake bare du kommer ut av fengsel og lærer deg norsk. Det handler ikke om deg, det handler om et barn som har blitt banka gul og blå av foreldrene sine. Hun har sikkert hatt det vanskelig, men det virker som hun ikke har kapasitet til å tenke utover hva hun selv trenger.

Her ble også dimensjonen om sannhet, og forholdet mellom dom og sannhet interessant. Min subjektivitet ble satt på prøve i denne normative diskusjonen om rett og galt, som egentlig ikke var det sentrale i arbeidet, men som ble present fordi man sjeldent setter seg inn i en sak uten å innta en holdning eller posisjon i forhold til den. Forestillingens fokus skulle være på å opplyse om en tilværelse, gjennom å utforske ulike beslektede temaer i forlengelsen av situasjonen disse kvinnene er i, eller har satt seg selv i. Samtidig opplevde jeg at det er forskjell på sympati og empati. Min tanke er ikke at alle som går ut av forestillingssalen i slutten av mai 2017 skal ha en kollektivt utviklet sympati for alle landets kvinnelige kriminelle, men at de i 45 minutter skal kunne få et innsyn i en annen verden, og kanskje reflektere rundt hvordan det kan føles å være en del av denne.



Et annet dilemma var om ofre, eller pårørende til ofre, for kriminell aktivitet skal måtte tåle å høre de innsattes uttalelser offentlig, eller andre uttale seg på vegne av dem. Disse mulige belastningene versus ytringsfriheten, og at innsatte i fengsler har en stemme og kan bidra med andre perspektiver enn det folk på utsiden gjør, var en avveining jeg måtte ta. Etter min vurdering burde det her ligge noen begrensninger, eksempelvis at saker som plausibelt kan ha traumatisert tredjepersoner ikke skal behandles uten nøye varsomhet. Jeg så det videre som hensiktsmessig å være meg bevisst hvilke lovbrudd det var snakk om, og vokte meg for ikke å romantisere disse. Jeg reflekterte mye rundt hensynet til informantene, men andre mennesker som deres lovbrudd kan ha påvirket må selvsagt også beskyttes. Og hva om de berørte av lovbruddene skulle komme til å se forestillingen?

Til syvende og sist måtte jeg gå disse rundene med meg selv. Jeg måtte forsøke å se meg selv som anvendt teaterpraktiker utenfra, som jo tross alt hadde valgt denne marginaliserte gruppen av en grunn, med ønske om at deres rettigheter og behov skulle synliggjøres. ”The applied theatre practitioner, in working in a prison with inmates John and Jane, must simultaneously be making the claim that all prisoners deserve, at minimum, humane treatment” (Thompson, 2009, s. 169). Det er viktig å ha i mente at man i sitt arbeid kan komme til å hevde noe på vegne av den gruppen eller det samfunnet man forsker i og med. Selv om vi jobber med en spesifikk gruppe eller et spesifikt sted, må vi ha forståelse for den større politiske diskursen dette inngår i. Dette henger sammen med Bishops (2014) moralske integritet, hvor aktørene oppfordres til å analysere, bedømme og bestemme hvorfor de velger en bestemt etisk handlingsplan. Motivene for mine kunstneriske valg skulle ikke utelukkende være et resultat av mine personlige insentiver, men gjennom selvrefleksjon, ro og årvåkenhet, var håpet at jeg skulle kunne være i stand til å ta riktige valg i andres beste interesse. I dette kapittelet har jeg forsøkt å gjøre rede for hvordan jeg kom frem til de fem etiske utfordringene som ble veiledende for avhandlingens diskusjon, og som svar på studiens problemstilling. For å gjøre disse funnene og dette arbeidet mer operasjonaliserbart vil jeg i det følgende vise hvordan man kan trekke disse linjene i en mer praktisk retning. Avhandlingens problemstilling vil her besvares og settes inn i en ny form, tenkt som et faglig bidrag til feltet.

## 6.0. Anvendelse av forskningsfunn

I det følgende ønsker jeg å oppsummere studiens forskningsfunn gjennom å besvare avhandlingens problemstilling. Avslutningsvis vil jeg forsøke å illustrere hvordan min ervervede metodiske erfaring, og teoretiske innsikt, forhåpentligvis kan komme det anvendte teaterfeltet til gode. Som Bang Hansen (2016) poengterer i sin kronikk, kan forskning føre verden fremover og gi oss økt kunnskap om hvordan hjelpe mennesker på best mulig måte. Hun sier seg enig i at forskningen skal være fri og uavhengig, at den ikke skal sensureres eller båndlegges, men at kravene til etikk likevel må være klare. Disse opplever hun som fraværende i kunsten. Hun oppfordrer kunstfaget selv til å ta diskusjonen om hvorvidt etiske normer skal være privatisert i kunstfaglige sammenhenger, og om det skal være opp til hver enkelt kunstner å sette grenser for hvor langt man kan gå i utleveringen av andres historier. På vegne av det anvendte teaterfeltet, og især de som arbeider med marginaliserte grupper, har denne studien forsøkt å bidra til denne diskusjonen.

### 6.1. Svar på problemstillingen

Problemstillingen min var følgende: *Hvilke etiske utfordringer kan identifiseres i utviklingen av en etnoteaterforestilling basert på samtaler med innsatte i norske kvinnefengsler?* Da jeg formulerte min problemstilling, hadde jeg som nevnt tanker om at jeg skulle komme ut på andre siden av studien med noen klare verdipremisser, en etisk handlingsregel eller målformulering for etnoteaterarbeideren. Det har jeg gjennom arbeidet innsett at er vanskelig, og kanskje heller ikke formålstjenlig. Å balansere et kunstnerisk arbeid mellom etikken og estetikken innebærer konstante moralske forhandlinger. Nyeng (2014) skriver at det å påstå at man kan finne én regel eller empirisk basert moralsk sannhet, blir som å dømme etter offsidereglene i en håndballkamp. Regler som er klare på ett felt kan nødvendigvis ikke anvendes på et neste. På denne måten er det å lete etter objektive moralske fakta eller verdier med empirisk metode ifølge ham dømt til å mislykkes, og dessuten irrelevant. Sikker og universell kunnskap er ambisjoner som ikke kan innfris når vi snakker om moralske verdier.

