

Mellom etikken og dramatikken:
*Etiske dilemma i bearbeidelsen av migranternes
livsfortellinger til en figurteaterforestilling*

Av Ida Westvig

Kandidatnummer: 63

Emnekode: MEST5900

Mastergradsoppgave i estetiske fag

Drama- og teaterkommunikasjon

OsloMet – Storbyuniversitetet

Våren 2020

OSLOMET

Abstract

This study is aimed at those who are interested in creating artistic works based upon the life stories of others. The relevance of this study can thus be applied both to individuals within the field of applied theatre and institutional theatres. Through a reflexive practice in which interviews formed the basis for an art-based study, three immigrants' life stories have been adapted into ethnotheater in the form of a puppet performance. In this process we faced several ethical challenges that had consequences for informants, script and staging. This written thesis therefore focuses on ethical dilemmas in the artistic process, in light of theatrical and ethical perspectives. The dilemmas that emerged as particularly challenging were 1: Whether the life stories should be merged or not, following an informant's concerns regarding identification through the performance. 2: The balance between the consideration of the informants' life stories and the consideration of dramatic aspects in writing a new ethnodrama. 3: Whether or not to apply an informant's various traumas of flight and if so; how it should be staged. 4: Who could represent the different characters when ethnic Norwegian women were to convey a fiction-based story of a refugee's escape? As a final reflection it is discussed whether the audience during the performance could experience a meeting with a perceived other.

Sammendrag

Denne undersøkelsen henvender seg til dem som er interessert i kunstnerisk arbeid med utgangspunkt i andre menneskers livsfortellinger. Relevansen kan slik gjelde både for individer innen det anvendte teaterfeltet og institusjonsteatre. Gjennom en refleksiv praksis der intervju dannet grunnlaget for en kunstbasert undersøkelse, har tre migranternes livsfortellinger blitt bearbejdet til etnoteater i form av en figurteaterforestilling. I arbeidet møttes flere etiske utfordringer som fikk konsekvenser både for informanter, manusarbeid og iscenesettelse. Dette skriftlige arbeidet sentrerer seg derfor rundt etiske dilemma i den kunstneriske skapelsesprosessen sett i lys av teaterfaglige og etiske perspektiver. Dilemmaene som framstod som særlig utfordrende i var 1: Skulle livsfortellingene slås sammen eller ei, etter en informants bekymringsmelding om identifisering gjennom forestillingen? 2: Balansegangen mellom hensynet til informantenes livsfortellinger og hensynet til dramatikken i skapelsen av et nytt etnodrama. 3: Skulle vi anvende en informants traume om flukt? Og i så fall; hvordan skulle det iscenesettes? 4: Hvem kunne representere karakterene når etnisk norske kvinner skulle formidle en faksjonsbasert historie om flukt? Som en avsluttende refleksjon diskuteres det om tilskuerne under forestillingen kunne erfare et møte med en opplevd annen.

Takk

Først og fremst rettes en stor og ydmyk takk til informantene som uten å nøle har delt sine livsfortellinger med meg. Masterprosjektet ville ikke vært gjennomførbart uten dere. Til praktisk veileder Anne Stray, takk og for ditt engasjement, idémylder og for gode råd i prosessen. Til teoretisk veileder Camilla Eeg-Tverbakk, takk for at du har trodd på og vist interesse for prosjektet og bidratt med uvurderlig hjelp i skrivingen. Takk til Caroline og Ingeborg, mine herlige medskapere, som tok del i galskapen, som brettet opp ermene da det stormet som verst og følgelig tilbrakte mang en kveld på masterkontoret. Takk til Maria som sa ja uten helt å vite hva hun gikk til, til Lars som alltid stiller opp på teknikk, til Daniel for lån av stemme og til Jonas som skapte et auditivt univers. Tusen takk for deres entusiasme, kreativitet og iherdige innsats. Takk til min familie; mamma og pappa, takk for at dere kun er en liten telefonsamtale unna og står parat til å lytte, oppmuntre og berolige og for at dere alltid har troen når jeg ikke har det selv. Takk til Stian og Marit for alle middager, lufteturer og muligheter til å hvile et slitent masterhode. Og til masterjentene; takk for to fantastiske år sammen! Takk for 12-lunsj og 14-kaffen, vaffeldagen som aldri ble noe av, råd, latter, tårer, kjærlighet, distraksjon, inspirasjon og motivasjon. Korona saboterte kanskje våre siste måneder på masterkontoret – men vi sto han av! Malin, Hanne, Julie, Marte, Kristin, Helena og Charlotte; dere er best!

Innholdsfortegnelse

1.0 Innledning	5
1.1 Beveggrunner og problemstilling	5
1.2 Begrepsavklaring	7
1.3 Oppgavens struktur.....	8
2.0 Vitenskapsteoretisk ståsted og metode	9
2.1 Hermeneutisk forståelseshorisont	9
2.2 Et utvidet sosialkonstruktivistisk kunnskapssyn	13
2.3 Kunstbasert forskning i det performative paradigmet	15
2.4 Intervjuteknikk.....	24
2.5 Undersøkelsens validitet.....	26
3.0 Den gangen du måtte gå 234 meter i mine sko	28
3.1 Datainnsamling	28
3.2 Dramaturgiske innganger	34
4.0 Estetiske kontekster	44
4.1 Anvendt teater.....	44
4.2 Figurteater	48
5.0 Etiske dilemmaer	51
5.1 Å gå fra tre til én.....	57
5.2 Hensyn mellom etikken og dramatikken.....	61
5.3 The juicy stuff: Mørket	70
5.4 Valg av aktør.....	76
5.5 Et møte mellom tilskuere og <i>en annen</i> ?	79
6.0 Avslutning	84
6.1 Oppsummering	84
6.2 Ved veis ende?	88
7.0 Bibliografi	89
8.0 Vedlegg	94
1: Prosjektgodkjenning fra NSD	94
2: Intervjuguide	97
3: Informasjonsskriv og samtykkeerklæring til informanter.....	99
4: Forestillingens manus	102

1.0 Innledning

1.1 Beveggrunner og problemstilling

Den 20. mai skrev Fremskrittspartiets stortingsrepresentant John Helgheim et meningsinnlegg i Drammens Tidende, som kritikk mot norsk integreringspolitikk. Helgheim mente at den liberale praksisen koster det norske samfunnet enorme summer og skrev:

For meg er ikke innvandring noe problem i seg selv. Jeg bryr meg ikke om hvem som kommer eller hvordan de ser ut, så lenge de lærer seg språket, respekterer våre verdier, forsørger seg selv og blir positive bidragsyttere i vårt samfunn. Dessverre er ikke dette tilfellet i dag (Helgheim, 2020).

I sosiologien kan integrering bety en prosess der deltakere *blir gjort og gjør seg selv* til deler av helheten (Tjora, 2017), her forstått som at migranter både på eget og ytre initiativ skal bli en del av det norske samfunnet. Det som framstår som problematisk er det jeg opplever som en ansvarsfraskrivelse i Helgheims utsagn. ”Jeg bryr meg ikke, så lenge de gjør som oss”. En kan undres om Helgheim selv ville ønsket å integreres i et samfunn preget av en slik innstilling. Min erfaring av migrantgruppen står i et klart motsetningsforhold til det sitatet skisserer. Inngangen til masterprosjektet åpnet seg for meg mellom sjablonger, lommelykter, sakser og lim under perioden med faget prosjekt i praksis. Da gjennomførte jeg et undervisningsopplegg med skyggeteater hos med en klasse på en voksenopplæring i Oslo. I arbeidet gikk praten løst og jeg fikk små innblikk i migrantenes liv. Dette var varme, engasjerte mennesker med glimt i øyet og raske replikker om Norge og norsk kultur. Kanskje ville Helgheim formulert seg annerledes dersom han hadde erfart et lignende møte?

Med bakgrunn i teaterfaget er det min oppfatning at estetisering av historier gjennom teater kan engasjere og bevege. Figurteaterkunsten kan i større grad åpne for meddiktning og for det poetiske og jeg ønsket derfor å skape en figurteaterforestilling av migrantenes livsfortellinger. Valg av informanter peker tilbake på oppfatningen om at enkelte fraskriver seg ansvaret i møte med våre nye landsmenn. Kanskje mangles det tilstrekkelig kunnskap om migranter som individer, eller kanskje det dreier seg om fordommer mot dem. For meg har den kunstneriske prosessen derfor omhandlet å skape rom som lot migrantenes stemmer bli hørt og bekrefte deres opplevelser, da jeg opplever at gruppen snakkes mye *om* i stedet for *med*. Samt å gi tilskuere kunnskaper om og innblikk i migranters livserfaringer.

Tross masterprosjektets ambisjoner skal jeg ikke påberope meg rollen som noen barmhjertig samaritan. For det første har jeg hatt min egen agenda underveis: en nysgjerrighet og søkertrang etter hvilke potensialer figurteaterkunsten kunne ha i møtet med migrantenes livsfortellinger. Samt et ønske om å ta et lite oppgjør med holdninger om at figurteater kun er lettrent barneunderholdning. Det finnes selvsagt figurteater myntet på et voksent publikum; figurteaterfestivaler som *Go Figure* i Oslo eller *Figurfestspillene* i Tønsberg er gode eksempel på dette, men et kjapt blikk på det rådende tilbudet kan gi et helt annet bilde. Derfor ville jeg lage en forestilling basert på virkelige liv og hendelser, tilsiktet et eldre publikum. For det andre kan man stille et kritisk spørsmål ved arbeidet i forhold til diskusjoner om det postkoloniale: Kan eller skal jeg som privilegert fortelle disse historiene, når migrantene er kapable til å gjøre det selv? Jeg kan forsøke å kalle det et samfunnsengasjement, en reell nysgjerrighet for gruppen eller en solidaritetshandling, men faktumet består. Jeg har ikke funnet et svar på problemområdet, men erkjenner at dette utgjør et overordnet etisk dilemma for prosjektet.

Prosjektet resulterte i etnoteaterforestillingen *Den gangen du måtte gå 234 meter i mine sko*, spilt på et bibliotek i Oslo den 11. desember 2019. Forestillingen var et samarbeidsprosjekt mellom flere parter: meg, to medskapere og animatører, en lydprodusent, en stemmeskuespiller, en tekniker og en publikumsguide. Med tre migrantenes livsfortellinger som utgangspunkt for en kunstnerisk utforskningsprosess møtte vi i midlertid på flere etiske utfordringer i arbeidet. Enkelte av disse fortonet seg som dilemmaer i ordets rette betydning og knyttet seg til prosjektets overordnede etiske problemområde, til dramaturgiske behov og til hensyn for informantene. Slik har masterprosjektet fortonet seg som en kontinuerlig balansegang mellom etikken og dramatikken.

På bakgrunn av det ovenfor nevnte har jeg formulert følgende problemstilling:

Hvordan behandle sentrale etiske dilemma i den kunstneriske prosessen med å bearbeide migranters livsfortellinger til en figurteaterforestilling?

1.2 Begrepsavklaring

Migrant er betegnelsen jeg velger å bruke om de menneskene som har delt sine livsfortellinger og latt meg bruke dem i prosjektet. Det betegner en person som flytter fra ett land til et annet og omfatter alle dem som skifter bosted over landegrenser, uavhengig om flyttingen er frivillig eller ikke. Dette innebærer flyktninger, arbeidsmigranter, familiemigranter, utdanningsmigranter og lignende (Tønnessen, 2019).

Det er min oppfatning at ordet *dukke* kan gi assosiasjoner til hendelser eller leketøy som er forbeholdt de aller yngste. I stedet vil Knut Alfsens begrep *figur* benyttes i denne undersøkelsen. En *animatør* er videre betegnelsen for den som animerer – eller beveger figuren (Alfsen, 2012).

Begrepet *livsfortelling* viser til en persons livshistorie, sett i aktørens eget perspektiv. En fortelling kan henviser til en bestemt episode eller et handlingsforløp som har betydning for den som forteller (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 184). Altså er migrantenes livsfortellinger deres utvalgte narrativer fra egen livshistorie, fortalt til meg.

Etnodrama er en sjanger innen dramatisk skriving og har tilknytning til etnografien. Teksten kan basere seg på utvalgte narrativ som for eksempel intervjuer, dagbokinnlegg og observasjonsnotater (Saldaña, 2005, s. 2). Basert på innsamlet datamaterialet forfattes altså et manus; en dramatisering av data fra undersøkelsen. *Etnoteateret* anvender teaterets virkemidler til å presentere datamaterialet som en forestilling for et publikum. Materialet kan bygge på intervjuer av blant andre fokusgrupper og/eller forskerens egne fortolkninger av dette. Målet er å undersøke fenomener eller problematikk knyttet til samfunnet for så å adaptere innsikten til et performativt uttrykk (Saldaña, 2005, s. 1-2). Etnoteater kan slik være iscenesettelsen av etnodramaet.

1.3 Oppgavens struktur

Masterprosjektet kan deles inn i to faser; en praktisk og en skriftlig. Jeg har valgt å vektlegge den første av disse som var det praktisk-estetiske arbeidet og forestillingen. Denne oppgaven har følgelig ikke et teoretisk utgangspunkt, men et praktisk grunnlag som teorien knyttes til.

Kapittel 2.0 *Vitenskapsteoretisk ståsted og metode* plasserer prosjektet i en vitenskapsteoretisk ramme med en hermeneutisk forståelseshorisont og et sosialkonstruktivistisk kunnskapssyn. Prosjektet ble gjennomført som en kunstbasert undersøkelse innen det performative paradigmet og der kvalitative- og narrative intervju ble benyttet for å samle livsfortellinger.

I kapittel 3.0 *Den gangen du måtte gå 234 meter i mine sko* beskrives prosessen fra datainnsamling, til iscenesettelse og til ferdig etnodrama. I kapitlet henvises det til noe teori for å begrunne enkelte valg i prosessen. Her belyses de etiske dilemmaene som måtte behandles.

Kapittel 4.0 *Estetiske kontekster* omhandler de teaterfaglige perspektivene som undersøkelsen er blitt betraktet gjennom. Disse er anvendt teater, etnoteater og figurteater.

I kapittel 5.0 *Etiske dilemma* presenterer jeg innledningsvis de to etiske perspektivene som veiledet undersøkelsen; nærhetsetikk og narrativ etikk. Deretter følger en drøfting av behandlingen av prosjektets etiske dilemma.

Kapittel 6.0 *Oppsummering* sammenfatter arbeidet og besvarer problemstillingen.

2.0 Vitenskapsteoretisk ståsted og metode

Dette kapitlet tar innledningsvis for seg det viten- og kunnskapssyn som undersøkelsen skrives inn under, samt forskningsparadigmet jeg har valgt å stille meg bak. Deretter følger en redegjørelse for de praktiske metodene som er anvendt. Migrantenes livsfortellinger danner utgangspunktet for etnoteaterforestillingen. Datainnsamlingen, i form av intervju, samt transkripsjonen og analysen regnes følgelig som en del av den kunstneriske prosessen. Derfor vil en mer prosessuell beskrivelse og problematisering av metodeanvendelsen følge i kapittel 3.0 *Den gangen du måtte gå 234 meter i mine sko*.

2.1 Hermeneutisk forståelseshorisont

Fortolkning har vært en sentral del av dette prosjektet og har forekommet i flere omganger; da jeg i intervjusammenheng fortolket migrantenes livsfortellinger, da innsamlet datamateriale ble bearbeidet av et ensemble til etnodrama og videre til etnoteater, og da publikum så forestillingen. Og ikke minst i denne skriftlige fortsettelsen, der selve behandlingen av de sentrale etiske dilemmaene i den kunstneriske prosessen skal drøftes. Ut fra dette argumenterer jeg for at prosjektet skriver seg inn i det hermeneutiske vitenskapssynet.

Filosof og idéhistoriker Thomas Krogh beskriver hermeneutikken som en fortolknings- eller forståelselære: en mer generell filosofisk teori om hva forståelse er og hva som skjer i og med oss når vi forstår (2014, s. 43). Førsteamanuensis Gudrun Brottveit skriver at hermeneutikkens mål er å forstå og fortolke mening i et foreliggende materiale, og å konstruere nye meningssammenhenger av virkeligheten som studeres (2019, s. 29). I min undersøkelse er den studerte virkeligheten den kunstneriske prosessen med å bearbeide migrantenes livsfortellinger. Det foreliggende materiale utgjør empirien for å behandle de etiske dilemmaene. Brottveit skriver om den hermeneutiske fortolkningsprosessen som skjer i tre stadier; forståelse, tolkning og anvendelse: Jeg har først uttrykt min forståelse av teksten eller intervjuene med informantene. Tekst er her forstått som det Brottveit definerer som et meningsfylt materiale og kan inneholde alt fra muntlig og skriftlig tekst til kunstnerisk uttrykk (2019, s. 32). Intervjuene ble så fortolket og omformet til et manus, som så ble fortolket og iscenesatt. Sammen er de et uttrykk for min fortolkning av hvordan jeg forstod det informantene fortalte meg. På bakgrunn av dette formuleres det en ny tekst, denne videre skriftlige undersøkelsen, der dilemma fra prosessen fortolkes i søken etter ny forståelse, kunnskap eller erkjennelse. Ved å forene fortolkningen og forståelsen kan man tilrettelegge

for å skape ny innsikt (Krogh, 2014). Den hermeneutiske fortolkningsprosessens siste stadium, anvendelsen, henger sammen med om den nye innsikten gjør seg relevant for anvendelse i en praktisk eller teoretisk sammenheng. Innsikten jeg fikk gjennom arbeidet med intervjuene og etnodramaet gjorde seg relevant i den praktiske sammenhengen med å iscenesette materialet. Og kanskje kan eventuell ny innsikt eller annerledes perspektiver på praksis, ervervet i denne undersøkelsen, være verdifulle for aktører som ønsker å arbeide kunstnerisk med andres livsfortellinger.

Vi fortolker aldri fritt. I hovedverket *Sannhet og metode* skriver filosofen Hans-Georg Gadamer (1900-2002) at forståelsen innebærer vår menneskelige evne til å begripe og fatte det vi omgir oss med, og vår evne til å gjøre bruk av vår forstand (1960/2012). I følge Krogh mente Gadamer at enhver forståelse forutsetter en annen forutgående forståelse. Man kan ikke bygge forståelse ut fra ingenting, men må ha et slags utgangspunkt. *Forforståelsen* beskriver en berettiget eller uberettiget holdning som er utviklet på forhånd og kalles derfor av Gadamer for en *fordom*, her et positivt ladet begrep (2014, s. 49). Et bilde på dette kan være at forforståelsen eller fordommen er som en mental ”knagg” som vi kan henge den nye forståelsen på. De er i hermeneutikken viktige forutsetninger for at vi kan forstå (Brottveit, 2019; Gadamer, 1960/2012; Krogh, 2014), eller som idéhistoriker og professor Espen Schaanning skriver: Uten fordommer, ingen forståelse; og jo flere fordommer, desto større forståelse (2012, s. 13).

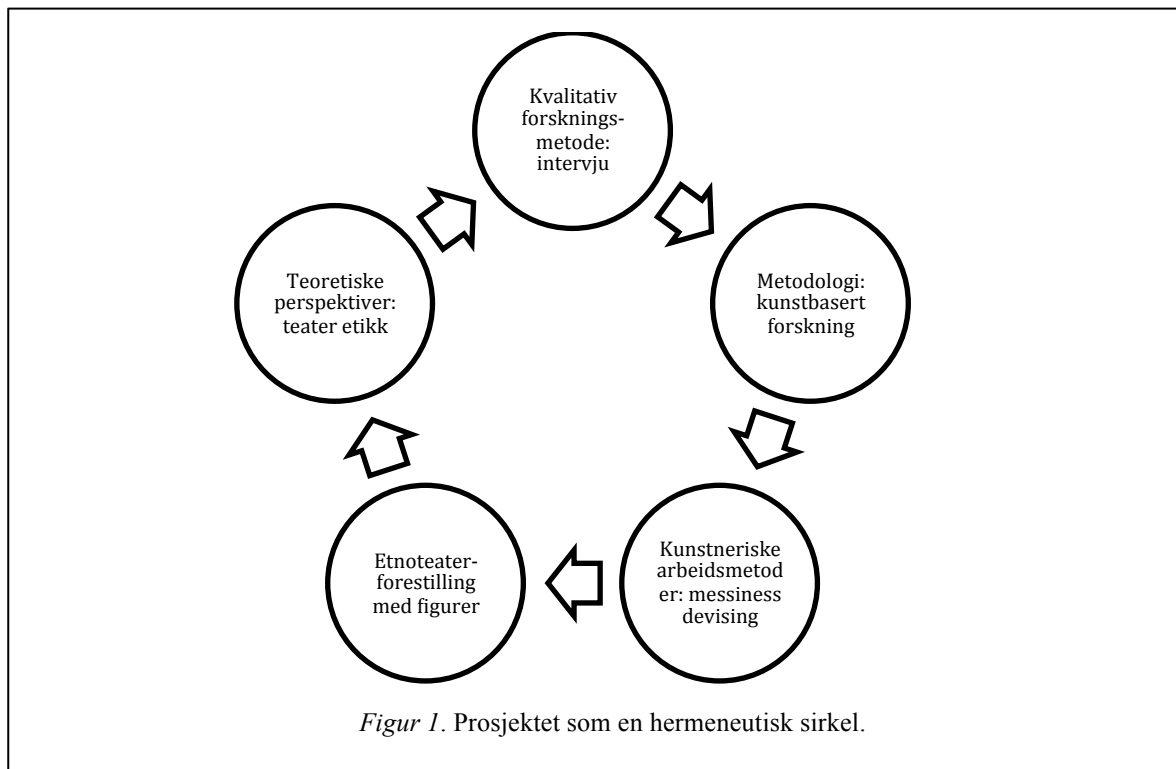
Det er altså vår forforståelse og våre fordommer som muliggjør forståelsen av ting utenfor oss selv. Krogh presiserer at det innebærer at vi tar utgangspunkt i den forståelse vår egen periode gir (2014, s. 49). Det er for eksempel nærliggende å tenke at vår tids kontekst skiller seg fra de tidligere tiders kontekster. For i følge Brottveit hviler all forståelse på våre kulturelt nedarvede fordommer eller forforståelser. Disse er sterkt forankret i tradisjoner som er skapt gjennom historien vi alle er en del av (2019, s. 40). Når vi forsøker å skape mening ut av noe eller forstå blir det altså viktig å være bevisst hvordan vår forforståelse eller våre fordommer er preget. De er som oss; et produkt av vår historie og tradisjon. Da kan det være logisk å tenke at det også gjelder på tvers av kulturer. Eksempelvis hadde jeg og informantene ulik kulturell kontekst som i forlengelsen betød at vi kunne tillegge ulikt meningsinnhold i uttrykk. Dette var noe som jeg var bevisst i fortolkningen av deres utsagn, men det var tidvis utfordrende da fortolkerens forståelse også ledes av det Gadamer kaller for ”transcendentale meningsforventninger” (1960/2012, s. 332). Fortolkeren preges av en forventning utenfor

eller over seg selv om hva den egentlige meningen i en tekst eller situasjon er. Brottveit definerer det som at våre forventninger alltid vil legge føringer for hvordan vi forstår og fortolker våre omgivelser, og at fortolkningen skjer hele tiden – uten at vi nødvendigvis er klar over det (2019, s. 34). Sett i lys av hvordan forforståelsen og fordommene er sterkt forankret i vår historie og kultur, og hvordan forventningene våre ubevisst kan prege vår forståelse, kunne jeg altså i situasjonen risikere å ta for gitt at informantene og jeg forstod det samme. For å motvirke dette forsøkte jeg eksempelvis i intervju sammenheng å stille oppfølgingsspørsmål eller be informanten selv beskrive hva de mente med for eksempel ord og uttrykk.

Gadamer skriver at enhver endelig nåtid har sine grenser og at begrepet om situasjon nettopp defineres ved at den utgjør et ståsted som begrenser mulighetene til å se. Derfor knyttes det til begrepet om horisont, som viser til en synskrets som omfatter og omslutter alt som er synlig fra vårt ståsted (1960/2012). Krogh presiserer at begrepet om horisont også innebærer å aldri kunne ha et kritisk forhold til den samlede summen av fordommene våre. Vi kan ta opp enkelte elementer av dem, men aldri helheten (2014, s. 54). Brottveit forstår dette som at forståelsesprosessen forutsetter en aktiv historisk bevissthet, der fordommene våre gradvis justeres og tilpasses i retning av virkeligheten vi søker å forstå (2019, s. 40-41). Gjennom å være bevisst på eller oppdage sine fordommers blindsoner og endre dem kan vi altså utvide vår forståelse. Disse forutsetningene og forventningene som vi bærer med oss danner grunnlaget for vår *forståelseshorisont* (Brottveit, 2019, s. 35).

Gjennom kritikk og korrigerende av fordommer kan forståelseshorizonten vår justeres (Krogh, 2014, s. 52). Sett i sammenheng med at vi hele tiden fortolker verden utenfor oss selv kan man påstå at horisonten er fleksibel og i en kontinuerlig prosess. Gadamer kaller dette for et forståelsens samspill mellom "...overleveringens bevegelse og fortolkerens bevegelse", her den *hermeneutiske sirkel* (1960/2012, s. 331). Begrepet peker på vekselvirkningen eller sirkelbevegelsen mellom del og helhet, der vi forstår de enkelte delene gjennom sitt forhold til helheten, og helheten i lys av delene (Krogh, 2014, s. 24). Når jeg forsøker å fortolke og forstå etiske dilemma i den kunstneriske prosessen med å bearbeide migranternes livsfortellinger, nytter det ikke å kun fokusere på konkrete dilemma fra praksis. De må hele tiden sees i en større sammenheng der teoretiske perspektiver, mine og ensembles reflekser, metodebruk fra det kvalitative og kunstneriske feltet og så videre, i sum kan belyse utfordringene fra flere ulike hold. Samtidig kan jeg bare forsøke å forstå helheten ved å

se til de konkrete etiske dilemmaene. I denne vekselvirkningen mellom del og helhet kan kanskje min forståelse for etiske dilemma i min kunstneriske prosess utvides. For å illustrere det ovenfor nevnte har jeg forsøkt å skrive prosjektet inn i en hermeneutisk sirkel, inspirert av en modell etter førsteamanuensis i drama og teater Lise Hovik (2012, s. 99):



I lys av sirkelen kan vår forståelseshorisont sees som et uttrykk for en prosess som er i kontinuerlig bevegelse. Gjennom sirkelbevegelsen dannes nye grunnlag for å forstå, noe som viser til fortolkningsprosesser som aldri avsluttes. Derfor kan sirkelen også sees som en *hermeneutisk spiral* (Brottveit, 2019). Min forståelseshorisont rundt etiske dilemma er i kontinuerlig bevegelse, og spiralbevegelsen tydeliggjør hvordan forståelsen bygger videre på tidligere møter. Slik returnerer jeg til eksempelvis intervjuene med ny forståelse gang på gang, ettersom jeg har vært innom kunstnerisk bearbeidelse, teori eller refleksjoner med ensemblet.

2.2 Et utvidet sosialkonstruktivistisk kunnskapssyn

Et av utgangspunktene for prosjektet lå i en nysgjerrighet for andre mennesker; deres liv, erfaringer og opplevelser sett fra deres perspektiver. Gjennom kunsten skulle prosjektet blant annet ta sikte på å beskrive verden slik den opplevedes gjennom møtet mellom migrantene og meg som fortolker, ”... ut fra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter” (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 45). Det er min oppfatning at den ytre virkeligheten fortolkes subjektivt av mennesker for å kunne begripes. Begrepet om en virkelig virkelighet peker slik på enkeltmenneskets oppfattelse av virkeligheten slik den framstår og oppleves for dem. Virkelighetsforståelsen formes kontinuerlig av deres opplevelser, situerte erfaringer og preges av hvem de kommuniserer med. I møte med forestillingen kunne publikum erfare og få innblikk i livsfortellingene til en gruppe mennesker som prosjektet tok sikte på å skape forståelse for. I den dialogiske prosessen mellom aktør og tilskuer skjer en innbyrdes kunnskapskonstruksjon både av skuespillerne og i samhandling med publikum. Et slikt syn på kunnskapsproduksjon kan tilskrives sosialkonstruktivismen.

I følge professor Mats Alvesson og professor emeritus Kaj Sköldbberg, har sosialkonstruktivismen sine historiske røtter i fenomenologien, men har i senere tid fått paralleller til både positivisme og hermeneutikk (2008, s. 82). For dette prosjektets del kan kunnskapssynet stilles i et motsetningsforhold til objektivistiske kunnskapssyn. Her siktes det til tradisjoner som anser subjektet som en passiv mottaker av kunnskap fra omverdenen, der det eksisterer en gitt verden av objekter ”utenfor” det betraktende subjektet. Innen sosialkonstruktivismen snus dette rundt og det blir en nødvendighet å utvikle konstruksjoner eller oppfatninger for å kunne forholde seg til denne ytre virkeligheten, som preges av det flertydige og omskiftelige. Mennesket anses ikke som en passiv mottaker av objektiv og entydig informasjon, men snarere som en aktiv konstruktør av egen kunnskap om verden (Moe, 2000, s. 9-12). John Heron og Peter Reason (gjengitt i Rasmussen 2012, s. 31) definerer det som at vi bare kan forstå verden gjennom våre subjektive meningskonstruksjoner, der objektiv kunnskap – den sosialt omforente kunnskap – dannes gjennom subjektets selvrefleksivitet og gjennom intersubjektiv meningskonstruksjon. I forlengelsen er et slikt epistemologisk grunnlag helt nødvendig for forskning som omhandler menneskelig adferd, tenkning og produksjon. Gjennom min kunstneriske utforskning er det med andre ord ikke avdekket objektiv kunnskap i passiv forstand. Kunnskapen har blitt konstruert i en aktiv prosess gjennom selvrefleksivitet og i samarbeid med flere involverte parter.

I undersøkte virkeligheten og mening rundt denne er konstruert i fellesskap av meg, informanter, et ensemble, veiledere og publikum: I intervjusituasjonen bygget informantene og jeg kunnskap om migrantenes livsfortellinger sammen. I den kunstneriske prosessen med å bearbeide historiene foregikk også kunnskaps- og meningsproduksjonen i språklig interaksjon med andre, både skuespillere og veiledere, og til sist ble det bygget kunnskap om verket da publikum så forestillingen. Slik anses virkeligheten innen sosialkonstruktivismen for å være en sosial konstruksjon (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 81) eller som samfunnsskapt (Brottveit, 2019, s. 43). Brottveit skriver at utgangspunktet nettopp er at mennesker konstruerer sin egen virkelighet både gjennom språklig interaksjon med andre i relasjon til kulturell kontekst og ved å sette ord på det de opplever og erfarer (s. 43). Virkeligheten kan bare oppleves gjennom våre oppfatninger fordi våre konstruksjoner tar utgangspunkt i vaner, antakelser, begreper og lignende (Moe, 2000, s. 10).

Begrepet om en *sosial* konstruktivisme kommer inn under oppfatningen om at subjektet må hente sine begrep og oppfatninger fra et sosialt miljø. Det enkelte individ kan riktig nok utvikle særegne oppfatninger, men disse må også kunne relateres til et miljø. Under dette melder språket seg da mennesket ikke kan betrakte uten å kunne betegne eller beskrive verden. Betragtninger er først og fremst sosiale ved at de forutsetter at subjektet står i en sosial kontekst hvor tingene og deres egenskaper får sine meningsbærende kvaliteter gjennom kommunikasjon (Alvesson & Sköldberg, 2008; Moe, 2000). Følgelig er kunnskap noe vi tilegner oss gjennom de sosiale kontekster som preger våre liv, gjennom språket vi har lært, og slik blir også den produserte kunnskapen til en del av våre sosiale konstruksjoner (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 81). Samtidig betraktes menneskers virkelighetsforståelse innen retningen som en kontinuerlig prosess som formes av deres opplevelser og livssituasjon (Brottveit, 2019, s. 43), jamfør synet på virkelighet som mangesidig og omskiftelig.

Mitt prosjektet undersøker etiske dilemma i bearbeidelsen av migrantenes livsfortellinger i en kunstnerisk prosess og må uten tvil kunne kalles flertydig og foranderlig som teater. Å forske i og gjennom kunst får i følge professor Bjørn Rasmussen metodologiske konsekvenser. Da betraktes teaterproduksjonen som et kunnskapslaboratorium, der man underveis og i etterkant av den kunstneriske prosessen danner affektive og kognitive erfaringer som dokumenteres som forskningsmateriale (2012, s. 39). Her er det en motsetning til sosialkonstruktivismen som i følge Rasmussen ikke vedkjenner seg erfaringsbasert kunnen og som splitter kunnskapshandlingen i forskerens og forskersubjektets ulike roller (2012, s. 32). Kunnen

brukes her alternativt til kunnskap for å understreke verdien av kunnskapshandlingen framfor kunnskapsproduktet. Dette henger sammen med begrepet om performativitet som vil beskrives ytterligere i neste delkapittel. Gjennom min undersøkelse har jeg gjort en rekke erfaringer i samhandling med andre, som både har vært følelsesmessige og har påvirket eller utfordret min oppfatning, tenkning og erkjennelse rundt i anvendelsen av andres livsfortellinger i kunst. I anvendt teaterforskning er fokuset gjerne på hva som hender med aktøren når kunsten skapes interaktivt i en formende prosess (Rasmussen & Gjørum, 2012, s. 12), og det dreier seg ofte om å framkalle og sammenstille mening ut av mangfoldig, taus og kroppslig kunnskap eller erfaring til forskningsbasert viten (Hovik, 2012; Ulvund, 2012). Erfaringsbasert kunnskap fra min praksis utgjør viktig empiri i undersøkelsen av etiske dilemma og det blir derfor nødvendig å utvide prosjektets epistemologiske forankring.

Hovik refererer til Carsten Friberg som skriver at det ikke er mulig å skille kunnskap fra erfaring. Den eneste måten vi kan betrakte vår kognitive praksis og kunnskapsproduksjon på er gjennom å anvende den og i forlengelsen være en del av dem (2012, s. 81). I følge Rasmussen bygger teaterfaglig forskning på erfaring og handling, da ”Kunnskap formes i og for handling, og forskning er en demokratisk og politisk handling gjort av involverte mennesker som vil undersøke sine problem, tema eller spørsmål” (Rasmussen, 2012, s. 35). Jeg stiller meg derfor bak oppfatningen om at det ligger stor verdi i forbindelsen mellom erfaring og refleksjon. Nærmere forklart er det tale om kombinasjonen mellom *sanselig-kroppslig* og *følelsesmessig erfaring*, og den *fornuftsmessige refleksjonen* og *påstandskunnen*. Og i forlengelsen den viten som dannes når erfaring, kritisk fortolkning og refleksjon forbindes, der viten ikke skiller mellom den som erfarer og den som forsker (2012, s. 29). Dette forstås som at jeg, ved å være aktivt engasjert i min egen undersøkelse, erfarer etiske dilemma direkte i motsetning til om jeg skulle lest eller hørt om dem i andres produksjoner. Den direkte erfaringen er både kroppslig, intuitiv og følelsesmessig og kan i kombinasjon med kritisk refleksjon og fortolkning berike den kunstbaserte undersøkelsen.

2.3 Kunstbasert forskning i det performative paradigmet

Som nevnt i oppgavens innledning begynte prosjektet som et engasjement med både sosiale og kunstneriske mål om å “... illuminate, build understanding or challenge our assumptions” (Leavy, 2015, s. 17). På den ene siden var ønsket om å løfte fram og formidle livsfortellingene til et utvalg migranter og på den andre siden å ta et oppgjør med

oppfatningen av figurteater som lettbeint underholdning for de minste. Førsteamanuensis i teater Marit Ulvund skriver at valg av forskningsparadigme og metodologi er avgjørende fordi man her også velger et ståsted som legger føringer for hvordan man driver undersøkelsen (2012, s. 53). Følgelig behøvde jeg metoder og retningslinjer som fordret det refleksive, eksplorative og til praksisnærhet. Leavy skriver at å arbeide kunstnerisk med beretninger fra andres liv kan dreie seg om å gjøre "... research more truthful, meaningful, useful, accessible, and human" (2015, s. 64) og at "... exposure to the final research representations have the potential to jar people into seeing and/or thinking differently, feeling more deeply, learning something new or building empathetic understanding" (s. 21). Dette forstås som at en kunstnerisk tilnærming til prosjektet hadde potensiale til å formidle noe om erfaringen av en migrants reise, samt å gjøre undersøkelsen mer tilgjengelig for mennesker utenfor akademia. Slik jeg ser det kan begrepet om å bygge empatisk forståelse også bidra til den kunstbaserte metodens relevans i undersøkelsen av etiske spørsmål, fordi "By empathising we can move towards a better understanding of the issue and understand what we might do in a similar situation" (Hartley, 2012, s. 8). Altså kunne en direkte involvering i praksis gi en bedre forståelse av prosjektets tematikk. Med det ovenfor nevnte skriver prosjektet seg inn som en kunstbasert undersøkelse i det performativt paradigme.