Mine moralske verdier var ved flere anledninger sprikende når det gjaldt hensynet til individene som hadde vist meg tillit i dette prosjektet. Jeg vegret meg for å ta meg friheter på bekostning av deres livsfortellinger og hverdagsberetninger. Samtidig opplevde jeg en tilbøyelighet til å tenke at god kunst til en viss grad må være kompromissløs og ”juicy” for å

på best mulig måte tilfredsstillende et publikum. Innenfor samme disiplin kan det oppstå uenigheter vedrørende om det bør finnes etiske retningslinjer som skal etterfølges i praksis. Dette gjelder også for det estetiske fagområdet. Noen vil kunne tenke at disse etiske spørsmålene er betimelige og diskusjonen nødvendig, andre vil tenke at etiske vurderinger kan komme til å begrense kunsten gjennom å vingeclippe den, og argumentere for kunstens kompromissløshet og autonomi.

Etter arbeid med både avhandlingen og forestillingen ble det tydelig at det vanskelig kan utledes én konkret, konstant eller normativ løsning på etnoteatrets utfordringer i møtet med en marginalisert gruppe ut i fra et teoretisk prinsipp. Gode, akseptable løsninger burde kanskje heller baseres på de konkrete situasjonene, være praksis- og erfaringsbaserte. Den praktiske verden er mangefasettert og gjennomgår stadig endring, på samme tid er den kontekstuell og individuell. Man kan starte i tvil og ende i tvil, men man kan fortsatt være etisk motivert og dedikert i prosessen. Gjennom Shapiro og Gross (2013) sine etiske paradigmer, samt en kontinuerlig refleksjon over kunstneriske valg og hvilke utfordringer disse bydde på, sorterte jeg ut noen etiske hovedutfordringer som ble identifisert gjennom mitt arbeid. Det finnes utallige slike utfordringer, men for å besvare problemstillingen konsentrerte jeg meg altså om kategoriene: Forholdet mellom anonymitet og autensitet, bruken, eller ikke bruken, av ”the juicy stuff”, valg av rollebesetning, spillested og målgruppe, opprettholdelse av, eller brudd med, *ismer*, og sist: hvordan man selv posisjonerer seg som talsperson for den aktuelle marginaliserte gruppen.

## 6.2. Er jeg varsom-plakaten

Pressens faglige utvalg har som kjent sin *Vær Varsom-plakat* med etiske normer for norsk presse på ulike plattformer.<sup>22</sup> Også norske bloggere har fått det de kaller *Sunnfornuftplakaten*.<sup>23</sup> Flere arenaer finner det altså nyttig, og nødvendig, med et veiledende verktøy for hvordan å handle etisk forsvarlig i publikasjoner og spredning av informasjon. Ifølge Shapiro & Gross (2013) burde enda flere yrker og yrkesutøvere være godt forberedt som etiske profesjonelle, gjennom godt utviklede holdninger, kunnskap og ferdigheter assosiert med moralsk resonneringsevne og bruk av moralske prinsipper. Her kan det trekkes paralleller til diskusjonen rundt hvorvidt det burde utarbeides etiske retningslinjer innenfor

---

<sup>22</sup> <http://presse.no/pfu/etiske-regler/vaer-varsom-plakaten/>

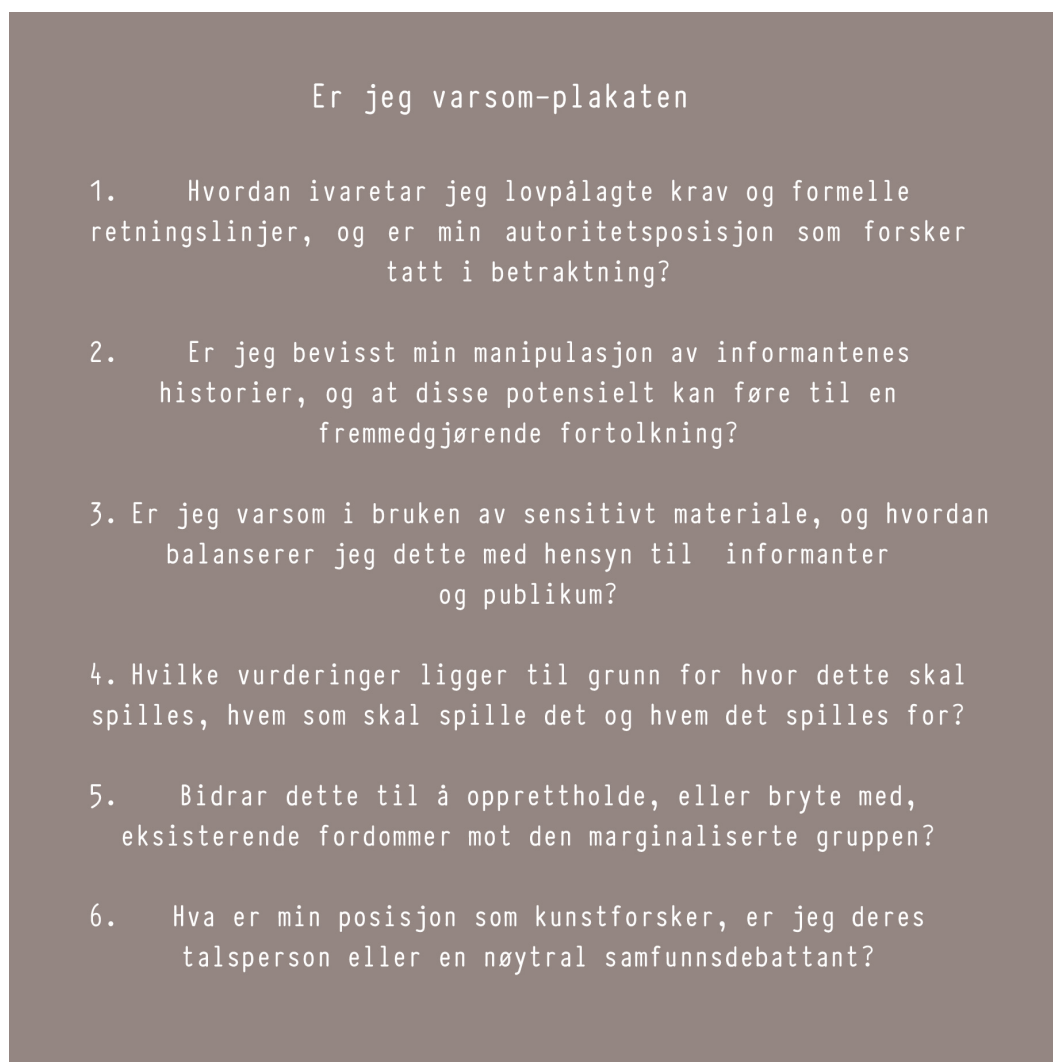
<sup>23</sup> <http://sunnfornuft.unitedbloggers.no>

teaterfeltet: ”On the other hand, it should not be forgotten that professional codes of ethics serve as guideposts and aspirations for a field, offering statements about appearance and character” (Shapiro & Gross, 2013, s. 32). Formaliserte retningslinjer vil altså kunne ha en verdifull funksjon gjennom å personifisere yrkets moralske idealer. Samtidig vil det for flere utøvere være av større verdi å jobbe ut i fra egne personlige og faglige retningslinjer, basert på egne erfaringer og refleksjoner. Sagt på en annen måte: En yrkesetisk kodeks kan ikke etableres uten kobling eller referanse til utøverens personlige etiske vurderinger. Det er med andre ord en umiskjennelig gjensidig avhengighet og påvirkning mellom offentlig og personlig profesjonsetikk.

Når vi utarbeider profesjonelle regelverk vurderer vi ulike etiske modeller, slik som jeg i dette tilfellet har gjort med Shapiro & Gross sine etiske retninger. En slik filtreringsprosess gir grunnlag for faglige etiske vurderinger, men kan også ha ulike fallgruver. En av dem kan være kollisjonen mellom det individuelle og profesjonelle etikksynet, eksempelvis om man stammer fra flere yrker og tradisjoner på en gang. ”[...] a code that serves an individual well in one career may not in a new field” (Shapiro & Gross, 2013, s. 34). Dette var aktuelt i mitt tilfelle, som har ett ben plantet i pedagogikken og ett i kunsten, og nå skulle prøve meg som forsker. Nyeng (2014) presiserer at ansvarlighet er en kompleks blanding av moralsk resonnering og velutviklede moralske følelser, som begge spiller inn når noe ved en annens liv ligger i våre hender. ”Vi kan ikke forvente eksakte svar på et praktisk felt der forholdene er mangetydige og uklare. Etikken er et slikt område som ikke tillater eksakt kunnskap, men utgjør et område for praktisk klokskap hvor vi er avhengige av skjønnsutøvelse” (Nyeng, 2014, s. 18). Shapiro & Gross (2013) nevner tre R’er: *Rights*, *Responsibility* og *Respect*, som nøkler til å ta etiske beslutninger i deltakernes beste interesse og, i sin tur, for utøveren til å oppfylle sine faglige forpliktelser som yrkesutøver. I denne vurderingen kan man spørre seg om hva yrket, og samfunnet, forventer at man skal gjøre, hvilke retningslinjer som kan kollidere, og ikke minst: Hva bør tas hensyn til i vurderingen av hva som er best for gruppen, som kan være mangfoldig i sammensetning og behov?

For å svare på dette, har jeg forsøkt å komme frem til noen momenter som kan bidra til en bevisstgjøring rundt våre egne uuttalte verdier og hvordan disse både kan endres over tid, og fra situasjon til situasjon. I håp om et bidrag til fremtidig anvendt teaterarbeid, har jeg formulert seks operasjonaliserbare spørsmål som etnoteaterarbeideren kan stille seg i sitt kunstneriske arbeid. Disse er sammenfattet i det jeg har valgt å kalle *Er jeg varsom-plakaten*.

Denne er ikke ment som et sanksjonsverktøy eller som en håndhevelse av et overordnet regelverk, men en veiledning som – om ikke annet – kan bidra til å trene opp vår fagetiske refleksjonsmuskel. Mitt håp er at svarene disse spørsmålene fører til, vil kunne hjelpe kunstneren til å navigere i et etisk landskap hvor man fort kan gå seg vill. Spørsmålene er muligheter snarere enn rigide retningslinjer, da arbeidene ofte er prosessuelle, kontekstsensitive og fenomennære. Selv om de kan fremstå som instruktive, har målet vært at de kan være til inspirasjon og veiledning; en sjekklister heller enn en spesifikk oppskrift. De kan også tjene som metodiske grep i utviklingen av et konsept, ettersom de etterspør sentrale elementer som bør tas stilling til i det kunstneriske arbeidet. De vil ikke alltid være like gjeldende, og må både modifieres og redigeres ut i fra de spesifikke kontekster og individer, hindringer og muligheter, som inngår i de ulike arbeidene.



Figur 4: Er jeg varsom-plakaten. Et etisk verktøy for etnotheaterarbeidere som jobber med marginaliserte grupper.