I sin artikkel *A Manifesto for Performative Research* skriver professor emeritus Brad Haseman om forskning ledet av praksis og den *performative vendingen* innen kvalitativ forskning. Begrepet er hentet fra professorene Yvonna S. Lincoln og Norman K. Denzin og handler om utviklingen innen den kvalitative forskningstradisjonen: Flere forskere opplevde at det skrevne ord ikke formidlet nyansene i menneskers handlingsvalg og væremåter og valgte i stedet å formidle kunnskap gjennom symbolsk form (Haseman 2006, s. 4). Her trekker Denzin og Lincoln (gjengitt i Haseman, 2006, s. 7) etnoteater fram som et godt eksempel. Denne vendingen mot det performative vekket bekymring hos enkelte da de nye rotete formene for kunnskapsproduksjon og -presentasjon angivelig flyttet undersøkelser vekk fra etablerte og fundamentale prinsipper for forskning (2006, s. 4). Haseman skriver at spenningene var symptomatiske for et fagfelt under press og at kategorien 'kvalitativ forskning' på dette tidspunktet nærmest var blitt et fellesbegrep for all forskning som ikke var kvantitativ eller ble rapportert som numeriske data. Derfor argumenterte forfatteren for frammarsjen til et tredje paradigme, likestilt med kvalitativ- og kvantitativ forskningstradisjon: *performativ forskning* (Haseman, 2006; Leavy, 2015). Innen dette paradigmet presenterer forskere "... symbolic data in the material forms of practice; forms of

still and moving images; forms of music and sound; forms of live action and digital code” (Haseman, 2006, s. 5). Eller som Marit Ulvund har beskrevet det: forskere presenterer dokumentasjon og forskningsfunn gjennom det symbolske språket til den aktuelle artistiske praksisen (2012, s. 58). Da min artistiske praksis var teater er følgelig forestillingen, men også denne oppgaven, å forstå som både dokumentasjon av prosessen og undersøkelsens funn.

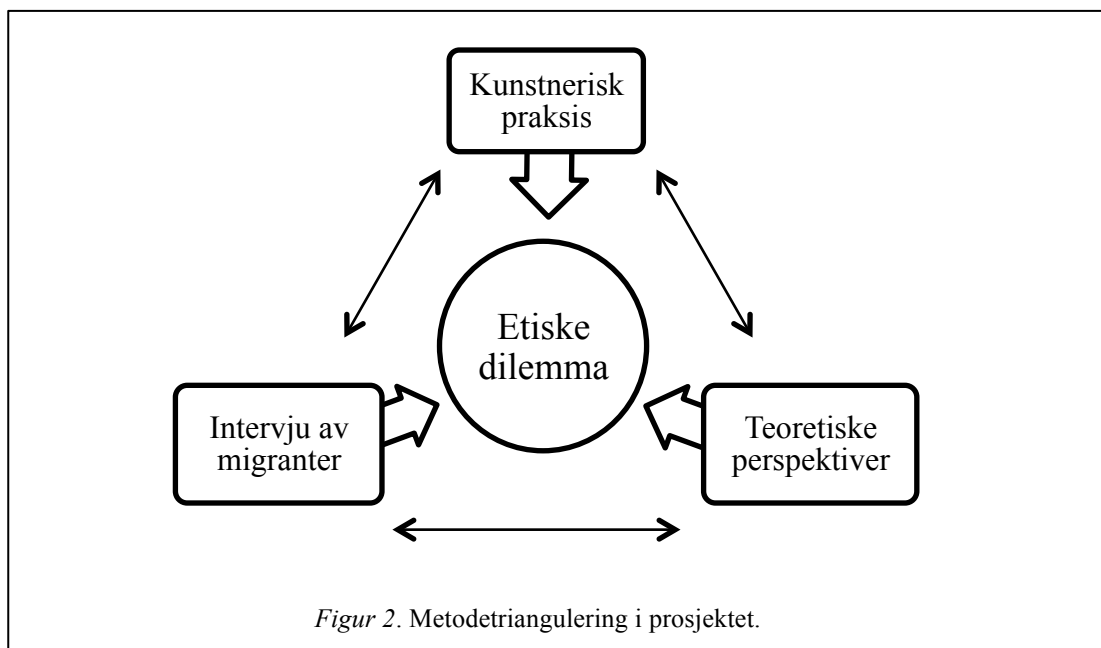
Forskningsprosjekter innen estetiske fagfelt kritiseres av enkelte som lite troverdige da de ofte assosieres med subjektivitet og inkonsistent, sammenlignet med synet på erfaring som objektiv og konstant: Det stilles spørsmålsteget til om det i det hele tatt kan kalles forskning (Haseman, 2006; McNiff, 1998). Som svar trekker Haseman frem filosofen John Langshaw Austin (1911-1960) sin definisjon om performativitet (s. 5). Austin mener at *en performativ ytring* eller en *språkhandling* er en handling i seg selv som genererer effekt når den uttales. Austin eksemplifiserer gjennom ytringene ”I name this ship the Queen Elisabeth” og ”I do”:

... it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to *describe* my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it. ... To name the ship *is* to say (in the appropriate circumstances) the words 'I name, &c'. When I say, before the registrar of altar, '&c., I do', I am not reporting on a marriage: I am indulging in it (2003, s. 121).

Austin knytter begrepets etymologiske røtter til ”to perform” eller å *utføre*, med tilhørende substantiv *handling* (s. 121). En språkhandling er altså verken en rapportering eller beskrivelse av handlingen man utfører; å ytre noe performativt er å utføre handlingen i seg selv. Dette mener Haseman at sammenfaller med performativ forskning der det er *forskningsdataene* som er performative (2006, s. 6). Når forskningsdata formidles symbolsk uttrykker de ikke bare forskningen – uttrykket blir også forskningen i seg selv. I mitt prosjekt har dette kommet til uttrykk som en praktisk utforskningsprosess med en forestilling som resultat. Sett i lys av begrepet om performativitet var forestillingen følgelig et uttrykk for min undersøkelse, og ble gjennom uttrykket forskningen i seg selv.

I undersøkelsen var den kunstneriske prosessen i fokus. På denne måten har kunsten vært en viktig ”... basis som forskningsmetode og formidlingsform” (Rasmussen, 2012, s. 27). Kunstbasert forskning kan defineres som bruken av kunstneriske prosesser som objekt for undersøkelsen (McNiff, 1998, s. 15). Både performance- og teaterhendelsen, samt den forutgående kreative prosessen kan være forskning (Kershaw, 2009; Rasmussen, 2012; Smith

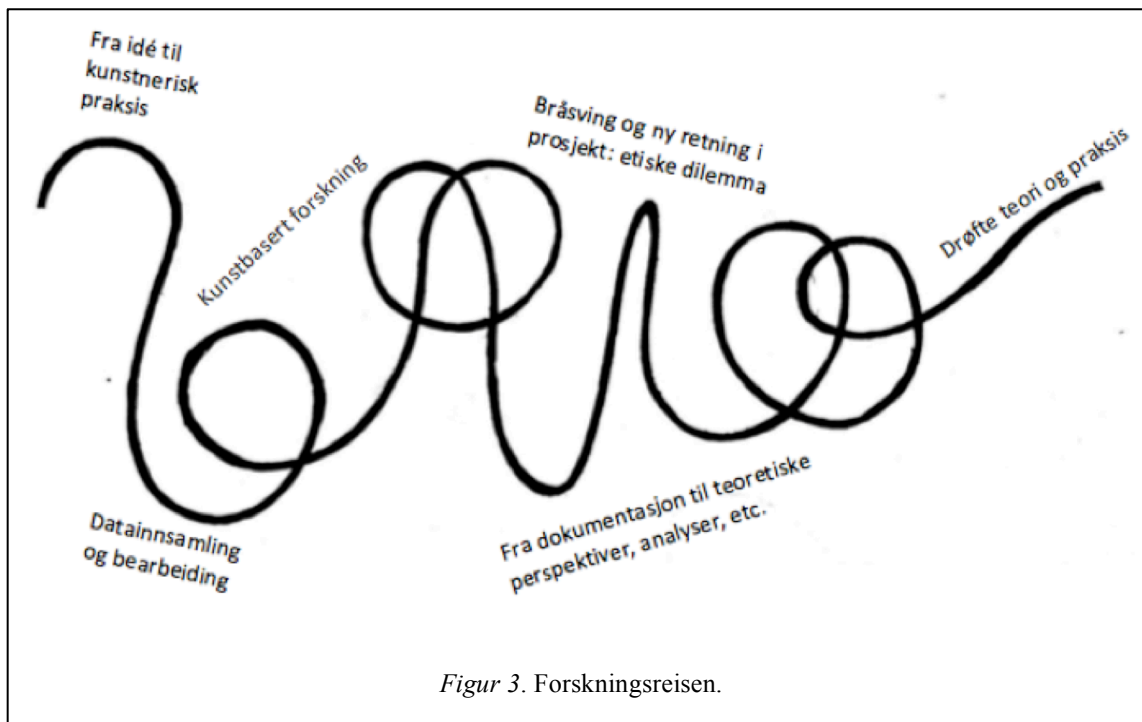
& Dean, 2009; Ulvund, 2012). Lise Hovik gir en lignende beskrivelse der en *kunnskapsøking* finner sted når kunstnere produserer kunstverk og forsker i den kreative prosessen (etter Hannula, Suoranta, Vadén, Griffiths & Köhli, gjengitt i Hovik, 2012, s. 82). Med bakgrunn i min egen prosess forstås dette som at det både kan handle om *søking* og *øking* av kunnskap i arbeidet. Ved å undersøke *i og gjennom* kunst har jeg både søkt etter kunnskaper og innsikter som var nye for meg, samt utvidet min forståelseshorisont rundt bearbeidelsen av andres livsfortellinger i en kunstnerisk prosess. Samtidig er ikke kunstproduksjon forskning i seg selv - det kreves en refleksivitet knyttet til valg av form og innhold (Rasmussen, 2012, s. 29). Dette forstås som at forskeren må innta en kritisk holdning ovenfor egen praksis og at det blir viktig å tydeliggjøre framgangsmåten i prosjektet: Masterprosjektet kan sies å ha beveget seg mellom datainnsamling, kunstnerisk praksis og fordypning i teori, som beskrevet i den hermeneutiske sirkelen over. I forlengelsen kan dette anses som et type metodetriangulering, da det sosiale fenomenet, etiske dilemma, ble undersøkt ut fra ulike synsvinkler (Grønmo, 2004, s. 67):



For å bruke Rasmussens ord så har jeg brukt kunsten – ikke for å måle eller beskrive et fenomen eller en virkelighet – men aktivt forsøkt gjennom (ut)forskningsaktiviteten å gi form til en idé (2012, s. 29). Mange forskningsprosjekter innen det performative paradigmet initieres av undring eller en uro over mangelen på grundig nok forståelse (Ulvund, 2012, s. 52). I stedet ledes forskere av "... 'an enthusiasm of practice': something which is exiting,

something which may be unruly ...” og de stuper med hodet først inn i egne forskningsprosjekter for å se hva som kommer ut på den andre siden (Haseman, 2006, s. 3). Beskrivelsene er dekkende for min egen prosess som ble igangsatt uten en problemstilling. Følgelig tok det lengre tid før jeg fant det konkrete fokusområdet for denne undersøkelsen, noe som er typisk for prosjekter ledet av praksis: Ofte knytter fokuset seg til behov, hensikter og utfordringer i den kunstneriske erkjennelses- og formingsprosessen som det kan ta tid å avdekke (Haseman & Mafe, 2011; Rasmussen, 2012). Det var utfordrende som uerfaren forsker å arbeide på denne måten, særlig da jeg var direkte involvert som medskaper i stedet for å følge prosessen utenifra. Samtidig kan dette betraktes som en mulighet til å holde et åpent sinn i møte med interessante hendelser eller perspektiver. I felt- eller konseptdagboken jeg førte finnes en rekke spørsmål som viser dette, som ”hvordan å skape etnoteater med figurer basert på migranters livsfortellinger?”, ”hva vil skje i møtet mellom figur og levende historier?” og etter hvert som prosessen utartet seg; sjangerbaserte muligheter og restriksjoner fra figurteaterkunsten i iscenesettelsen av andres liv. Problemstillingen som denne oppgaven tar utgangspunkt i ble ikke formulert før slutfasen av den kunstneriske utforskningen.

Det refereres ofte til problemstillingen som ”den røde tråden” eller som ”veiviseren” i både skriftlig og praktisk forskningsarbeid. Når undersøkelsen finner sted i det Schön beskriver som ’the swampy lowlands’ eller ’confusing messes’ av uforutsigbar praksis (gjengitt i Hughes, 2011, s. 191) og man foretar sin forskningsreise uten veiviser, risikerer man kanskje en prosess med mange omveier. Min vei fra utforskning i feltet, til ferdig forestilling og videre til denne skriftlige bearbeidelsen har uten tvil vært både lang og tidvis kronglete. En mer utførlig beskrivelse av prosessen følger i kapittel 3.0 *Den gangen du måtte gå 234 meter i mine sko*. For øyeblikket kan prosessen kanskje best illustreres slik:



Figur 3. Forskningsreisen.

Adjektiv som *uviss* og *rotete* er gode beskrivelser, men ikke nødvendigvis med de negative assosiasjonene som enkelte kanskje kan få. Professor Jean McNiff skriver at "... the truly distinguishing feature of creative discovery is the embrace of the unknown" (1998, s. 16), der å gi seg hen til usikkerhet og det tvetydige i erfaring både kan gi en "... personally fulfilling path of inquiry, and the emergence of understanding through an often unpredictable process of exploration" (McNiff, 1998). Det usikre og tvetydige har vist seg som viktige faktorer i den kunstneriske utforskningen. Et eksempel på dette kan være ett av prosjektets funn som vil behandles i oppgavens diskusjonsdel; å anvende eller ikke anvende andres alvorlige traumer i kunst, som tok form i en situasjon som var preget av nettopp rådvillhet og tvetydighet. Det gjensidige forholdet mellom kunst, praksis og etiske perspektiver kan by på utfordringer for forskeren som er direkte involvert i sin egen forskningspraksis (Hughes, 2011, s. 187). Førsteamanuensis Jenny Hughes argumenterer for at "... these challenges provide a site from which to conceptualise a research method that privileges 'notions of practice'...", og formulerer tre dynamiske og overlappende prinsipper: *artisteri* (artistry), *improvisasjon* og *dekomposisjon* (2011, s. 188). Artisteri viser til en planlagt forskningsprosess som skjer sidestilt med kreativ praksis. Improvisasjon peker på spontane handlinger i møte med uforutsette hendelser i forskningsprosessen, som kan føre prosjektet utover de på forhånd formulerte forskningsmessige rammene. På grunn av det utforskende designet i undersøkelsen var allerede rammene svært fleksible. Samtidig ble prosessen drevet gjennom *devising* som

arbeidsmåte, noe som førte prosjektet i flere uventede retninger, som vist i figur 3 på forrige side. Devising som arbeidsmåte vil beskrives mer utførlig på side 22-23 og side 34.

Dekomposisjon viser til "... moments when designed and improvised research processes deteriorate in confrontation with experiences that confound expectations of an orderly, rule-bound, habitable universe" (Hughes, 2011, s. 188). Dette forstås som øyeblikk der både planlagte og improviserte forskningsprosesser forringes i møtet med opplevelser som bryter med forventningene om hvordan noe skal være eller skal fungere. I mitt tilfelle sammenfaller dekomposisjon med øyeblikket da en informant fortalte at vedkommende var redd for å bli identifisert gjennom forestillingen. Opplevelsen brøt med min noe naive forventning av hvordan personen ville reagere på måten historien ble framstilt. Hughes skriver at slike øyeblikk kan medføre at praksis og forskning desintegrerer eller opphører. Samtidig rommer begrepet om dekomposisjon regenerering som kan ta forskningen i nye og uventede retninger og slik berike forskningsprosessen (s. 188). Det kunstneriske arbeidet i mitt tilfellet stoppet opp og måtte restruktureres, men medførte samtidig at prosjektet gjenoppstod som noe annet, både forskningsmessig og som estetisk uttrykk. Gjennom denne hendelsen falt også undersøkelsens fokus og problemstilling på plass: behandlingen av etiske dilemma i den kunstneriske prosessen med å bearbeide migranters livsfortellinger til en figurteaterforestilling. Slik har utfordrende øyeblikk i utforskningen, der meningen forringes eller der man ikke vet, blitt anerkjent som viktige sider i prosjektet. Det som vanligvis anses som negative, forvirrende faktorer eller ignorerte og forkastede aspekter ved undersøkelsen, ble i stedet nyttige (Hughes, 2011, s. 188).

Teaterproduksjonen har med andre ord vært preget av prøving og feiling i en kreativ forskningsprosess, eller et kunnskapslaboratorium (Gjærum & Ramsdal, 2011; Rasmussen, 2012). Å undersøke prosessen fra innsiden lot meg erfare utfordringer rundt etiske dilemma direkte og erfaringene eller innsiktene jeg har ervervet i prosessen blir et viktig empirisk materiale, som videre skal generaliseres og knyttes til teori og en mer vitenskapelig kontekst i denne skriftlige bearbeidelsen av praksis (Smith & Dean, 2009; Ulvund, 2012). Å undersøke prosessen fra innsiden tilsier at jeg har vært medaktør i det kunstneriske arbeidet. Jeg har hatt en kunstnerisk identitet sammen med et ensemble, som idémaker, konseptutvikler, produsent, regissør, skuespiller, animatør og figur- og dukkemaker. I tillegg har jeg hatt en undersøkende rolle i form av å samle data, dokumentere, samtale, analysere og reflektere. Lise Hovik skriver at rollene i et kunstnerisk prosjekt er tett vevd sammen; de overlapper og bytter

umerkelig plass i prosessen (2012, s. 79). Min erfaring var at kunstneren stort sett ville ha ”frie tøyler”, mens forskeren ønsket system og kontroll. Rollene stod i et opplevd motsetningsforhold der det som uerfaren forsker var vanskelig å finne balansegangen. For å løse dette forsøkte jeg veksle mellom dem. Kunstneren fikk gjøre dypdykk i den kreative prosessen sammen med gruppen, så fikk forskeren betrakte prosessen i etterkant.

Et verktøy i dette arbeidet var å benytte seg av det Haseman og Dr. Daniel Mafe omtaler som *repurposed methods* fra eget felt (2011, s. 215). Dette innebar å betrakte hjelpemidler jeg allerede benyttet i den kunstneriske prosessen som fotografier, video, scenarioskisser og konseptdagbok som dokumentasjon av undersøkelsen. Eksempelvis bestod konseptdagboken av idéer for og refleksjoner rundt den gryende etnoteaterforestillingen. Som omformet metode ble den til en feltdagbok eller det Sigmund Grønmo omtaler som *analytiske notater*. Dette muliggjorde en kontinuerlig nedtegnelse av ”substansielle analyser under feltarbeidet” her forstått som vurderinger og fortolkninger av kunstnerisk praksis, beskrivelser av begreper og teoretiske perspektiver som kunne belyse erfarte forhold (2004, s. 162). Slik kunne jeg senere ha gjennomlesinger av egen prosess med et meta-perspektiv der forsker-rollen kunne se etter sammenhenger eller mønstre. Gjennom vekselvirkningen mellom rollene oppdaget jeg at de kunne berike hverandre. Sagt med Hoviks ord oppstod en slags synergi der kunstneren brakte praksis og forskeren teoretiske perspektiver. Slik ble det et mål og et ideal å anvende teori i praksis eller gjenkjenne praksis i teorien (Hovik, s. 79). Samtidig var det ikke bare *min* kunstnerrolle som bidro med perspektiver fra praksis. Gruppen av medskapere har også vært en viktig ressurs i dette arbeidet, både i den kunstneriske prosessen med etnodrama og – teaterforestilling og i undersøkelsen av de etiske dilemmaene som oppstod.

Gruppen bestod av to andre medskapere og animatører og vi arbeidet i en *devised* prosess. Begrepet stammer fra engelsk og viser til en prosess der man ofte i samarbeid med andre skaper en teaterhendelse eller et performativt uttrykk (Nicholson, Govan & Normington, 2007). Da det ikke finnes et godt norsk erstatningsord velger jeg videre å anvende den engelske betegnelsen. I motsetning til mer tradisjonelt teaterarbeid med manus, der teksten har en overordnet rolle, er fokuset innen devising på den prosessuelle og kollektive skapelsen av kunst, ofte med utgangspunkt i en idé, tematikk eller et spørsmål. Førsteamanuensis Jane Milling og professor Deirdre Heddon (gjengitt i Nicholson et al., 2007) skriver at man gjennom arbeidsformen anvender prosessuelle, kreative strategier bestående av en eklektisk

og eksperimentell miks ”... of playing, editing, rehearsing, researching, designing, writing, choreographing, discussion and debate”.

Gruppen har vært involvert i store deler av prosjektet med unntak av de tidligste fasene der intervju og transkripsjon var i fokus. Devised teaterarbeid kjennetegnes gjerne av en demokratisk skapelsesprosess der de involverte er likestilte. Det ble også etterstrebet i prosjektet, da jeg fra tidligere arbeid med teaterproduksjoner har erfart verdien av andres kompetanse og aktive deltakelse i prosessen. Da det praktiske arbeidet inngikk som en del av min mastergrad forelå en rekke pålagte rammer fra utdanningsinstitusjon og NSD, for å nevne noen. Følgelig beholdt jeg det overordnede ansvaret for den kunstneriske retningen, noe som i ytterste konsekvens lot meg gå imot ensembles ønsker. Dette vil beskrives mer utførlig i diskusjonskapittel 5.1 *Å gå fra tre til én*. Selv om deres roller i utgangspunktet var medskapere og skuespillere for den praktiske-estetiske eksamenen, bidro de parallelt med flere viktige synspunkter og refleksjoner rundt kunstneriske valg for forestillingen. Samtalene var først og fremst et medskapende redskap i prosessen, men påvirket også undersøkelsens retning og resulterte i enkelte funn. På denne måten kan medskaperne også betraktes som informanter eller viktige kilder til empirisk materiale da deres perspektiver vil trekkes fram i diskusjonen rundt behandlingen av etiske dilemma.

I dette delkapitlet har jeg argumentert mitt kunstbaserte prosjekt inn under den performative forskningen. Likevel har det metodiske paralleller til den kvalitative tradisjonen, da metodevalg nødvendigvis må styres av undersøkelsens tema (Haseman, 2006; Rasmussen 2012). For å kunne undersøke den kunstneriske prosessen med å skape etnotheater basert på migranters livsfortellinger, behøvde jeg først historier å ta utgangspunkt i. I tillegg til å være opptatt av hvordan uttrykk skapes i sin kontekst befatter også anvendt teaterforskning seg med hvordan uttrykket kan erfares av andre (Rasmussen & Gjærum, 2012, s. 12). Den refleksive praksisen i anvendt teaterforskning kan følgelig fordre et forskningsdesign med metoder lånt fra andre paradigmer (Hughes, 2011, s. 192). Jeg holdt derfor kvalitative forskningsintervjuer, inspirert av narrativt intervju, for å generere data som utgangspunkt til den kunstneriske utforskningen av livsfortellinger. Det ble også gjennomført uformelle intervjuer med tilskuere etter forestillinger, samt én informant, for å få innsyn i hvordan andre opplevde forestillingen.

2.4 Intervjuteknikk

Steinar Kvale og Svend Brinkmann skriver at dersom man undres over hvordan andre mennesker oppfatter sine liv og verden, så kan det være like greit å spørre dem (2015, s. 18). Derfor var det kvalitative forskningsintervjuet et naturlig metodevalg da det kunne gi særlige innsikter for å forstå ulike situasjoner og hendelser sett fra migrantenes side (s. 69). I følge forfatterne rettes oppmerksomheten i den kvalitative orienteringen blant annet mot de kulturelle og dagligdagse aspektene ved menneskelig tenking, viten, handling og vår måte å forstå oss selv som personer (s. 30), noe som også er i tråd med etnoteaterets praksis (Saldaña, 2011). Kunnskapsproduksjonen som fant sted under samtalene ble betraktet som et relasjonelt samspill mellom intervjueren og informant, der relasjonen ble preget av konteksten, språket, og det som ble fortalt (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 36-37). Slik ble samtalen, i tråd med prosjektets epistemologiske forankring, en intersubjektiv og sosial erkjennelsesprosess.

Kvale og Brinkmann skisserer en metafor for intervjueren: den *reisende* som kan tydeliggjøre den epistemologiske oppfatningen av intervjuprosessen som kunnskapskonstruksjon. Der anses intervjuet og analysen som sammenvevde faser i en konstruksjon av kunnskap med vekt på den fortellingen publikum vil få høre (2015, s. 72). Den reisende farer i et ukjent felt og stiller informantene spørsmål og oppmuntrer dem til å fortelle sine egne historier. Mulige betydninger i de opprinnelige historiene differensieres og utfoldes gjennom intervjuerens fortolkninger i fortellingene som hun bringer med seg hjem (2015, s. 71-72). I min praksis har jeg vandret i et ukjent felt og samlet migrasjonshistorier som ble tolket, transkribert og videreformidlet til ensemblet, der fortolkningsprosessen gjentok seg i en ny og kollektiv bearbeidelse. Resultatet var en iscenesettelse av vår fortolkning og bearbeidning av de opprinnelige historiene, formidlet til et publikum som på sin side igjen fortolket forestillingen. Slik inngår prosjektet også i hermeneutiske spiraler, som vist tidligere i oppgaven. Intervjureisen kan også spore til ettertanke og refleksjon og vise intervjueren vei til ny innsikt, samt avsløre verdier og tradisjoner som man kanskje tar for gitt (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 72). Etter noen av intervjuene satt jeg igjen med noen kritiske tanker. Eksempelvis hadde samtalene gitt innsikt i tette og nære bånd innad i storfamilie-kulturen, der jeg i etterkant undret meg over om vi tar familiene våre for gitt i Norge. Mine refleksjoner om slike tema er ikke oppgavens fokus. Likevel oppleves det som viktig å nevne fordi jeg i arbeidet ikke bare avdekket kunnskap som var ny for meg. Jeg opplevde også en forandring gjennom tankeprosessene som informantene igangsatte hos meg.

Sidestilt med å få innsikt i andres liv fra deres perspektiv var intervjuene altså et redskap ”... for producing performance texts and performance ethnographies about self and society” (Richardson, gjengitt i Denzin, 2003, s. 80). De tjente som utgangspunkt for den kunstneriske praksisen. Da jeg ønsket lengre fortellinger og hendelsesbeskrivelser fra informantenes liv var det hensiktsmessig å inspireres av narrativt intervju. Fokuset for intervjuvariasjonen er informantens historie, på handlingen og på fortellingens oppbygning (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 182). Jeg anvendte en intervjuguide der flere spørsmål oppfordret til lengre beskrivelser (se vedlegg 2 for fullstendig intervjuguide). På denne måten forsøkte jeg å utvikle temporale forløp, identifisere protagonister og antagonister, identifisere historiens hovedhandling og sidehandlinger, samt finne elementer av konflikt, spenning og løsninger (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 80). Dette foregikk som en vekselvirkning mellom å spørre direkte etter historier og å sammen med informanten strukturere allerede formidlede hendelser. Intervjuene bar preg av å være semistrukturerte da intervjuguiden var tematisk utformet med forslag til spørsmål. Jeg ønsket en fleksibilitet i møtet med informantene som lot meg gå bort fra intervjuguiden dersom vi skulle komme inn på et interessant tema eller en hendelse som opplevdes viktig for informanten. Slik fungerte guiden snarere som en huskeliste i stedet for en detaljert og rigid plan for utspørring. Ønsket var at intervjusituasjonen skulle bære preg av en dagligdags samtale.

Samtidig kan ikke intervjuet betraktes som en fullstendig åpen og fri dialog mellom likestilte parter, slik som i en vanlig samtale. Kvale og Brinkmann skiver at det alltid finnes et klart asymmetrisk maktforhold mellom forsker og informant som betoner seg på ulike måter: Den som forsker er den initierende part for samtalen, hun definerer situasjonen, bestemmer hvilke spørsmål som stilles og hvilke som skal følges opp. Intervjusituasjonen bærer også preg av å være en enveisdialog, der forskeren spør og informanten svarer. Forfatterne skriver at det skjer en instrumentalisering av samtalen gjennom denne prosessen, da intervjuet er et verktøy for å generere kunnskap til forskerens fortolkningsarbeid, i overensstemmelse med sine forskningsinteresser. I tillegg har forskeren monopol på fortolkningen av informantens utsagn. Da dette betoner seg som strukturelle sider ved intervjuet kan det være nærliggende å tenke at det asymmetriske maktforholdet ikke kan unngås.

I intervjusituasjonen benyttet jeg forøvrig hjelpemidler som lydopptak og notater. Intervjuene ble også transkribert kort tid etter at de var gjennomført. Hjelpemidlene ble ikke anvendt under de uformelle intervjuene av enkelte tilskuere og den ene av informantene, i etterkant av

forestillingene. Uformelle intervjuer preges i følge professor Dag Ingvar Jacobsen (2015) av at man ikke har planlagt en strukturert samtale med klare mål eller tema, som med et mer tradisjonelt intervju. Samtalen gav innblikk i tilskuernes og informantens opplevelser av verket, noe som var fordelaktig da forestillingen slik den framstod var et resultat av behandlingen av de etiske dilemmaene. Sitater fra samtalene vil anvendes i oppgavens diskusjon for å trekke inn andres perspektiver i undersøkelsen.

2.5 Undersøkelsens validitet

Jette Fog skriver at en kan problematisere validiteten i et kvalitativt forskningsopplegg på grunn av arbeidets fortolkende karakter (2019, s. 182). Det samme må kunne sies at gjelder prosjekter innen det performative paradigmet, der Leavy poengterer at "The strongest critique ... is that it may not be trustworthy or meet the standards of social scientific knowledge – the knowledge is simply "too subjective"" (2015, s. 64).

Professor i teatervitenskap Vigdis Aune skriver at validitet handler om hvordan forskning gjennomføres som forskningshåndverk og at det forbindes med forståelsen av kunnskap som sosial konstruksjon (2012, s. 106). Forfatteren skriver videre at utfordringene ligger i hvordan og i hvilken grad metoder faktisk reflekterer det vi ønsker å vite mer om (s. 107): Som vist tidligere ble intervjuet benyttet for å samle livsfortellinger å ta utgangspunkt i, der datamaterialet videre ble utforsket gjennom en devised og tidvis tvetydig prosess som kunstbasert forskning. I undersøkelsen er det gjort både følelsesmessige og kognitive erfaringer i behandlingen av etiske dilemma. På denne måten var forskningsarbeidet en aktiv, refleksiv prosess som dynamisk beveget seg mellom forskningsdesign, praktiske, etiske og estetiske utfordringer. Prosjektet kan med andre ord skildres som å undersøke i relasjon til et objekt; etiske dilemma og en kontekst; en kunstnerisk prosess i stadig endring. Resultatene tar på denne måten utgangspunkt i *situerte erfaringer i produksjonskonteksten* (Aune, 2012, s. 106). Disse ble også preget av min tilstedeværelse, da virkeligheten endres i det forskeren interagerer med den (Skjervheim, gjengitt i Rasmussen, 2012, s. 30). Kunnskapsproduksjonen var dialogisk, som betyr at jeg og ensemblet har medskapt en situasjonsbasert virkelighet og kunnskap om denne virkeligheten. Konsekvensen av dette er at resultatene ikke er gyldige i en objektiv forstand, men individuelle og *idiosynkratiske*; noe særegent og egenartet som bare gjelder fenomenet som omtales (Kjøll, 2020), og som er velkjent innen performativ forskning (Haseman, 2006, s. 3). Jeg har befattet meg med et intersubjektivt og eksplorerende design for

å skape innsikt i utvalgte migranters livsfortellinger og i forlengelsen hvordan man kan behandle etiske dilemmaer i bearbeidelsen av historiene til figurteater. Der undersøkelsen altså ikke kan påberope seg objektive og allmenngyldige funn, kan resultatene i stedet være overførbare til andre lignende prosjekter eller kontekster.

Aune skriver at det i tillegg til sosiale og kulturelle prosesser også pågår kreative og transformativ prosesser som er særegne for teaterpraksisen. De kvalitative forholdene samt kontekstens og forskningsobjektets kompleksitet tematiserer følgelig spørsmålet om validitet (s. 106). Prosjektets epistemologiske forankring fordrer et syn på at mening produseres i relasjon til kontekst (Aune, 2012, Haseman & Mafe, 2011), her forstått som at det meningsdannende feltet mellom kontekst og aktør er bevegelig. Praksis og situerte erfaringer påvirkes av ytre omstendigheter og det blir prekært at forskeren kommer tydelig fram gjennom transparente, presise beskrivelser av kontekstuelle rammer, både i redegjørelse og drøfting av praksis og funn (Aune, 2012; Fog, 2019; Haseman & Mafe 2011; Rasmussen & Gjørsum, 2012; Smith & Dean, 2009). Aune knytter den kontekstuelle validiteten til materielle og kulturelle omstendigheter og forhold som en hendelse er vevd inn i, samt hvordan hendelsen kan tolkes i relasjon til disse (2012, s. 107). Haseman og Mafe er enige når de skriver at forskeren må identifisere og anvende kritiske kontekster for både praksis og funn, samt et prosjekts profesjonelle rammer, da de kan være utslagsgivende gjennom regler og retningslinjer og kan få konsekvenser for både kunnskapsdefinisjon og “procedural application” (2011, s. 215-216). Gjennom redegjørelsen av mitt prosjekt etterstrebes en åpen og transparent beskrivelse av undersøkelsens prosess. Metodebruk, framgangsmåte og omstendigheter som kan tenkes å ha påvirket både handlingsvalg og resultater vektlegges særlig. Det er tross alt gjennom en nøye beskrivelse av hva som er gjort at andre kan få innsyn i hvilken informasjon en undersøkelse *ikke* har fått fram (Jacobsen, 2015, s. 56).

Avslutningsvis er det viktig å vedkjenne at undersøkelsen ikke er verdinøytral da prosessen fra forskningsinteresse til tekst alltid er et produkt av forskerens personlige og subjektive fortolkning (Aune, 2012, s. 112). Forskeren er allerede i valg av tema og problemstilling styrt av egne verdier (Jacobsen, 2015) og i en forskningstradisjon som vektlegger fortolkning og refleksivitet kan forskningsmetoder i seg selv foregripe hvilke spørsmål, kunnskap og resultater som skal ansees som viktige i en prosess (Hughes, 2011, s. 190). Dette har vært forsøkt unngått ved at jeg blant annet begynte undersøkelsesprosessen med temaer som figurteater, etnoteater, kunstnerisk bearbeidelse og migranters livsfortellinger, snarere enn en

fastsatt problemstilling. Der min intensjon gjennomgående har vært å etterstrebe et åpent sinn i den kunstbaserte undersøkelsen, for å ikke påvirkes til å foregripe funn eller kunnskaper, kan likevel temaene og metodologien ha lagt føringer for hvilke spørsmål og resultater som ville betraktes som viktige. Eksempelvis var etikken et sannsynlig problemområde da min praksis omhandlet en kunstnerisk bearbeiding av livsfortellinger gitt til meg av andre mennesker.

3.0 Den gangen du måtte gå 234 meter i mine sko

Videre vil jeg redegjøre for undersøkelsens prosess fra datainnsamling til dramaturgiske innganger i skapelsesprosessen med å bearbeide livsfortellingene til den endelige etnoteaterforestillingen. Behandlingen av de etiske dilemmaene som meldte seg underveis kan sees som særlig utfordrende valg i den kunstneriske prosessen. Disse regnes som prosjektets funn eller resultater og vil belyses fortløpende gjennom teksten. Dilemmaene vil ha en noe kortere beskrivelse her da de skal redegjøres for mer utførlig og diskuteres i kapittel 5.0 *Etiske dilemma*.

3.1 Datainnsamling

Da prosjektet startet var det med ambisjoner om å belyse mangfoldet blant de som migrerer til Norge. Følgelig behøvde jeg flere, ulike personer og det ble bestemt å rekruttere et strategisk utvalg av informanter, gjerne med forskjellig alder, kjønn og etnisitet. Dette visste jeg at fantes i klassen ved voksenopplæringen som jeg tidligere hadde undervist for i skyggeteater. Sannsynligheten for at noen ville dele sin livsfortelling var kanskje større siden studentene allerede visste hvem jeg var og hadde et forhold til meg (Jacobsen, 2015, s. 155). Etter avtale med deres kontaktlærer møtte jeg opp i klasserommet fredag 6. september for å legge fram prosjektet. Før jeg kom til ordet ble det holdt en innføring om hvordan man stemmer ved valg i Norge, da lokalvalget skulle holdes mandagen etter, 9. september. Samtalen gikk fra de forskjellige politiske partiene over til innvandrings- og integreringsdebatten. Flere studenter uttrykte at de følte seg urettferdig behandlet og var oppgitte over det de opplevde som *andres* problemer. Med dette mener jeg at mennesker uten innvandrerbakgrunn eller særlig relasjon til migrantene satt på definisjonsmakten over hvordan migrantene enten *hadde* et problem eller utgjorde problemet *selv*, særlig når det gjaldt integrering. En person sa for eksempel at det var provoserende å høre at innvandrere ikke integrerer seg godt nok; hvordan skulle hun integrere seg når nordmenn ikke var interessert i- eller hadde tid til å bli kjent med henne?