## 7.0. Avslutning

Innledningsvis i denne oppgaven stilte jeg følgende spørsmål: *Hvilke krav må jeg stille til min fremstilling av disse kvinnene, i en forestilling som kombinerer autensitet og fiksjon? Er kunsten en etikkfri sone som kan overtrumfe menneskelige hensyn, eller bør det fordres andre refleksjoner når arbeidet har utgangspunkt i en gruppe individer definert som marginale? Hva bør egentlig komme først: Estetikken eller etikken?* Hvis et svar på dette skal være mulig å gi, må det først og fremst påpekes at kunst og etikk ikke behøver å være dikotomier. Etikk behøver ikke å være underordnet god kunst, ei heller omvendt. Hva om forholdet mellom dem ikke var et enten/eller, men et ja takk, begge deler? Begge disiplinene fordrer profesjonalitet, medmenneskelighet og skjønn. Dette gjør seg også gjeldende for det anvendte teaterfeltet. Det hjelper lite å lage aldri så gode forestillinger dersom noen lider i prosessen. Som etnoteaterarbeidere er vi ikke utelukkende kunstnere, vi er *kunsthforskere* – og dette innebærer ansvar. Skal man operere med marginaliserte menneskers livsfortellinger, bør man stille både krav til, og spørsmål ved, etisk bevissthet i eget arbeid.

Med utgangspunkt i etiske utfordringer identifisert gjennom mitt arbeid, har jeg forsøkt å formulere noen spørsmål til den anvendte teaterarbeideren, i håp om å komme med et operasjonaliserbart bidrag til feltet. Målet med dette arbeidet har vært å frembringe en kunnskap med rekkevidde og interesse som kan anvendes i lignende, og helt andre, samfunnskontekster. Plakaten kan være hensiktsmessig for å utvikle hvordan teaterkunstnere med empirisk forskning som utgangspunkt tenker, og handler, etisk. Om disse spørsmålene har kapasitet til å bevege kunnskapsfeltet er en annen sak, men et forsøk på å utmynte noen anvendelige etiske kriterier og tankerekker kan vel aldri skade. Målet med *Er jeg varsom-plakaten* har ikke vært å komme med et bastant, normativt moralsk budskap, ei heller en befestet tro på en konkret fremgangsmåte innenfor arbeid med etnoteater. Den er snarere ment som et bidrag som understreker viktigheten av et bredt utsyn, skarpe tanker og bearbejdede følelser hos dem som arbeider med marginaliserte individer og grupper, og har deres informasjon i sin varetekt. For meg skal fokuset nå ligge i teaterrommet sammen med teksten og skuespillerne. Det interessante med dette arbeidet er at jeg ikke vil kunne få besvart alle mine spørsmål før etter at forestillingen er spilt. Eventuelle etterspill, diskusjoner og tilbakemeldinger på forestillingen vil kunne bidra til å besvare problemstillingen ytterligere. Det kunne være et spennende moment å forfølge i fremtiden.



## Litteraturliste

- Aase, Tor Halfdan & Fossåskaret, Erik. (2014). *Skapte virkeligheter. Om produksjon og tolkning av kvalitative data*. 2. Utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Adams, William Lee. (2010, 10. mai). Norway Builds the World's Most Humane Prison. *Time Magazine*. Hentet fra <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1986002,00.html>
- Alvesson, Mats & Sköldberg, Kaj. (2014). *Tolkning och Reflection. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Aristoteles. (2004). *Om diktekunsten*. Oslo: Cappelen akademisk forlag AS.
- Aune, Vigdis. (2012). Deltakerorientert og performance-sensitivt: Metodiske utfordringer ved å studere tenåringers kulturproduksjon i lokalt teater. I Gjærum, Rikke Gürgens & Rasmussen, Bjørn (Red.). *Forestilling, framføring forskning. Metodologi i anvendt teaterforskning*. (s. 105-121). Trondheim: Akademika Forlag.
- Aure, Venke & Gjærum, Rikke Gürgens. (2015). Kunstdidaktikkens møte med marginale røster. *InFormation. Nordic Journal of Art and Research*, 2015. (Volume 4, Nr. 2), 1-17. Hentet fra <https://oda.hio.no/jspui/bitstream/10642/3163/1/1310396.pdf>
- Aure, Venke & Gjærum, Rikke Gürgens. (2016). Kjønn som væren. *DRAMA: Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 2016(3). (s. 20- 29). Hentet fra [http://dramaogteater.no/wp-content/uploads/2016/12/Drama\\_03\\_2016-web.pdf](http://dramaogteater.no/wp-content/uploads/2016/12/Drama_03_2016-web.pdf)
- Bang Hansen, Marianne. (2016, 19. oktober). Jeg var gift med en forfatter. Det finnes ingen etikk som beskytter mitt privatliv. *Dagbladet*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/Jeg-var-gift-med-en-forfatter-Det-finnes-ingen-etikk-som-beskytter-mitt-privatliv--Marianne-Bang-Hansen-607110b.html>
- Bishop, Kathy. (2014). Six perspectives in search of an ethical solution: utilising a moral imperative with a multiple ethics paradigm to guide research-based theatre/applied theatre. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 19(1), 64-75. doi: 10.1080/13569783.2013.872426
- Bu, Kari. (2016). Gir straffede kvinner en døråpner. =*Oslo, 2016* (November), s. 10-11.
- Butler, Judith. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 2. Utgave. New York: Routledge.
- Cohen-Cruz, Jan. (2006). Personal Storytelling as Social Intervention. I Balfour, Michael & Somers, John. (Red). *Drama As Social Intervention*. (s. 12-25). Concord, Ontario: Captus Press Inc.
- Denzin, Norman K. (1997). *Interpretive ethnography: Ethnographic practices for the 21st Century*. Thousand Oaks, California: Sage Publications, Inc.



- Devlin, Angela. (1998). *Invisible Women: What's wrong with women's prisons?* Winchester: Waterside Press.
- Ellinggard, Stine N. (2015). Etnoteatrets dialoger. *InFormation: Nordic Journal of Art and Research*, 2015. (Volume 4, Nr. 2), 3-19. Hentet fra <https://oda.hioa.no/nb/etnoteatrets-dialoger>
- Fair, Helen. (2008). *International review of womens prisons*. Hentet fra [http://www.prisonstudies.org/sites/default/files/resources/downloads/100047ceinternational\\_review\\_of\\_womens\\_prisons.pdf](http://www.prisonstudies.org/sites/default/files/resources/downloads/100047ceinternational_review_of_womens_prisons.pdf)
- Friestad, Christine & Skog Hansen, Inger Lise. (2004). *Levekår blant innsatte*. (Fafo-rapport 429). Hentet fra [http://www.fafo.no/~fafo/media/com\\_netsukii/429.pdf](http://www.fafo.no/~fafo/media/com_netsukii/429.pdf)
- Gladsø, Svein, Gjervan, Ellen K., Hovik, Lise og Skagen, Annabella. (2015). *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. 2. Utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Haavind, Hanne. (2000). *Kjønn og fortolkende metode: Metodiske muligheter i kvalitativ forskning*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Hammer, Torild & Hyggen, Christer (red.) (2013). *Ung voksen og utenfor: mestring og marginalitet på vei til voksenliv*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Hammersley, Martyn & Atkinson, Paul. (1996). *Feltmetodikk: Grunnlaget for feltarbeid og feltforskning*. London: Routledge.
- Henriksen, Kari, Trettebergstuen, Anette, Håheim, Stine Renate og Vågslid, Lene. (2016). *Innstilling 264 S fra Justiskomiteen om Representantforslag fra stortingsrepresentanter om kvinner i fengsel* (Dokument 8:56 S). Hentet fra <https://www.stortinget.no/nn/Saker-og-publikasjoner/publikasjoner/Innstillingar/Stortinget/2015-2016/inns-201516-264/>
- Holmboe, Morten. (2016). *Fengsel eller frihet - Om teori og praksis i norsk straffeutmåling, særlig i grenselandet mellom fengsel og mildere reaksjoner*. Oslo: Gyldendal juridisk.
- Hovland, Beate Indrebø. (2011). *Narrativ etikk og profesjonelt hjelpearbeid*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Hughes, Jenny & Ruding Simon. (2009). Made to measure? A critical interrogation of applied theatre as intervention with young offenders in the UK. I Prentki, Tim & Preston, Sheila (Red.). *The Applied Theatre Reader* (s. 217-225). London: Routledge.
- Jacobsen, Dag Ingvar. (2015). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. 3. Utgave. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Johansen, Kjell Eyvind & Vetlesen, Arne Johan. (2000). *Innføring i etikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kershaw, Baz & Nicholson, Helen (Red.). (2011). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Kittelsaa, Anne. (2010). En dobbel utfordring – å intervju unge med en utviklingshemming. I Gjørum, Rikke Gørgens (Red.), *Usedvanlig kvalitativ forskning – metodologiske utfordringer når informanter har utviklingshemming* (s. 162-189). Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjørup, Søren. (1985). *Forskning og samfund. En grundbog i videnskabsteori*. København: Gyldendal.
- Kriminalomsorgen. (2015). *Likeverdige forhold for kvinner og menn under kriminalomsorgens ansvar*. Hentet fra <http://www.kriminalomsorgen.no/getfile.php/2970352.823.yrvxftvbae/Kvinnerapporten.pdf>
- Kriminalomsorgen. (2016). *Årsrapport 2015 for Kriminalomsorgen*. Hentet fra <http://www.kriminalomsorgen.no/statistikk-og-nackkeltall.237902.no.html>
- Krogh, Thomas. (2014). *Hermeneutikk: Om å forstå og fortolke*. 2. Utgave. Oslo: Gyldendal akademisk forlag.
- Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju*. 3. Utgave. Oslo: Gyldendal akademisk forlag.
- Larsen, Lillian. (2010). Deltagende observasjon som metode for feltforskning. I Arntzen, Erik & Tolsby, June (Red.). *Studenten som forsker i utdanning og yrke. Vitenskapelig tenkning og metodebruk* (s. 128-153). Lillestrøm: Høgskolen i Oslo og Akershus.
- Leavy, Patricia. (2009). *Method Meets Art: Arts-based Research Practice*. New York: Guildford Press.
- Lessing, Doris. (1994). *Under My Skin: Volume One of My Autobiography, to 1949*. London: HarperCollins.
- McAvinchey, Caoimhe. (2011). *Theatre & Prison*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Moi, Toril. (1998). *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- Nicholson, Helen. (2014). *Applied drama. The gift of theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- NRK 1. (3. november, 2016). *Debatten: Virkelighetsdebatt og krenking*. [TV-program]. Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/debatten/nnfa51110316/03-11-2016>
- Nyeng, Frode. (2014). *Noen ganger skal man lyve: En innføring i etikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- O' Toole, John. (2006). *Doing Drama Research: Stepping into enquiry in drama, theatre and education*. Queensland: Drama Australia.