Da jeg fikk ordet og la fram prosjektet forklarte jeg at det skulle resultere i en figurteaterforestilling basert på samtaler med de som ønsket å dele sin historie med meg. At målet med forestillingen var å vise menneskene som kommer hit og å gi innblikk i reisen de har foretatt. Jeg gikk igjennom de ulike temaene fra intervjuet og forklarte hva deltakelse ville innebære for dem. Med innvandrings- og integreringsdiskusjonen ferskt i minne opplevde jeg at framlegget vakte engasjement hos klassen og kan ha bidratt til deltakelsen. Samtidig var jeg svært nervøs før møtet fordi jeg var bevisst min egen rolle i prosjektet og hvordan det kunne tolkes. Her sikter jeg til at en hvit kvinne kom til dem og ville lage forestilling om hvordan det er å være migrant. Av de oppmøtte denne dagen var det ni kvinner som meldte seg som informanter, men i lengden ble det kun aktuelt for to av disse å delta; informant 1 og 2. Da alle mennene i klassen var blitt uteksaminerte kontaktet jeg en nær venn av min familie som sa seg villig til å delta. Sistnevnte vil refereres til som informant 3.

Intervjuene av informant 1 og 2 ble gjort på et bibliotek med tilknytning til deres studiested. Biblioteket ble også benyttet som aktivitetshus for nærområdet og som konsekvens var det en del mennesker rundt oss da intervjuene ble gjennomført. Informantene var også klar over at jeg gjorde lydopptak av samtalen og dette kan i sum tenkes å ha påvirket hva de valgte, eller ikke valgte, å fortelle. Mine tidligere erfaringer fra undervisningen med skyggeteater kom godt med her, da det eksisterte en mindre språkbarriere mellom oss. De aktuelle informantene snakket ikke flytende norsk og min dialekt var tidvis utfordrende for dem å forstå. For å løse dette vekslet jeg mellom å snakke normert østnorsk og min egen dialekt, samt at jeg unngikk å uttrykke meg for i akademiske ordelag. Dersom jeg var usikker på hva informantene mente så formulerte jeg utsagnet tilbake til dem, slik at de kunne bekrefte eller avkrefte om jeg hadde forstått dem riktig. Intervjuet av informant 3 ble gjort over telefon, mens vedkommende var hjemme. Dette bydde på andre utfordringer da vi ikke satt ansikt til ansikt. For eksempel kunne informasjon som ville nyansert informantens meninger og fortellinger ha gått tapt, da vedkommende sitt ansikt og kroppsspråk var skjult. En annen utfordring handlet om å stille oppfølgingsspørsmål rundt vanskelige tema, kanskje fordi vi hadde en personlig relasjon. Jeg opplevde det Fog (2019) kaller for intervjuerens etiske dilemma: På den ene siden ønsker forskeren at intervjuet skal gå i dybden uten at informanten blir krenket. Samtidig ønsker forskeren å være så respektfull ovenfor informanten som mulig, men risikerer å ende opp med et empirisk materiale som skraper på overflaten. Her tar jeg selvkritikk da jeg ikke opplevde å finne noen god løsning. En persons historie og kontekst kan

gi innsikt i hvorfor de tenker og handler som de gjør. På grunn av oppgavens omfang er ikke dette dilemmaet noe som vil diskuteres videre. Det er likevel viktig å nevne, da det påvirket det empiriske materialet fra intervjusituasjonen; ett som var rikt på episoder og hendelsesforløp, men som ikke nødvendigvis gav et godt innblikk i informantens indre tanker og følelser, i motsetning til de to andre intervjuene.

Generelt for gjennomføringen av intervjuene innledet hver samtale med en briefing for å skape trygghet. Vi avklarte prosjektets formål på nytt og gikk gjennom informasjonsskriv og samtykkeskjema (se vedlegg 3). Deretter fortalte jeg om en reise jeg selv har foretatt; da jeg flyttet fra Bodø til Oslo, for å ikke belaste informantene med ansvaret for å starte samtalen. Jeg ønsket en dialogisk erfaringsutveksling snarere enn et tradisjonelt strukturert intervju og å gi en opplevelse av det jeg ønsket fra dem; et innblikk i deres liv og reise (Dahlsveen, Gjørnum & Walløe, 2015, s. 4). For å avslutte intervjuene holdtes en debriefing, da informantene kanskje kunne sitte igjen med en følelse av tomhet etter å ha gjennomgått sine livshistorier (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 160-161). Da spurte jeg om de hadde noen spørsmål eller om de følte at de satt inne med noe som de ikke hadde fått anledning til å fortelle. Samtlige intervjuer varte i overkant av en time og var fleksible, her ment som at spørsmål ble stilt i forskjellig rekkefølge og åpnet for mer spontane spørsmål, som kunne ta samtalen i nye og uventende retninger. De tre intervjuene endte følgelig opp med svært ulikt innhold:

- **Informant 1** kom egentlig til Norge på familiegjengen sammen med barna sine. Vedkommende ble først nektet utreise fra sitt eget hjemland og det som i teorien skulle vært en enkel prosess utviklet seg til en flukt over flere måneder. Personen lyktes til slutt å ankomme Norge med barna, men hadde under reisen måttet overleve fengselsopphold, vold og nedverdiggende hendelser.
- **Informant 2** giftet seg med en nordmann og flyttet til Norge sammen med ektefellen. Overgangen fra et rolig liv på landet til storbyen Oslo var vanskelig, men vedkommende fikk god hjelp fra sin nye familie til å tilpasse seg. Informanten snakket mye om integreringen i Norge og opplever at nordmenn selv bør engasjere seg mer.
- **Informant 3** hadde oppdaget Norge ved en tilfeldighet gjennom sin vandrelyst. Landet sjarmerte og informanten valgte å komme tilbake ved flere anledninger for å jobbe. Da kjærligheten blomstret opp i møtet med en nordmann ”bare ble det sånn” og informanten ble boende. Vedkommende har bodd i Norge i mange år og bidro med flere humoristiske kommentarer på norsk kultur og nordmenns væremåter.

Hovedtemaene kunne oppsummeres slik: *arbeid og vandrelyst, kjærlighet og flukt*. En av informantene hadde altså måttet flykte under migrasjonen og opplevd svært traumatiserende hendelser. Et etisk dilemma ble derfor å bestemme om denne informasjonen skulle brukes eller ei i etnodramaet og -teateret. Professor og etnodramatiker Johnny Saldaña omtaler denne typen informasjon for *juicy stuff* som kan tilføre spenning og dramatisk effekt til et verk (2005; 2011). Den dramatiske effekten hadde betydning for avgjørelsen om å anvende hendelsen, men prosjektet tok også sikte på å vise ulike aspekter og årsaker ved migrasjon. Å utelate informantens opplevelse ville følgelig vært problematisk, da flukt jo i realiteten er en viktig årsak til at mange tvinges til å reise. Vi forsøkte å behandle scenen så nennsomt som mulig og dette vil beskrives nærmere på side 41.

Lydopptakene fra intervjuene ble transkribert nesten umiddelbart etter gjennomføring, da de representerer en svekket, dekontekstualisert gjengivelse av samtalen, der mye informasjon kan gå tapt (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 205). Det ble viktig å notere dem ned mens jeg enda kunne huske meningen informantene la i ulike utsagn. Det ble også utviklet koder for å lettere kunne registrere pauser, handlinger og hvordan ting ble sagt:

...	= liten pause
#	= lengre pause
-	= avbrudd
(tekst)	= presisere handling eller hvordan noe blir sagt
/tekst/	= presisere for min egen del/forklarende tekst
<i>kursiv</i>	= uklart, ord/setning er forslag på hva som sies

Figur 4. Transkripsjonskoder brukt i nedtegnelsen av intervju.

Informantene ble anonymisert under transkripsjonen som informant 1, 2 og 3, og jeg unnlot å notere personifiserende opplysninger underveis for å sikre deres anonymitet. I begynnelsen ble all tekst renskrevet og jeg brukte lang tid på å sikre at all informasjon skulle være med – også segmenter som ikke nødvendigvis var relevante. Jeg var redd for å utelate informasjon og ikke gi en ”korrekt transkribering”, noe som resulterte i svært detaljerte og uoversiktlige tekster. Det finnes i midlertid ikke noe som heter korrekt transkripsjon og det ble etter hvert mer konstruktivt å spørre seg om hva som var nyttig transkripsjon for mitt etnodrama (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 212), da graden av nøyaktig gjengivelse avhenger av hva

transkripsjonen skal brukes til (s. 208). Formålet var å finne episoder og hendelsesforløp i informantenes livsfortellinger som kunne omskapes i en scenisk sammenheng med figurer, ikke å iscenesette informantene selv. Derfor valgte jeg i stedet å fokusere på de delene som opplevdes spennende som kunne gi innblikk i migrantenes liv. Eksempelvis informantenes savn etter familiene i hjemlandet eller informantenes første møte med Norge. Dette innebar at uttrykkslyder for tenking, gjentakelser eller omformuleringer, samt lengre utgreiinger der informanten hadde misforstått et spørsmål ikke ble notert ned. Transkripsjonen ble også skrevet på bokmål for å gjøre tekstene mer lettleste. I tilfellene der informantene ikke snakket flytende norsk måtte jeg også tidvis fortolke enkelte utsagns egentlige meningsinnhold. For eksempel hendte det at informanter ikke hadde et tilstrekkelig vokabular til omfattende beskrivelser, eller at de rett og slett brukte feil ord om noe. Her forsøkte jeg å være bevisst min egen subjektivitet i fortolkningsarbeidet, men manøvreringen mellom å tolke og å ikke ta seg for mange friheter var utfordrende. I disse tilfellene sammenlignet jeg min fortolkning av utsagnet i sammenheng med konteksten det ble ytret i, for å kontrollere om fortolkningen gav mening, i tråd med den hermeneutiske fortolkningen (Krogh, 2014, s. 24).

For å strukturere de ferdige transkripsjonene og få oversikt over materialet hentet jeg inspirasjon fra Jacobsens beskrivelse av innholdsanalyse (2015, s. 207), som her innebar å finne relevante kategorier og fylle disse med mening. Dette ble gjort ved å lese gjennom transkripsjonene og lete etter likheter, kontraster og perspektiver som kunne gi innsikt i migrantenes liv og reiser. Ved å drive *åpen koding* eller *første-syklus koding* (s. 207) ble utsagn som omhandlet det samme sortert i kategorier. Blant temaene som ble funnet i transkripsjonene var det flere som samsvarte med temaene fra intervjuguiden, eksempelvis "Barndom", "Familie", "Reisen", "Kofferten" og "Livet i Norge" (se vedlegg 2 for intervjuguide). På denne måten utgjorde allerede de ulike tematikkene i intervjuguiden det første settet med kategorier (Jacobsen, 2015, s. 207). Deretter studerte og sammenlignet jeg kategoriene i søken etter å konkretisere dem i mer detaljerte underkategorier. Med utgangspunkt i Jacobsens tabell over kobling av kategorier (2015, s. 212) ble det laget oversiktstabeller. Der samlet jeg relatert informasjon; informantutsagn som både kunne være sammenfallende eller motsigende, samt data fra sekundærkilder som for eksempel Statistisk sentralbyrå, anonymiserte kommentarer fra sosiale medier, nyhetsartikler, musikk og lignende. Mine egne notater fra intervjuet, samt ideer til iscenesettelsen ble også inkludert. Intensjonen i dette arbeidet var den samme som i transkripsjonen: Å strukturere innsamlet materiale på en enklere og oversiktlig måte som kunne tjente formålet om bearbeidelse til

etnodramaet. Slik ble oversiktstabellene til utgangspunkt for det kunstneriske arbeidet. Dette kan illustreres med underkategorien ”Innholdet i kofferten”:

Innhold i kofferten		
Kilde	Kontekst	Utsagn/beskrivelse
Informant 2	Informanten pakket bare med seg noen få ting fordi vedkommende skulle begynne et nytt liv sammen med ektefellen.	Jeg husker at jeg nesten ikke tok med meg noen ting (liten latter). Bare ting som var viktige for meg, som yndlingsbamsen fra da jeg var liten, en bok med hilsninger fra bryllupet mitt, noen bilder og noen klær. Jeg tenkte at jeg snart skulle komme tilbake på ferie, men slik ble det jo ikke. Jeg skulle ønske at jeg pakket med meg familien min.
Informant 3	Informanten hadde kun med seg nødvendige ting	Jeg hadde en hel bil, ikke en koffert (latter). Den var full av ting: verktøy og klær.. Ja, utstyr og sånt, men ikke noe stort flyttelass. Ingen møbler eller verdisaker.
Informant 1	Informanten ble frastjålet alt av soldater.	Vi mistet koffertene våre... De (soldatene) tok alt vi hadde. De spurte ”har du gull?” (ler) Nei, de tok alt. Alle klærne mine og maten til barna mine. De skjønte ingenting.
Halvdan Sivertsen	Sang: Sommerfugl i vinterland	https://www.musikkiskolen.no/sommerfuggel-i-vinterland ”Og mora di bar en koffert, med alt det ho eide i”.
Forsker	Idé til iscenesettelse	Koffertene spredt rundt i rommet. La scener ”springe ut” fra koffertene i det de åpnes? Tre karakterer med hver sin ulike koffert? La publikum følge tre ulike handlingsforløp gjennom dem? Presentere karakterer gjennom koffertene? (Unngår representasjons-problematikk)
Notat fra intervju	Assosiasjon	<u>Noe privat</u> : kan være sterkt å få lov til å se gjennom noen andre sin koffert, selv om den er fiktiv i forestilling. <u>Å ha bagasje</u> : Kan være et bilde på uttrykket ”bagasje”, altså problemer en bærer med seg.

Figur 5. Kategorisert datamateriale om innhold i koffert.

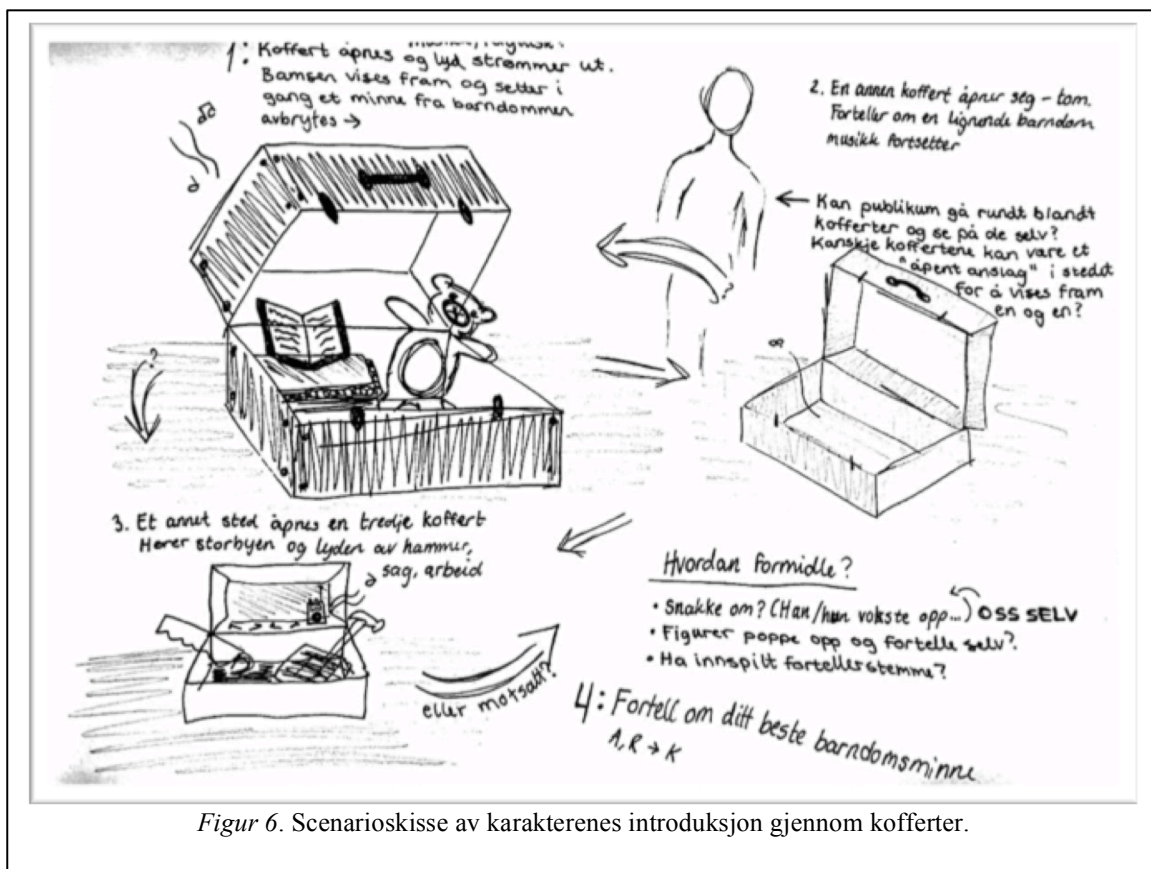
3.2 Dramaturgiske innganger

Så langt var alt jeg visste at forestillingen skulle være etnoteater med figurer. Jeg hadde bearbeidet intervjuene til oversiktstabeller og var klar for å gå kunstnerisk til verks, men manglet impulser for å begynne prosessen. Det praktisk-estetiske arbeidet med datamaterialet kan deles inn i temaer etter de tre dramaturgiske inngangene som ble benyttet i det skapende arbeidet: *devising*, *rom* og *tekst*. Avslutningsvis for dette delkapitlet vil jeg trekke inn etiske dilemmaer i selve iscenesettelsen.