- Papa, Anthony. (2016, 18. februar). *Michael Moore's Portrayal of Norway Prison vs. My 15-to-Life Sentence in the U.S.* Hentet fra <http://www.drugpolicy.org/blog/michael-moores-portrayal-norway-prison-vs-my-15-life-sentence-us>.
- Pedersen, Lars Håkon. (2014, 18. februar). Slår alarm om dårlige soningsforhold for kvinner. *NRK Østfold*. Hentet fra [https://www.nrk.no/ostfold/\\_-kvinner-taper-bak-murene-1.11543384](https://www.nrk.no/ostfold/_-kvinner-taper-bak-murene-1.11543384)
- Postholm, May Britt. (2010). *Kvalitativ metode. En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Prendergast, Monica & Saxton, Juliana. (2009). *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*. Bristol: Intellect Ltd.
- Rasmussen, Bjørn. (2012). Kunsten å forske med kunsten: Et blikk på kunnen ut fra praksis-teori-relasjonen. I Gjærum, Rikke Gürgens & Rasmussen, Bjørn (Red.). *Forestilling, framføring forskning. Metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 23-49). Trondheim: Akademika forlag.
- Rasmussen, Bjørn & Gjærum, Rikke Gürgens. (2012). Vitenskapsteori og kunnskapssyn i anvendt drama-/teaterforskning. I Gjærum, Rikke Gürgens & Rasmussen, Bjørn (Red.). *Forestilling, framføring forskning. Metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 7-29). Trondheim: Akademika forlag.
- Røverhuset. (11. februar, 2017). *Røverradion sending 99: Soningsbagg, idiotkriminelle og fengselspersonligheter. [Podkast]*. Hentet fra <https://soundcloud.com/roverhuset/roverradion-99>
- Saldaña, Johnny. (1998). Ethical Issues in an Ethnographic Performance Text: the 'dramatic impact' of 'juicy stuff'. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 3(2), s. 181-196. Hentet fra <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1356978980030205>
- Saldaña, Johnny. (Red.). (2005). *Ethnodrama: An anthology of reality theatre*. Walnut Creek, California: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Saldaña, Johnny. (2011). *Ethnotheatre: Research from page to stage*. Walnut Creek, California: Left Coast Press.
- Shapiro, Fred. (2006). *The Yale Book of Quotations*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Shapiro, Joan Poliner & Gross, Steven Jay. (2013). *Ethical Educational Leadership in Turbulent Times: (Re)Solving Moral Dilemmas*. New York: Routledge.
- Statistisk sentralbyrå. (2009). Kriminalitet og rettsvesen 2009. Hentet fra <http://www.ssb.no/a/publikasjoner/pdf/sa110/sa110.pdf>
- Statistisk Sentralbyrå. (2016). Sosiale forhold og kriminalitet: Fengslinger. Hentet fra <https://www.ssb.no/sosiale-forhold-og-kriminalitet/statistikker/fengsling>

- Thompson, James. (2012). *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*. Oxford: Peter Lang Ltd.
- Thompson, James. (2011). Foreword. I McAvinchey, Caoimhe. *Theatre & Prison*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Thompson, James. (2009). *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Vaags, Ralph Henk. (2004). *Etikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Vardeteatret. (2015, 3. november). Dagens produksjon. Hentet fra <http://www.vardeteatret.com>
- Vetlesen, Arne Johan. (2007). *hva er ETIKK*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Weaver, Lois. (2009). Doing time: A personal and practical account of making performance work in prisons. I Prentki, Tim & Preston, Sheila (Red.). *The Applied Theatre Reader* (s. 55-61). London: Routledge.
- Wolcott, Harry F. (1994). *Transforming qualitative data: Description, Analysis and Interpretation*. Thousand Oaks, California: Sage Publications, Inc.

## Vedlegg

1. Svar på søknad om forskning i Kriminalomsorgen region øst
2. Tilråding fra Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste
3. Feltfotografier fra Ravneberget fengsel
4. Figurer fra Statistisk Sentralbyrå
5. Utdrag fra pamfletten *Lisa besøker pappa i fengsel*



Kriminalomsorgen region øst

Høgskolen i Oslo og Akershus, Institutt for estetiske fag  
Professor Rikke Gürgens Gjærum  
Postboks 4 St. Olavs plass  
0130 OSLO

Deres ref:

Vår ref:  
201600079-31

Dato:  
04.11.2016

## SØKNAD OM FORSKNING I KRIMINALOMSORGEN

Det vises til søknad av 21.09 d.å. fra Karoline Marie Enoksen om tillatelse til å skrive masteroppgave der innsatte i Kriminalomsorgen region øst, Ravneberget fengsel, intervjues.

Tema for oppgaven er å utarbeide et etnoteater basert på samtaler med kvinnelige innsatte i norske fengsler.

Studenten ønsker å intervju 2 innsatte. En intervjuguide, samt skjema for samtykke er vedlagt søknaden.

Saken er fremlagt for Ravneberget fengsel til uttalelse. De mener at prosjektet kan gjennomføres på en sikkerhetsmessig forsvarlig måte.

Det stilles krav til at forskningen gjennomføres på en forsvarlig måte som ikke belaster ansatte og innsatte unødig og til at studenten forholder seg til den enkelte enhets sikkerhetsmessige instruksjer. Fengselet vil også kunne innhente opplysninger om studentensandel fra det sentrale strafferegisteret.

Opplysninger forskeren blir gjort kjent med kan være underlagt taushetsplikt, jf. forvaltningsloven § 13. Forskeren/studenten er undergitt taushetsplikt om slike opplysninger, jf. forvaltningsloven § 13 e. Brudd på taushetsplikten straffes etter straffeloven §§ 209 - 210. Det er et vilkår at søker undertegner taushetserklæring med henvisning til bestemmelsene ovenfor før forskningen påbegynnes. Slik erklæring vil bli utarbeidet av Ravneberget fengsel.

Det er en forutsetning at søker kjenner til lov om personopplysninger med tilhørende forskrift, spesielt § 7.27 i forskriften.

Datamaterialet som samles inn skal oppbevares på en forsvarlig måte og personidentifiserbare opplysninger skal anonymiseres ved publikasjon.

Vi ber om at ett eksemplar av den ferdige rapporten sendes Kriminalomsorgen region øst, ett sendes Ravneberget fengsel, ett sendes Kriminalomsorgsdirektoratet og ett sendes

Kriminalomsorgens utdanningscenter. Alle har postadresse Dokumentsenteret, Pb 694, 4305 Sandnes.

Med hilsen



Brit Kari Kirkeide  
ass.reg.dir



Ellen C. Bjercke  
seniorrådgiver

Kopi til: Karoline Marie Enoksen, Munkedamsveien 78 B, 0270 Oslo, Ravneberget fengsel





## Personvernombudet for forskning

### Prosjektvurdering - Kommentar

---

Prosjektnr: 49802

#### FORMÅL

I følge informasjonsskrivet er formålet med masterprosjektet å lage en teaterfortelling basert på kvinnelige nåværende og tidligere innsatte i norske fengsel. Videre tar prosjektet sikte på å både aktivisere, og endre synet på, marginaliserte grupper på individ- og samfunnsnivå. En teatral fremstilling av historiene til ulike individer i en marginalisert gruppe, kan være en nøkkel til å utvikle samfunnets kollektive erfaring. Det anvendte teaterfeltet tilbyr arenaer hvor marginaliserte røster kan bli hørt, og sett, i en offentlighet. Prosjektets fokusområde vil være kriminalomsorgen, spesifisert kvinnelige innsatte i norske fengsler.

#### INFORMASJON OG SAMTYKKE

Utvalget (kvinnelige innsatte) informeres skriftlig og muntlig om prosjektet og samtykker til deltakelse. Informasjonsskrivet er greit utformet, men det må presiseres at dersom de innsatte ikke ønsker å delta vil dette ikke ha påvirkning på deres forhold til fengselet, dets ansatte eller soningsforhold. Videre må dato for forventet prosjektslutt (21.04.17) legges til, sammen med informasjon om at innen denne datoen skal datamaterialet anonymiseres og lydopptak slettes.

Revidert informasjonsskriv skal sendes til [personvernombudet@nsd.no](mailto:personvernombudet@nsd.no) før utvalget kontaktes.

#### REKRUTTERING

Det er viktig å være oppmerksom på at frivilligheten kan være vanskelig å ivareta når det finnes et avhengighetsforhold mellom den som rekrutterer og informant, som f.eks. forholdet mellom fengselsbetjent og innsatt. Det er derfor ønskelig at informasjon om prosjektet formidles direkte fra prosjektets ledelse for å skille forskingsprosjektet fra annen aktivitet som foregår i fengselet. Det er også viktig at det klart fremgår at fengselsledelsen ikke legger føringer på om innsatte skal delta eller ikke.

#### TEDJEPERSONER

Ettersom intervjuguiden er ganske åpen vurderer personvernombudet at det kan fremkomme identifiserbare opplysninger om tredjepersoner (andre innsatte, familiemedlemmer, venner etc.) når informanten forteller sin historie. Behandlingen anses nødvendig for formålet, da det i mange tilfeller vil være vanskelig for informanten å besvare spørsmålene uten å identifisere involverte tredjepersoner. Vi forstår det slik at fokus vil være på informanten og dennes opplevelser. Vi forutsetter at det kun registreres opplysninger som er nødvendig for formålet med prosjektet, og at disse anonymiseres fortløpende så fremt det lar seg gjøre. Personopplysningene skal kun behandles en kort periode, og ingen enkeltpersoner vil gjenkjennes i publikasjoner. Personvernombudet finner at opplysningene om tredjeperson kan behandles med hjemmel i personopplysningsloven § 8 d) og § 9 h) og at forsker kan fritas fra sin informasjonsplikt overfor tredjeperson med hjemmel i personopplysningsloven § 20 b).



#### SENSITIVE PERSONOPPLYSNINGER

Det behandles sensitive personopplysninger om strafferettslige forhold.

#### INFORMASJONSSIKKERHET

Personvernombudet legger til grunn at forsker etterfølger Høgskolen i Oslo og Akershus sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal lagres på mobile enheter, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig.

#### ANDRE GODKJENNINGER

Vi legger til grunn at det søkes om godkjenning fra Kriminalomsorgen til å gjennomføre prosjektet.

#### PUBLIKASJON

I følge informasjonsskrivet skal datamaterialet publiseres i form av et teaterstykke og en skriftlig oppgave. I følge informasjonsskrivet skal publiseringen, både i teaterstykket og oppgaven, være anonym. Ingen enkeltpersoner vil kunne kjennes igjen i det endelige resultatet.

#### PROSJEKTLUTT OG ANONYMISERING

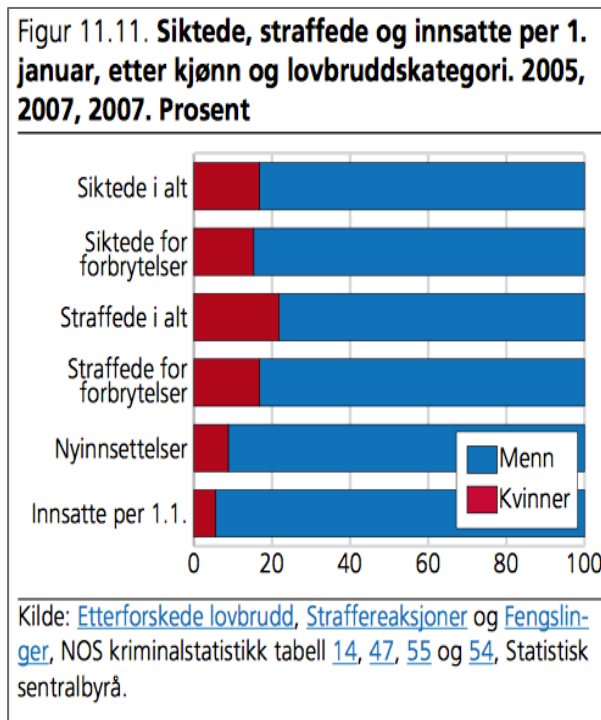
I meldeskjemaet har dere informert om at forventet prosjektlutt er 21.04.2017. Ifølge meldeskjemaet skal dere da anonymisere innsamlede opplysninger. Anonymisering innebærer at dere bearbeider datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjør dere ved å slette direkte personopplysninger, slette eller omskrive indirekte personopplysninger og slette digitale lydopptak.