Jeg vurderte en stund å forhøre meg om informantene eller andre personer fra voksenopplæringen kunne tenke seg å delta som skuespillere eller animatører i forestillingen, da de hadde en direkte tilknytning til tematikken. Dette ville utvilsomt vært interessant og kunne bidratt med andre verdifulle perspektiver i det kunstneriske arbeidet. Prosjektet ville i så fall blitt annerledes og inntatt en mer pedagogisk form, noe som ikke var det direkte formålet med undersøkelsen. I tillegg måtte det vurderes om de eventuelle deltakerne ville rekke å lære seg animasjonsteknikkene i figurteateret da forestillingen kun var noen måneder unna. Med disse refleksjonene ble det avgjort å i stedet rekruttere mennesker som allerede hadde kompetansen og slik heve det kunstneriske nivået på verket. Jeg inviterte to andre medskapere fra mitt eget nettverk. Begge var norske kvinner i tjuårene med tidligere erfaring med teater, figurteater og dans.

Under øktene var jeg delaktig i den kunstneriske utforskingen. Etnodramaet ble følgelig formet og redigert i samarbeid med medskapere. Her gjorde tvetydighet og rot seg gjeldende, som forklart i kapittel 2.3 *Kunstbasert forskning*: En idé kunne lede til en helt annen idé, eller flere – gjerne på en gang. Kunstneren ville bare ha mer, mens forskerrollen ønsket oversikt. En løsning var å i hovedsak være kunstner med ensemblet og forsker etter øktene. En annen var at vi i arbeidet skilte mellom en *åpen* og *lukket* prosess. Ved en åpen prosess var nye ideer og vinklinger velkomne. Ved en lukket prosess fokuserte vi på øving eller på dokumentasjon; å strukturere mylderet av tanker ved å notere i konseptdagboken og å utarbeide *scenarioskisser*. Ordet scenario peker her på noe som gir oversikt over aktører og handlingsgang i en scene. Skissene kan beskrives som tankekart som lot oss visualisere elementer fra scener. Bruken av disse skissene bidro også til å huske både idéene som dukket opp underveis, samt utfordringer i arbeidet. En scenarioskisse kunne se ut som illustrasjonen under, der vi improviserte rundt introduksjonen av fortellingens daværende fiktive karakterer. Her illustreres også en tidlig idé om hvordan datamaterialet fra oversiktstabellen over innhold

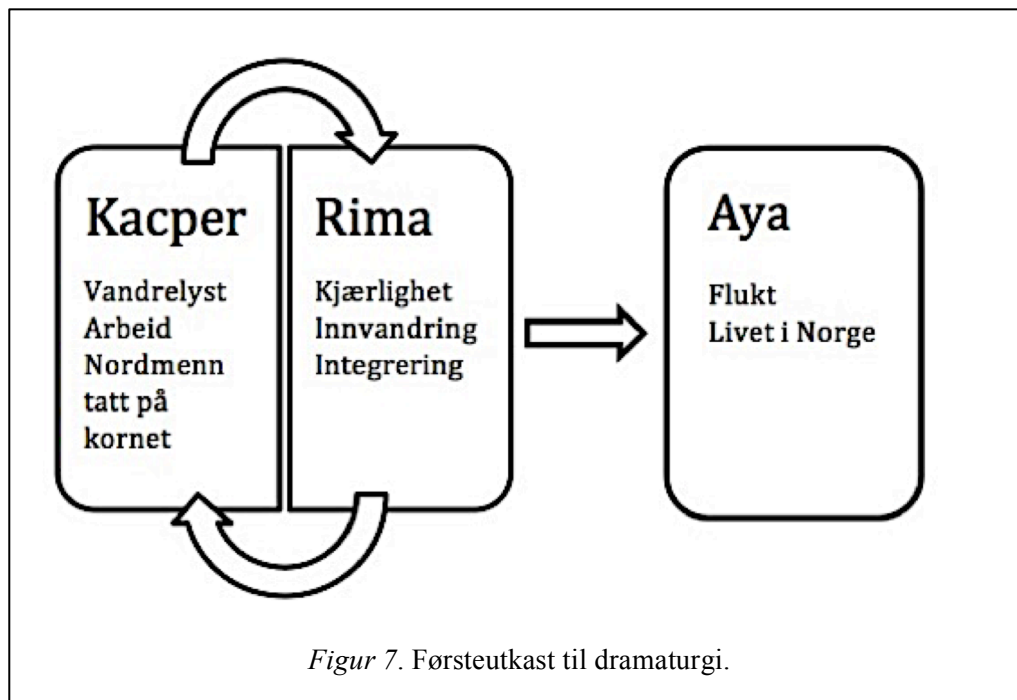
i koffertene (se figur 5 på side 33) var tenkt framstilt, der blant annet gjenstander og eiendeler som informantene brakte med seg skulle gjengis:



Figur 6. Scenarioskisse av karakterenes introduksjon gjennom koffertene.

Biblioteket, der to av intervjuene ble holdt, fikk en opplevd tilknytning til informantenes narrativ. Et bibliotek er også oppbevaringssted for andre historier, både fiktive og faktabaserte. Det rommer et helt hav av fortellinger som tar leseren med på en reise. Dette var sammenfallende med det vi ønsket å gjøre med tilskuerne og det ble bestemt at forestillingen skulle spilles her. Rommet ble videre toneangivende for utformingen av dramaturgien både for tekst og forestilling. Forestillingstittelen *Den gangen du måtte gå 234 meter i mine sko* pekte tilbake på biblioteket, da to hundre og trettifire meter var et omtrentlig overslag på hvor langt publikum faktisk gikk i løpet av forestillingen. Enkelte scener ble skapt med utgangspunkt i rommet, slik som med *Mørket*, der informant 1 sin historie om fangenskap og overgrep var sentralt. Denne scenen bød på en rekke etiske problemer, noe som beskrives mer utførlig senere i kapitlet. På den første befaringen i slutten av september 2019 kom ideen om vandreteater: At publikum fysisk kunne ledes rundt i lokalet til ulike spillesteder og på denne måten foreta sin egen reise i migrantenes fotspor. Ideen var blant annet inspirert av de simultane handlingsforløpene i Claire de Wangens *Sylvelinsporet* (2019) som vi så under

forberedelsene til prosjektet. Satt inn i en modell kan man si at første utkast til forestillingens dramaturgi skulle se ut som dette:



Jeg var også fascinert av forestillinger som *Made in China* (2017) og *Ways of seeing* (2018). Førstnevnte er en figurteatermusikal av Wakka Wakka Productions og Figurteatret i Nordland som er inspirert av virkelige hendelser rundt tema som menneskerettigheter, konsum og forholdet mellom USA og Kina. Sistnevnte forestilling, av Pia Maria Roll, Hanan Benammar, Sara Babas og Marius von der Fehr, kartlegger blant annet aktører som har interesse av å gjøre Norge til et mer rasistisk samfunn. Forestillingen satte i gang store samfunnsdebatter rundt personvern og om kunsten kan være en etikkfri sone. Jeg var blitt nysgjerrig på en kunstnerisk bearbeidelse av virkeligheten og det ble derfor bestemt at vårt etnodrama først og fremst skulle være dokumentarisk med et episodisk handlingsforløp. Forestillingen skulle bestå av øyeblikk fra informantenes liv uten at disse hendelsene skulle tilpasses eller endres drastisk fra kunstens side. Altså var bearbejdede versjoner av samtlige informanternes livsfortellinger med i etnodramaet fordi det var mangfoldet blant de som immigrerer til Norge som skulle stå i fokus. Historiene skulle formidles gjennom tre karakterer med fiktive navn; Kacper, Rima og Aya. Kacpers beretning tok i hovedsak utgangspunkt i informant 3 sine skråblikk på nordmenn. Intensjonen var å la nordmenn se seg selv utenifra og tilføre humor til etnodramaet. Hovedfokuset i Rimas historie lå i informant 2 sine klare meninger om integreringen i Norge, der vi håpet at synspunktene kunne starte en refleksjon hos tilskuerne

og gi andre perspektiver til innvandrings- og integreringsdebatten. Temaet i Ayas historie skulle være informant 1 sin flukthistorie for å vise hva enkelte migranter faktisk må gjennomleve under sine reiser. Her skulle også framtidshåpet for en selv og sin familie når man er trygg formidles, for å gi en følelse av håp i etnodramaets siste scene. Parallelt med det kunstneriske arbeidet hadde jeg periodevis kontakt med informantene, der de fikk informasjon om utviklingen av etnodramaet samt mulighet til å komme med tilbakemeldinger.

Mot slutten av oktober 2019 var etnodramaet nesten fullført. Da kom det fram under en samtale at informant 1 var bekymret for å bli identifisert gjennom forestillingen. Selv om vi hadde anonymisert vedkommende var personen redd for at fakta ved historien kunne være avslørende for identiteten. Flere endringer i etnodramaet ble utprøvd, men de fungerte ikke scenisk. Et av de største etiske dilemmaene i undersøkelsen, som førte til prosjektets dekomposisjon, fortonet seg derfor som valget mellom å beholde etnodramaet som det var, eller lytte til informantens bekymring og reservasjon og endre dramaturgien radikalt. Etter flere runder med meg selv falt valget på å beskytte informanten. Dermed ble store deler av arbeidet skrinlagt og et stort tekstarbeid igangsatt. På dette tidspunktet var det i overkant av en måned igjen til fristen for den praktiske eksamenen og vi måtte følgelig handle raskt.

I tekstarbeidet til det nye etnodramaet ble livsfortellingene dekonstruert og så rekonstruert og flettet sammen til et nytt og fiktivt liv, satt sammen av de tre informantenes beretninger. Det ble besluttet å anvende flukten som den fiktive fortellingens migrasjonsreise og i denne sammenheng å gjøre den nye hovedkarakteren til en mann, for å ytterligere beskytte informant 1 sin identitet. I arbeidet ble det lenge forsøkt å inkludere like mye fra hvert intervju slik at informantene skulle være likt representert. Jeg var bekymret for å ikke innfri deres forventninger til forestillingen og for å ta meg for store friheter i utformingen på bekostning av deres tillit. Resultatet av denne holdningen ble store mengder informasjon forsøkt formidlet gjennom et flatt og tidvis usammenhengende handlingsforløp. Etterhvert påpekte en av mine medskapere:

”Men lager vi en forestilling for informantene nå, eller for et publikum? Jeg tror ingen kommer til å forstå noe av dette med mindre det er de som har opplevd det selv”.

Arbeidet fokuserte utelukkende på informantene og glemte hensynet til kunsten. Det skulle jo tross alt ende som en selvstendig forestilling. I stedet for å forsøke å *gjengi* informantenes utsagn måtte etnodramaet i stedet *basere* seg på og ta *utgangspunkt* i deres beretninger og

formidle sin egen historie. Oversiktstabellene ble omarrangert som et skjelett for den nye dramaturgien. Jeg gikk også tilbake til transkripsjonene og noterte ytterligere detaljer og opplevelser på post-it-lapper, for å supplere tabellene med informasjon. Med dette materialet ble etnodramaet utviklet gjennom to ulike strategier.

Den ene var å ta utgangspunkt i informantutsagn og improvisere fram scener (Saldaña, 2011, s. 17), Skapelsen av scenen *Norge* kan illustrere dette: Ved å ta utgangspunkt i utsagn som ”det er lite rasisme her”, ”Norge er trygt”, ”noen få synes de er bedre enn oss”, ”nordmenn lever for helgen”, ”nordmenn blir fulle i helgene”, ”nordmenn har det alltid travelt” og ”alt må gjøres til bestemte tidspunkt”, improviserte vi fram en original scene som tjente som et humoristisk brudd i forestillingen. I scenen ble tilskuerne *framet*, altså tildelt aktive roller, som nyankomne migranter sammen med protagonisten. De ble tatt i mot av den fiktive karakteren Gerd Johansen, ansatt ved Den Norske Stats Velkomstkommité for Positive Førstegangsmøter og Langvarige Relasjoner På Tvers av Landegrenser. Gerd holdt et innføringskurs i norsk kultur og hverdag, med fokus på Norgesklokken: en fiktiv framstilling av hvordan Norge opererer med sin egen tid. Det ble også tatt et lite oppgjør med fordommer i form av en konfrontasjon mellom Gerd og en figur: Nettrollet satt midt blant publikum og kastet ut fordomsfulle sitater fra datamaskinen sin, som reaksjon til at Gerd omtalte det norske samfunnet i varme ordelag (se s. 107-108, vedlegg 4: Forestillingens manus, for hele scenen).

Den andre strategien gikk ut på å bruke post-it-lappene til å bokstavelig talt bygge dramaturgien, slik som med score innen performance og bricolage, der flere løse elementer sammenstilles til et helhetlig uttrykk (se figur 8 under avsnittet for bilde av metoden). Vi valgte å skape det nye etnodramaet etter klassisk dramaturgi på grunn av ensemblets tidligere erfaring med formen, samt et håp om at det ville spare det praktisk-estetiske arbeidet for dyrebar tid. Samtidig var tekstarbeidet svært utfordrende fordi en dramaturgi som fordret kausalitet og indre logikk betød mange valg som gikk på bekostning av livsfortellingene: Det etiske dilemmaet som her måtte tas stilling til handlet om hensynet mellom etikken og dramatikken. Et konkret tekstbasert eksempel på dette vil følge i kapittel 5.2 *Hensyn mellom etikken og dramatikken*, da det gir et presist bilde på etiske utfordringer i skrivingen.



Figur 8. Den nye handlingsgangen sammensatt av post-it-lapper .Fargekodene signaliserte ulike informanter (gul, grønn, rosa) og ensembles egne tilskudd (blå) (Fotograf Ida Westvig).

Til tross for at dramaturgien måtte endres, var det likevel elementer fra det opprinnelige etnodramaet som ble med videre. Blant annet at forestillingen skulle være vandreteater. Denne gangen skulle tilskuerne i midlertid gå samlet og se et kronologisk handlingsforløp. Den nye handlingen ble formidlet i førsteperson fra synsvinkelen til en ikke-navngitt protagonist, som inviterte tilskuerne med på en reise for å høre historien om hvordan han kom til Norge. Karakteren skulle til dels følge handlingen, som om han betraktet sitt eget liv utenifra sammen med dem. Dette aktualiserte et etisk dilemma om hvem som kunne eller burde representere de ulike karakterene i etnotheateret; oss selv eller figurer? Dilemmaet gjorde seg også gjeldene i rekrutteringen av en stemmeskuespiller, nevnt i neste avsnitt. Opplevelsen av å ikke kunne besette enkelte roller i historien om en flyktning, preget avgjørelsen som ble tatt. Vi valgte derfor en besetningsblanding, noe som vil redegjøres for mer utførlig i kapittel 5.4 *Valg av aktør*. Enn så lenge kan besetningsblandingen forklares som at figurer ble anvendt i representasjonen av hovedkarakter, sønn, kone, Soldat og Nettroll. Objektteater anvendtes for å levendegjøre bildet på hovedkarakterens og storebrorens forhold, og vi valgte selv å besette rollene i barndomsminnet, en budbringer fra militæret og nordmannen Gerd. I utformingen av figurene måtte vi også ta stilling til noen andre etiske hensyn i form av designvalg, som utredes i kapittel 4.2 *Figurteater*.



Figur 9. F.v. Hovedkarakter og sønn. Forestillingens protagonister (Fotograf Jonas Magerøy). Gjengitt med tillatelse.



Figur 10. F.v. Nettrøll og Soldat. Forestillingens antagonister (Fotograf Jonas Magerøy). Gjengitt med tillatelse.

Et annet aspekt som ble videreført var bruken av *hodetelefoner*, som egentlig skulle anvendes i Kacpers historie. Nå skulle de benyttes gjennomgående, da biblioteket som forklart også fungerte som aktivitetshus og derfor ofte var støyete. Situasjonen ble utnyttet til å gjøre det auditive til et bærende element i verket. Ved å formidle den nye historien gjennom hodetelefoner var intensjonen en fullstendig omslutning av fiksjonen: selv om tilskuerne egentlig gikk rundt i et offentlig bibliotek med hodetelefoner på, så skulle de oppleve å være i barndomshjemmet sammen med hovedkarakteren og nesten kjenne eksosen fra bilene når han syklet rundt i ungdomstiden. Dette finner vi igjen i radioteater med forskjellen at handlingen også spilte seg ut foran publikums øyne. Til jobben ble en lydprodusent/–designer samt en stemmeskuespiller rekruttert fra mitt eget nettverk, begge nordmenn i tjuårene. Innspillingen av hovedkarakterens fortellerstemme ble gjort i et studio i samarbeid med dem og skjedde kronologisk. Underveis eksperimenterte vi med stemninger ved å spille av musikk til stemmeskuespilleren samtidig som han leste inn teksten, for å forsterke de ulike følelsene som teksten fordret. I forestillingen kom dette til uttrykk som at hovedpersonen henvendte seg direkte til publikum mens han fortalte sin historie. Fortellingen ble ledsaget av musikk som underbygget stemninger og av lydkulisser som forsterket opplevelsen av ulike situasjoner eller rom, eksempelvis et familieselskap eller at man befant seg på en buss.

Det auditive, sammen med rommet, utgjorde de dramaturgiske inngangene vi benyttet i det praktiske arbeidet med scenen *Mørket*. Tittelen ble hentet fra informant 1 sin beskrivelse av flukt og fangenskap som ”en mørk tid i livet mitt”. Her hadde vi et gjensyn med et tidligere etisk dilemma, men i en annen form. Det var allerede vedtatt at informasjonen skulle brukes, men i denne sammenhengen måtte vi ta stilling til hvordan materialet skulle *iscenesettes*. Vi forsøkte en stund å forfatte en fortellende tekst; først fra perspektivet til hovedkarakteren, men fant ikke ord til å beskrive et traume som vi ikke hadde erfart selv. Så forsøkte vi å forfatte en tekst fra sønnens perspektiv, for å beskrive hendelsen fra et annet ståsted og med en slags distanse, men opplevde at ordene ikke strakk til. Selv om scenen var *vår* fortolkning og bearbeidelse av en *annens* historie, opplevdes det nesten vulgært å skulle sette ord på hendelsene. Teksten i etnodramaet bestod derfor kun av deskriptive stikkord: ”En mørk periode i livet. Redsel. Håpløshet. Usikkerhet. Frykt. Vold. Fangenskap. Undertrykt” (se s. 106, vedlegg 4: Forestillingens manus, for hele scenen). *Mørket* ble derfor i stedet nonverbal og skapt med utgangspunkt i et lydbilde slik at hver enkelt publikummer kunne fortolke scenen selv. Med utgangspunkt i rommet; bibliotekets kinotek, som hadde mulighet for total mørklegging, vektla vi enkelte symboler og virkemidler. Eksempelvis mørket i seg selv, eller

fraværet av lys og håp. Tilskuernes fokus ble styrt med lommelykter for å understreke en klaustrofobisk følelse og gi assosiasjoner til situasjoner som avhør eller razzia. Hovedkarakteren skulle i et sakte tempo krølles sammen i løpet av scenen for å symbolisere hvor liten man kan føle seg når friheten tas fra en. Og lydbildet underbygget følelsen av ubehag i form av undervannsslyder og en lav kontinuerlig summende frekvens.

I utarbeidelsen var betegnelsen prøving og feiling dekkende. Vi improviserte med ulike grader av abstraksjon og tempo, mens arbeidet ble filmet. Dette lot oss se scenen utenfra slik at vi lettere kunne oppdage feil og justere animasjonsteknikker eller endre handlingsgangen. En tidlig iscenesettelse var for eksempel av drømmende karakter, der figuren skulle komme svevende inn på scenen, som i en vond drøm der alle bevegelser går i sakte film, mens du vet at den som jakter på deg er like bak. Ideen var inspirert av figurteaterforestillingen *Aske* (2018) av figurteatergruppen Plexus Polaire og Figurteatret i Nordland, som er basert på den prisvinnende romanen *Før jeg brenner ned* (2010) av Gaute Helvoll. Handlingen tar utgangspunkt i en av Norgeshistoriens mest omfattende og dramatiske pyromansaker, på Finsland på 1970-tallet. I forestillingen veksles det mellom forfatterens autobiografiske historie og pyromanens herjinger i hjembygda hans, før handlingsforløpene møtes og smelter sammen i et mareritt. I vårt tilfelle viste det seg i midlertid at scenen ikke gav mening for flere av tilskuerne under en prøveforestilling. Fordi vi kun var tre animatører måtte scenen forenkles, da svevebevegelsen krevde seks par med hender og både sønnen og Soldaten skulle inkluderes i handlingen. Scenen endte følgelig opp som at hovedkarakteren satt fanget for seg selv inne i et bekmørkt rom, kun opplyst av en lommelykt. Da Soldaten entret mørket ble armene og bena hans vridd rundt i umenneskelige stillinger. Jo nærmere Soldaten kom, jo mer forvridt ble kroppen hans. Til slutt lå hovedkarakteren på siden uten mulighet til å bevege seg, mens fire hender holdt ham fast og trykket ham hard og taktfast ned i bakken. Da Soldaten forlot rommet dukket sønnen opp igjen og ble gjenforent med faren. Iscenesettelsen vil diskuteres nærmere i kapittel 5.3 *The juicy stuff: Mørket*.

Forestillingen som opprinnelig skulle være dokumentarisk og vise til mangfoldet blant de som migrerer til Norge, inntok altså en ganske annerledes form. Det nye etnodramaet og -teateret baserte seg i sterkere grad på fiksjonen, men gav til gjengjeld muligheten til et mer personlig møte med en fiktiv migrant. Da vi likevel ønsket å vise til mangfoldet valgte vi å bryte den dramatiske fiksjonen i etnodramaets siste scene ved at fortellerstemmen kommenterte at handlingen ikke var ekte. Scenen ble følgelig skrevet med siktemål om å vende fokuset fra vår

konkrete og fiktive reise ut til verdenssamfunnet og alle dem som, frivillig eller ufrivillig, immigrerer til Norge. I stedet for å fortelle hvordan hovedkarakterens historie sluttet understreket vi at den var basert på tre av disse migrasjonshistoriene, og ville på denne måten signalisere at heller ikke de var avsluttet. Selv om migrantene hadde nådd en destinasjon så var reisen deres så vidt begynt. Koffertene ble benyttet for nettopp dette formålet. I etnoteaterets epilog stod tre koffertene åpne for å representere prosjektets tre informanter. Navnene til de opprinnelige karakterene Kacper, Rima og Aya ble gjenbrukt som navn til de anonymiserte informantene, da det opplevdes mer personlig å se navn i koffertene istedenfor informantnumre. Inni hadde vi gjenskapt eiendelene som informantene hadde med seg da de kom til Norge. I tillegg var gjenstander fra forestillingen plassert i de enkelte koffertene for å vise til hvem sitt liv de aktuelle hendelsene eller objektene var hentet fra. Koffertene ble på denne måten en installasjon i forestillingens epilog som publikum kunne se nærmere på.



Figur 11. Informantene ble synliggjort gjennom koffertene (Fotograf Jonas N. M. Magerøy). Gjengitt med tillatelse.

I dette kapitlet har jeg redegjort for prosjektets kunstneriske prosess og datainnsamling. I tråd med problemstillingen har jeg belyst de særlige etiske dilemmaene som måtte behandles i arbeidet. For å oppsummere kan disse kategoriseres som følgende: *Å gå fra tre til én*, som peker på valget mellom å beholde etnodramaet som det var eller slå migrantenes livsfortellinger sammen for å beskytte informant 1. *Hensyn mellom etikken og dramatikken*,

som viser til balansegangen mellom hensyn til informantenes livsfortellinger og hensyn til dramaturgiske behov. Anvendelsen av andres traumatiserende opplevelser i kunst eller *The juicy stuff: Mørket*, som peker på om man kan eller bør benytte slik informasjon i kunst, samt hvordan den i så fall kan iscenesettes. Og *Valg av aktør*, som viser til den gjennomgående representasjonsutfordringen av etnoteaterets karakterer. En videre diskusjon rundt den konkrete behandlingen av dilemmaene samt mulige komplikasjoner av handlingsvalgene vil være fokus i kapittel 5.0 *Etiske dilemma*. Før diskusjonsarbeidet kan begynne behøves det i midlertid en teoretisk innramming av prosjektet.

4.0 Estetiske kontekster

Den kunstneriske skapelsesprosessen av etnodramaet og etnoteateret har vært preget av sin teaterfaglige kontekst, noe som har lagt føringer for utforskningen. Å være seg bevisst det teoretiske ståstedet blir derfor viktig når jeg senere skal beskrive og drøfte behandlingen av de nevnte etiske dilemmaene. I dette kapitlet vil jeg følgelig redegjøre for tradisjonene som dette prosjektet bygger på og som har jeg har betraktet feltet gjennom: avendt teater, etnoteater og figurteater.

4.1 Anvendt teater

Professor Helen Nicholson skriver at ”the social turn” innen moderne teater på 90-tallet har bidratt til økt bevissthet rundt teaterets potensiale i å fremme kulturell og samfunnsmessig tilhørighet. For å beskrive enkelte av disse praksisene ble betegnelser som *anvendt teater*, *anvendt drama* og *anvendt performance* tatt i bruk (2013, s. 3). Hva som skiller de tre har vært utgangspunktet for flere debatter. Jeg stiller meg bak Phillip Taylors definisjon (gjengitt i Nicholson, 2013, s. 5) der *anvendt drama* kan være mer prosessorientert og *anvendt teater* kan vise til praksis med fokus på *performance* eller et kunstnerisk produkt. Da min prosess kan sies å ha vektlagt sistnevnte velger jeg å beskrive praksisen som *anvendt teater*.

I dag brukes uttrykket som en paraplybetegnelse for ulike praksiser som *anvender* teater i arbeidet med å gjøre en forskjell i menneskers liv (Nicholson, 2013; Pendergast & Saxton, 2016). Ofte opererer de innen ulike sosiale, utdannings- og samfunnsmessige kontekster. Deltakere eller informanter tilhører gjerne grupperinger som av ulike årsaker står på samfunnets sidelinje (Thompson, 2012; Pendergast & Saxon, 2016). I mitt tilfelle var

formålet å skape forståelse og empati for migranter i Norge. Informantene bidro med sine livsfortellinger og hadde mulighet til å påvirke det kunstneriske arbeidet ved å komme med tilbakemeldinger. Prosjektet kan med Johnny Saldañas ord betegnes som personlig, lokalt og kontekstuellet (2005, s. 8). Etnoteaterforestillingen var stedsspesifikk da den ble laget for og spilt på et bibliotek med tilknytning til to av informantenes voksenopplæring. Valg av spillested er her i tråd med anvendt teaterpraksis som ofte benytter andre lokasjoner enn det man gjerne kaller tradisjonelle teaterscener. I stedet tas det utgangspunkt i området med tilknytning til den aktuelle sosiale eller samfunnsmessige konteksten (Nicholson, 2013; Thompson, 2012; Pendergast & Saxton, 2016). Eksempelvis framføres ofte fengselsteater i fengsel, reminisensteater på eldreheim og forestillinger innen teater i undervisningen (TiU) i et klasserom. Ved å oppsøke gruppene og formidle deres sak gis mennesker som er glemt eller ekskludert av samfunnet en stemme (Thompson, 2012). Jeg er enig med Nicholson som stiller seg noe kritisk til en slik definisjon på grunn av de hierarkiske implikasjonene som uttrykket vekker: Å gi noen en stemme kan tolkes som at de ikke har en i utgangspunktet, eller at praktiseren er hevet over dem og kan gi en stemme gjennom sin posisjon (2005, s. 163). I stedet må praktiserens ansvar anses som å *skape rom* som lar deltakernes eller informantenes stemmer å *bli hørt* (Nicholson, 2005; Saldaña, 2011).

Felles for anvendte teaterpraksiser er at ”They share a belief in the power of the theatre form to address something beyond the form itself. ... The intentions ... could be to inform, to cleanse, to unify, to instruct, to raise awareness” (Ackroyd, gjengitt i Nicholson, 2013, s. 4). Målsettingene går også igjen i etnodrama og etnoteater, som hører til under den anvendte teaterparaplyen (Saldaña, 2005, s. 9). Etnoteater, sammensatt av ordene etnografi og teater (Saldaña, 2011, s. 12) har sine røtter i den performative etnografien, der forskningsmaterialet formidles som et performativt uttrykk, i stedet for gjennom den mer tradisjonelle akademiske teksten (Haseman, 2006). Datamaterialet innen etnoteater kan bestå av utvalgte narrativer samlet gjennom intervju, forskerens egne notater og sekundærkilder som avisartikler, meningsinnlegg på nettet, statistikk og lignende. Målet er å undersøke en partikulær fasett ved menneskelig tilværelse og å adaptere kunnskap og innsikt til eksempelvis en forestilling. Ved å anvende teaterets teknikker og virkemidler presenteres forskningsdeltakeres eller informanternes opplevelser og forskerens fortolkning av data, for et publikum (Saldaña, 2005, s. 1-2). I skjæringspunktet mellom kunst og kvalitativ forskning får etnodramatikerne et ansvar om at forestillingen reflekterer informantenes erfaringer til et publikum og er ”... aesthetically sound, intellectually rich, and emotionally evocative” (Saldaña, 2005, s. 14). Slik jeg leser

dette hviler det et dobbelt ansvar på etnodramatikerens, både ovenfor sine informanter og ovenfor publikum. Forestillingen bør holde et visst nivå som kunstnerisk produksjon, samtidig som forskeren skal være forsiktig med å ta seg for store friheter i den kunstneriske utformingen: Det kunstneriske uttrykket versus behandlingen av informanters historie utgjør et sentralt dilemma innen etnoteateret (Saldaña, 2005, s. 2).

Det betyr ikke at etnoteaterets mål er en så sannferdig framstilling av virkeligheten som mulig. Saldaña siterer dramatikerens José Rivera som mener at:

Theatre is the explanation of life to the living ... It's not so much an explanation of life as it is a recipe for understanding, a blueprint for navigation, a confidante with some answers – enough to guide you and encourage you, but not to dictate you (gjengitt i Saldaña, 2005, s. 27).

Slik kan man kanskje betrakte etnodramatikerens, ikke bare som en historieforteller, men en historie-*gjen*forteller (Saldaña, 2005, s. 20): Informantenes historier er utgangspunktet for etnodramaet og må gjenfortelles på etnodramatikerens måte gjennom kunsten. Etnodramaet er en egen sjanger med flere ulike stiler (Saldaña, 2011, s. 146), eksempelvis naturalistisk, realistisk eller i større grad fiksjonsbasert. Eksempelvis kan verbatim tekst anvendes; her at etnodramaet består av direkte utdrag fra intervju der man etterstreber eksakt gjengivelse. Etnodramatikerens kan også utvikle originale dramatiske komposisjoner basert på- eller inspirert av intervjumaterialet, eller velge deler av datamaterialet som omorganiseres til en mer estetisk adapsjon (Saldaña, 2011, s. 17). Etnoteater som tar utgangspunkt i ikke-naturalistisk og teatralisk framstilling kalles av Saldaña for *virkelighet opphøyd i andre* (reality squared). I følge forfatteren får det et eksponentielt potensiale i den sceniske framstillingen (Saldaña, 2011, s. 133), her forstått som at ulike grader av fiksjon kan åpne opp for flere framstillingsmåter innen etnoteaterproduksjonen, og flere fortolkningsmuligheter som framstillingen kan gi. Da etnoteateret tar utgangspunkt i virkeligheten og i levd liv vil graden av korrekt gjengivelse nødvendigvis utfordres. Livet er ikke perfekt sett fra et dramaturgisk ståsted og må kanskje endres. I følge Saldaña medfører en slik endring av virkeligheten i faksjon; en blanding av fiksjon og fakta (2011, s. 99).

Tidligere forskning og arbeid med anvendt teater og etnoteater er på ingen måte en ny praksis. Ei heller hvis man legger til tema som etikk og migranter. Eksempelvis er det tidligere gjennomført flere lignende masterprosjekter som dette ved HiOA/OsloMet, der særlig

etnoteater og etikk er vektlagt. Disse temaene går også igjen i min undersøkelse, da prosjekter innen anvendt teater og etikk er nært knyttet til hverandre gjennom arbeid med utgangspunkt i mennesker (Leavy, 2015). Det som skiller denne undersøkelsen fra de tidligere er særlig vektleggingen av figurteaterkunsten i realiseringen av etnoteaterforestillingen og hvordan dette har påvirket undersøkelsens utfoldelse og resultat.

Et eksempel med paralleller til arbeid med *migranter* er Anna S. Songe-Møllers og Karin Brunvathne Bjerkestrands arbeid med *Solidaritetsforumspill*. Dette prosjektet har jeg personlig hatt gleden av å delta i og har hentet både motivasjon og inspirasjon til mitt eget praktiske arbeid. Solidaritetsforumspillet er en videreutvikling av Augusto Boals forumspill og viderefører ideologien om å ”... enable the participants to challenge oppression without succumbing to the role of an oppressor themselves and to empower themselves by taking on different roles”. I kraft av solidariteten møtes to ulike og homogene grupper, migranter og etnisk norske drama- og teaterstudenter, der målet er å skape samhold, lojalitet, gjensidig ansvarsfølelse og respekt (Songe-Møller & Bjerkestrand, 2012, s. 2). Ønsket om å skape empati og forståelse for migranter har stått sterkt og det etterstrebedes å tilrettelegge for et lignende møte mellom vår fiktive migrant og tilskuere i etnoteaterforestillingen. Riktig nok med forbehold om at det i så fall ville innta en annen form da tilskuerne ikke skulle treffe og samarbeide kunstnerisk med migranter. Dette vil jeg komme tilbake til oppgavens diskusjon, i kapittel 5.5 *Et møte mellom tilskuere og en annen?*.

Et tredje prosjekt som er verdt å nevne i sammenhengen med å *selv* formidle en samfunnsgruppes historier er prosjektet *Romfolk – et folk i veien* av førstelektor Heidi Dahlsveen, professor Rikke Gürgens Gjørsum og forteller- og scenekunstner Thor-André Walløe. Forestillingen ble spilt på gateplan for tilfeldig forbigående publikummere under Festspillene i Nord-Norge i 2015, med hensikt om ”... å skape en forestilling basert på sigøyneres tradisjonsfortellinger og beretninger om hvem sigøynere selv opplever at de er” (Dahlsveen et al., 2015, s. 1). Prosessen fra innsamling av historier til iscenesettelse var også et forskningsprosjekt som undersøkte hvilke fortellinger forskerne valgte å fortelle om sigøynere, og med hvilken rett andres narrativer blir til fortellerens eget materiale. Denne forestillingen har jeg ikke sett, men den påfølgende forskningsartikkelen ble lest med iver og gav flere gode perspektiver inn i arbeidet med andres historier. Både kunstnerisk og praktisk: Forfatterens refleksjoner over etiske aspekter i eget prosjekt har bidratt til et oppmerksomt blikk på enkelte fallgruver som dette prosjektet kunne risikere å havne i. Det betyr ikke at

disse ble unngått, eksempelvis romantiseringsfellen, som vil tas opp i diskusjonen, i kapittel 5.1.1 *Å gå fra tre til én*.

4.2 Figurteater

Historisk sett har figurteaterkunsten sitt utgangspunkt i to hovedgreiner. Den første springer ut av ritualer og religion, nærer magi og illusjon og har eksistert i tusenvis av år. Her finner vi blant annet framstillinger av guder, ånder og helgener som skulle framkalle ærefrykt eller frykt, trylle fram demoner og gi åpenbaringer om det guddommelige (Blumenthal, 2007; Francis, 2012). Figurteaterkunsten i verdensdeler som Afrika og Asia er fremdeles nært forbundet til det rituelle eller seremonielle (Francis, 2012, s. 9) og jeg vil her trekke fram den japanske figurtradisjonen *bunraku*, som gav inspirasjon til utformingen av forestillingens hovedkarakterer. Roland Barthes beskriver *bunraku* som en svært poetisk kunstform, der målet ikke nødvendigvis er å

... animate an inanimate object so as to bring a piece of the body, a shred of man, to life, all the while keeping for it its vocation as a 'part'. It is not the simulation of the body which *Bunraku* seeks; it is – if this can be said – the body's tangible abstraction (gjengitt i Francis, 2012, s. 133).

Vår anvendelse kan nok beskrives som mer konkret. Figurene ble utformet som små personer og skulle egentlig animeres av tre animatører samtidig (Barthes, gjengitt i Francis, 2012, s. 132). Figurene ble skapt med utgangspunkt i at hode, armer og ben skulle beveges simultant. I forestillingen, som i *bunraku*, spilte animatørene synlig foran publikum og med synlig fjes.

Den andre forgreiningen av figurteaterkunsten har utviklet seg parallelt med den ovenfor nevnte, men forbindes med *commedia dell'arte*-tradisjonen og det burleske, vulgære, seksuelle, voldelige og parodiske (Francis, 2012, s. 8). Dette illustreres godt i den engelske *Punch and Judy*-tradisjonen (Blumenthal, 2007; Francis, 2012; Paulsen, 1992), der figurduoen er gift og har et barn sammen. Det som ved første øyekast kan se ut som uskyldig familieidyll blekner i det stykkene stort sett handler om at Punch drikker seg full, slår kona Judy, kaster det gråtende barnet ut av vinduet og arresteres eller henges av politiet som straff (Blumenthal, 2007; Paulsen, 1992). Forestillingens antagonistroller var inspirert av denne tradisjonen. De ble utformet med utgangspunkt i karikaturer, der Soldaten hadde et langt og smalt ansikt med en liten munn, og Nettrollet hadde et lite hode med en stor og lang nese. Begge var såkalte kroppsfigurer, som betyr at de var en del av eller forlengelse av

animatørens kropp (Hamre, 1997). Nettrollet ble bygget som kun et hode inni en stor jakke, noe som lot animatøren raskt og enkelt ta den på og av. Soldaten var en kombinert stangdukke inni en jakke, slik at animatøren kunne ta ham på over armene og styre hodet fra innsiden.