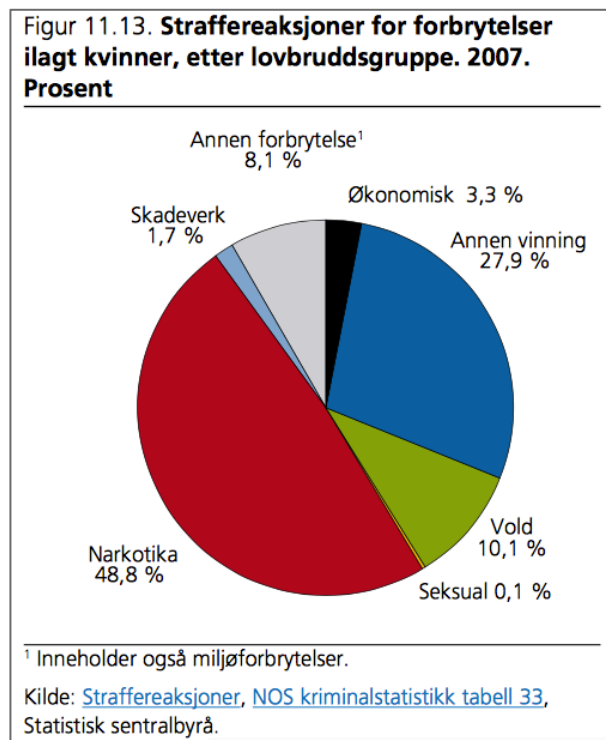
Firemannsrom i Ravneberget fengsel, 11.11.2016. Foto: Karoline Marie Enoksen.



Inspirasjonsfoto til avhandlingens forside. Ravneberget fengsel, 11.11.2016. Foto: Karoline Marie Enoksen.



Figur 5: Siktete, straffede og innsatte per 1. januar, etter kjønn og lovbruddskategori (SSB).

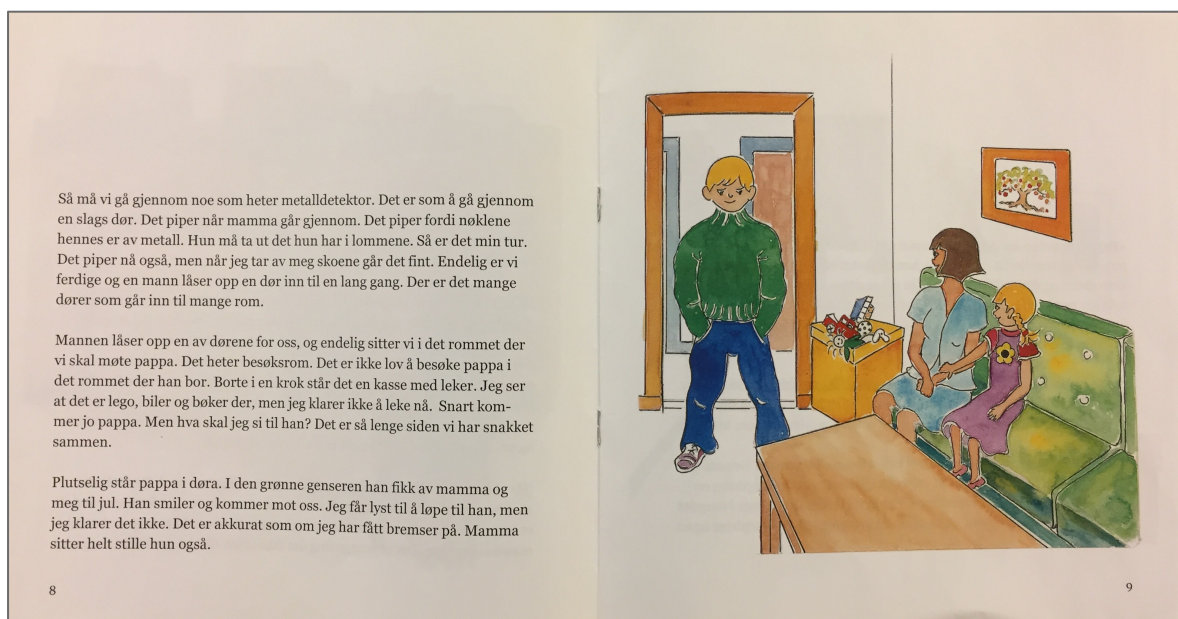


Figur 6: Straffereaksjoner for forbrytelser ilagt kvinner, etter lovbruddsgruppe (SSB).





Lisa besøker pappa i fengsel (Foreningen for Fangers Pårørende). Foto: Karoline Marie Enoksen.  
[http://ffp.no/filestore/FFP\\_filer/Tekst\\_brosjyrer\\_og\\_dokumenter/Lisabeskerpappaifengsel.pdf](http://ffp.no/filestore/FFP_filer/Tekst_brosjyrer_og_dokumenter/Lisabeskerpappaifengsel.pdf)



Lisa besøker pappa i fengsel (Foreningen for Fangers Pårørende). Foto: Karoline Marie Enoksen.  
[http://ffp.no/filestore/FFP\\_filer/Tekst\\_brosjyrer\\_og\\_dokumenter/Lisabeskerpappaifengsel.pdf](http://ffp.no/filestore/FFP_filer/Tekst_brosjyrer_og_dokumenter/Lisabeskerpappaifengsel.pdf)