Figuren er i seg selv en passiv, ubevegelig og tilsynelatende viljeløs ting når den er overlatt til seg selv, men kan våkne til live og agere gjennom hendene til et menneske. Førsteamanuensis Ida Hamre mener at erkjennelsen av dette kan åpne for eksistensielle spørsmål (1997, s. 27). Figurteaterkunstner Ishmael Falke må kunne sies at er enig når han skriver at temaer som for eksempel skapning og skaper, livets sirkel og død og virkelighet og drøm, alltid er tilstedeværende i all figurteaterkunst (2011, s. 154). Figuren kan sveve over gulvet og foreta de mest grenseoverskridende handlinger – handlinger som figuren også trenger et menneske til å fortolke og visualisere (Hamre, 1997, s. 27). Figuren står altså i et avhengighetsforhold til animatøren for å kunne agere og til tilskueren for å se og danne mening av dens handlinger. Publikummernes fortolkning skjer på to måter. Den ene er gjennom suggesjon (Jurkowski, 1988), som i alt teater: tilskuernes gjensidige påvirkning og oppmuntring av hverandre til å tro på fiksjonen på scenen (Alfsen, 2012, s. 21). Den andre måten skjer ved at de enkelte tilskuerne beskjer figuren og tilskriver den egenskaper som den nødvendigvis ikke har. Figuren kan slik oppnå funksjonen som et råmateriale for bevisstheten og bli et *transisjonelt* bindeledd mellom den ytre og den indre virkelighet (Hamre, 1997, s. 15). Begrepet stammer fra dansk og rommer betydninger som både *overgang* og *forvandling*, og vil anvendes videre i oppgaven i mangel på et godt norsk erstatningsord. Førsteamanuensis Brit Paulsen har en mer bokstavelig fortolkning av figuren; der spillet med figurer er en generalisering av det virkelige livet, må figuren være en generalisering av mennesket (Paulsen, 1992, s. 36). Etter min erfaring avhenger fortolkningen av figuren og dens potensiale av hvilken figurtype man velger. Eksempelvis står man friere i fortolkningen av objekter eller materialer, enn konkrete framstillinger. Det betyr ikke at figuren ikke kan være en kombinasjon, noe jeg opplever at etnoteaterets protagonist var: både et symbol for mennesket og samtidig et råmateriale for tilskuerens fortolkning.

Innen figurteater er rolleinnhavere altså tilsynelatende livløse materialer, figurer og objekter. Derfor har det gjennom historien vært mulig å - til en viss grad - tilskrive uttalelser og handlinger til figurene i stedet for deres animatører. I tider der folkets ytringsfrihet var innskrenket ble figurer ofte brukt i politisk teater fordi figurene kunne fortelle om urettferdighet, forfølgelse og ondskap uten å bli straffet for det (Blumenthal, 2007; Paulsen,

1992). At ansvaret flyttes fra utøveren over på en fiktiv karakter går igjen i begrepet om rollebeskyttelse hos Gavin Bolton og Newcastle-skolen. Når barnet tar på seg en fiktiv rolle så tas noe av oppmerksomheten vekk fra barnet selv (Bolton, 1986). I figurteateret utarter det seg lignende, da oppmerksomheten i hovedsak ikke er rettet mot animatøren, men figuren i situasjonen som utspiller seg. Som konsekvens er det figuren som handler og ikke animatøren. Den estetiske fordoblingen impliserer en beskyttelse av animatørens integritet gjennom beskyttelse *i og fra* figurrollen.

Dette henger sammen med den *doble virkeligheten*, som for øvrig alt teater opererer med. Der film kan være en altopplukende estetisk opplevelse som transporterer seeren virtuelt, kan ikke tilskueren i teateret helt glemme hvor hun befinner seg. Hun betrakter skuespilleren både i nåtid, som A som spiller B, og i tiden som rollen eller B er en del av (Blumenthal, 2005, s. 71). De samme forholdene ligger til grunn i figurteateret, men skiller seg i følge Alfsen på det punkt at tilskueren også vet at karakteren hun ser ikke engang er av kjøtt og blod. Likevel er hun villig til å ”tro” på det hun ser og erfarer (2012, s. 16). Tilskueren tror – og tror ikke – på en og samme tid. Dette utgjør det fundamentale prinsippet eller fiksjonskontrakten i alt figurteater (Alfsen, 2012; Blumenthal, 2005; Falke, 2011; Francis, 2012, Hamre, 1997). Kunstformens slik sett manglende troverdighet har blitt utnyttet av animatører gjennom historien. Tilskuernes forestillingsevne kan tøyes som en gummistrikk i det avstanden mellom fiksjon og virkelighet ekspanderer på scenen. Eksempelvis kan en figur ta hele trappen i et og samme hopp i stedet for å gå opp trappetrinnene (Blumenthal, 2007). Eller som i dette prosjektets forestilling der Soldaten hadde trappetroll-armer som ble flere meter lange da han strakk seg etter tilskuerne. Samt bruken av kun en sykkel i representasjonen av protagonistens bror, der tilskuerne selv måtte forestille seg resten. Implisitt i dette finner vi den *permanente fremmedgjørelsen*, som kommer til uttrykk ved at tilskueren kontinuerlig veksler mellom å betrakte figuren som instrument og som subjekt i forestillingen (Hamre, 1997, s. 146). Dette forstås som at tilskueren hele tiden veksler mellom å tre inn og ut av fiksjonen under forestillingen. Når hun aksepterer fiksjonen betrakter hun figuren som fortellingens subjekt. Når fiksjonen brytes ”husker” hun at figuren ikke er ekte og betrakter kanskje animasjonsteknikkene eller samspillet mellom animatør og figur.

5.0 Etiske dilemmaer

I tråd med oppgavens problemstilling skal jeg i dette kapitlet analysere behandlingen av de etiske dilemmaene som måtte tas stilling til i den kunstneriske prosessen med å skape etnoteater med figurer av migranters livsfortellinger. Teolog og prosessor Eva Skærbæk og forsker ved Senter for medisinsk etikk Lillian Lillemoen definerer et dilemma som et utfordrende valg der det er 1: flere valgmuligheter, 2: der alternativene nødvendigvis utelukker hverandre og 3: at det er vanskelig å avgjøre hva som er det beste å gjøre i en situasjon (2013, s. 17). Ofte kan det ta tid før det viser seg hva som var best, dersom det i det hele tatt gjør det. *Etiske dilemma* forstås derfor som valg mellom flere handlingsalternativer som gjensidig kan utelukke hverandre, der ulike verdier står i konflikt. Gjennom prosjektet bearbeidet vi et datamateriale gitt av mennesker som valgte å stole på at jeg kunne omforme deres livsfortellinger med respekt og omtanke. Derfor behøvdtes det etiske perspektiver som tok utgangspunkt i det nære og mellommenneskelige for å veilede den kunstneriske prosessen. Da etikken er et stort og sammensatt felt valgte jeg å avgrense det til *nærhetsetikk* og *narrativ etikk*.

Professor i filosofi Arne Johan Vetlesen skriver at nærhetsetikken tar utgangspunkt i det dyadiske jeg-du-forholdet i tilnærmingen til moralske fenomener og moralsk praksis. Ut av dette forholdet springer menneskets grunnleggende erfaring om seg selv som moralsk subjekt og som moralsk adressat (1996 s. 7). Det er altså i samspillet med hverandre at mennesket kan gjøre erfaringer om hva som er godt og vondt, riktig og galt. Nærhetsetikken kalles gjerne også for omsorgsetikk i fagdisipliner der omtanke for andre spiller en viktig rolle; eksempelvis i sykepleien. Lillemoen skriver at det etiske perspektivet bringer medfølelse, omsorg og ansvar for de relasjoner vi er en del av og for å harmonisere ulike interesser. Den unngår dersom det er mulig å påføre unødig ubehag og skade som et resultat av handlinger ovenfor andre, for å verne om nærheten (2013, s. 45). Vetlesen forklarer at nærheten har minst to dimensjoner, som ikke nødvendigvis trenger å opptre sammen: på den ene siden finnes den fysiske, romlige og visuelle nærhet mellom partene. På den andre siden er den psykiske, emosjonelle og identitetsmessige nærhet mellom dem (s. 7). Dette forstås som at mennesker kan være nære hverandre både fysisk og emosjonelt. Eksempelvis hadde jeg i intervjusituasjonen en nærhet til informantene i form av begge dimensjonene; vi satt fysisk sammen, ansikt til ansikt og samtale. Samtidig oppnådde vi en indre nærhet gjennom vår dialogiske utveksling, der følelser og tillit knyttet oss sammen.

Nærhetsetikken forbindes med blant andre med filosofen Emmanuel Levinas (1906-1995) som regnes som en av det tjuende århundrets store etiske tenkere (Foss, 2005; Kearney, 2002). Han erklærte at *etikk er første filosofi* (Treanor, 2006, s. 4). Levinas etikk ble utformet på bakgrunn av hans erfaringer som jødisk krigsfange i Tyskland under andre verdenskrig, samt tapet av egen familie til nazistene. Professor emeritus og teolog Øyvind Foss beskriver filosofens tanker rundt de mange ofrene som ”Mennesker uten ansikt, fullstendig anonyme, hudløse i et velordnet system av tortur og undertrykkelse” (2005, s. 24), og mener Levinas så fellesskapet i lidelsen som noe dypt menneskelig i tilværelsen. Derfor fremmet filosofen en ansvars etikk i den mellommenneskelige tilværelsen, der ansvaret i møte med medmennesker måtte komme før ontologien og vår væren. Ansvaret eksisterer før ethvert bevisst handlingsvalg (Grehan, 2009, s. 12); derav at etikk er første filosofi.

Levinas taler om å kunne se *Den andres ansikt* og anerkjenne at *Den andre* er helt unik og samtidig forskjellig fra en selv. I dette ligger likeverdigheten, men også sårbarheten (Foss, 2005). Et sentralt aspekt ved nærhetsetikken er de sterkeste moralske føringene i vårt handlingsliv som stammer fra det konkrete møtet med Den andre. Det er i dette møtet at vårt ansvar for Den andre gjør seg gjeldene, ikke som noe valgfritt, men ”... snarere som en absolutt fordring som hviler på mine skuldre” (Vetlesen, 1996, s. 8). Dette kan forstås som at man står i et gjensidig ansvars- og dermed avhengighetsforhold til våre medmennesker. De moralske føringene for handlinger vi foretar må være med utgangspunkt i relasjonen til andre rundt oss. I følge Vetlesen innebærer forståelsen av møtet mellom et Jeg og et Du et bestemt perspektiv på hva en moralsk handling er. Det handler om å svare – å gi et svar til den ansvaret er for. På denne måten viser handlingen, forstått som fremvist ansvar, tilbake til visse tendenser eller forutsetninger gitt forut handlingen, og som handlingen springer ut i fra. Disse er tillit, fordomsfri og åpen dialog, barmhjertighet, og den egenartede og nonverbale oppfordringen om ikkevold, om å ikke ta liv, som utgår fra den andres ansikt (1996, s. 8). Dette kan tolkes som at moralske handlingsvalg springer ut fra tilliten, barmhjertigheten og den åpne og fordomsfrie dialogen i relasjonen til Den andre. Et sentralt aspekt vil da være om handlingsvalget yter disse tendensene og forutsetningene rettferdighet.

Levinas trekker ingen direkte paralleller mellom nærhetsetikken og *teaterkunsten* i sine verker (Burke, 2011; Kearney, 2002), men uttrykker seg ”... profoundly hostile to the category of the aesthetic, in which we would normally locate both theatre and performance (Ridout, 2009, s. 55). I følge den irske professoren og samtidsfilosofen Richard Kearney advarte Levinas mot å

opplukes av en fortryllende verden av bilder og skygger, der gåter og tvetydighet hersker over realiteter. Dette betyr ikke at den kunstneriske fantasien skal sensureres av etiske grunner, men i stedet etterstrebe en "... mode of critical interpretation capable of retrieving art as "a relation with the other"" (2002, s. 86-87). Kearney skiller mellom å skrive "the other" med stor eller liten "o". Jeg forstår derfor sitatet som at etisk kunst må gjenfinne relasjonen til *en annen* i sitt uttrykk, snarere enn Den andre. En annen forstås videre som et begrenset uttrykk for Den andre, som kan vise til *opplevelsen av en annen person*; noe annerledes, fremmed eller ukjent for deg. Til tross for Levinas' noe fiendtlige framtoning har flere teatervitere og -kunstnere videreutviklet nærhetsetikken i et forsøk på å se hvordan det etiske perspektivet allerede uttrykkes gjennom kunst, men også hva kunsten kan lære av det. Nicholas Ridout skriver for eksempel at Den andres ansikt ikke er et spesifikt fjes, men heller den andres annerledeshet slik den framstår i det konkrete møtet. Møtet mellom tilskueren og Den andres ansikt, har i følge Ridout fordret en revurdering av forholdet mellom skuespiller og tilskuer, mellom forestilling og publikum (2009, s. 53-54).

Et lignende eksempel er Helena Grehan som i boken *Performance, ethics and spectatorship in a global age* (2009) knytter konseptet om Den andre til moderne teater og til performance. Grehan skriver at Levinas' etikk sentrerer seg rundt Den andre og subjektets ansvar i dette møtet. Når Den andre taler har ikke subjektet noe annet valg enn å svare, og forfatteren stiller spørsmål ved om dette er overførbart til teateret. Når teateret taler, svarer tilskueren? Hvordan svarer tilskueren i så fall og hva gjør tilskueren med svaret når teppet faller? (2009, s. 6). Slik jeg tolker dette er det selvsagt ikke snakk om direkte tale, men i overført betydning; om tilskueren kan føle et *ansvar* ovenfor møtet med en annen i kunsten. Hans-Ties Lehmann skriver også om tilskuere og ansvar i teateret. Han mener at det i media ikke er noe som knytter mottaker, eksempelvis TV-seeren sammen med en ukjent og skjult avsender. Han skriver "Theatre can respond to this only with a politics of perception, which could at the same time be called an aesthetic of responsibility (or response-ability)" (Lehmann, 2006, s. 185). Jeg forstår dette som at teateret kan stå i et motsetningsforhold til media da det oppstår en relasjon mellom avsender og mottaker i kraft av deres møte, her mellom tilskuer og skuespiller. Dermed åpnes det for tilskuernes mulighet for å gi respons, selv om det eventuelt bare er gjennom applaus.

Den andre etiske retningen som har hatt innflytelse i prosjektet er narrativ etikk. Den beskrives i boken *Narrativ etikk og profesjonelt hjelpearbeid* (2011) av førsteamanuensis

Beate Indrebø Hovland. Begrepene ”fortellinger” eller ”narrativ” kan utover å referere til litterære forestillinger også formidle noe vesentlig om hvordan vi kan forstå og gi mening til menneskelig erfaring, identitet og handling (s. 14). Både menneskers livshistorie og enkeltepisodene som denne består av kan i følge forfatteren betraktes som en fortelling som konstrueres og gis mening på en lignende måte som med litterære fortellinger (s. 14). Dette fordi det er en strukturlikhet og forbindelse mellom fortelling som språkform og menneskets erfaring om handlingsliv, livshistorie og identitet (s. 19). Hovland siterer den franske filosofen Paul Ricoeur om at fortellingen som språkform ville vært uforståelig dersom den ikke allerede bygde på en forutforståelse av verden som vi gjenkjenner fra vårt eget handlingsliv (s. 18). Strukturlikheten mellom fortellinger som språkform og den menneskelige erfaring gir oss altså innsikt i andres liv eller fortellinger, og dette kan formidle oss noe om hva som er godt og vondt. Eksempelvis kan jeg høre hvordan andre har bearbeidet noens livsfortellinger i kunstnerisk arbeid og få innblikk i deres erfaringer rundt ulike handlingsvalg. Dette kan videre påvirke min egen praksis i møte med lignende utfordringer. Fortellingene eller narrative kan altså få direkte konsekvenser for hva vi foretar oss og på hvilken måte vi velger å gjøre det:

I følge denne etikken spiller fortellinger – både dem vi selv lever ut, og dem som blir formidlet gjennom andre eller kulturen vi tilhører – en avgjørende rolle for hvordan vi oppfatter og vurderer det som skjer rundt oss, og for hva vi selv velger å gjøre, eller avstå fra, i en konkret situasjon (Hovland, 2011, s. 19-20).

Narrativ etikk tydeliggjør betydningen av kontekst, tradisjon, samfunns- og gruppetilhørighet og språk for hvem mennesker blir både i form av deres identitet og deres moral (Hovland, 2011, s. 20). Den tar utgangspunkt i de samme erfaringene som fortellinger springer ut av og gir språk til; aspekter ved menneskers liv som har hatt stor innflytelse på deres situasjon. Det handler om de kroppslige og flersidige erfaringene med tilhørende følelser, om sosialt samspill i ulike kontekster, om kulturelle fortolkninger av opplevelser og om forskjellige visjoner av hva som er menneskets formål med livet. I tråd med et narrativt vokabular så kan man si at det handler om fortellingene vi allerede bærer med oss, om fortellingene som skapes i møtet med andre og de mulige fortellingene i framtiden. Vi inviteres til å reflektere over betydningen av fortellinger for hvem vi er, hva vi ser og hva vi gjør (Hovland, 2011, s. 20). Slik søker den narrative etikken moralens grunnlag i det som ligger til grunn for de etiske prinsippene; menneskers grunnleggende erfaringer av godt og vondt.

I møte med et moralsk eller etisk valg vektlegges fire aspekter (Hovland, 2011, s. 24-31):

1. Det finnes alltid mer enn én korrekt beskrivelse av en situasjon,
2. Persepsjon og handlingsvalg er avhengig av hvem aktøren(e) er,
3. Det finnes ikke alltid et relevant prinsipp som kan gi oss en løsning og
4. Etikk er like mye et spørsmål om *hvordan* noe utføres som hva man burde gjøre

Dette forstår jeg som at det alltid vil eksistere flere riktige beskrivelser av en situasjon fordi situasjonen ofte involverer mer enn én person. Mennesker er forskjellige, likeså deres opplevelse og oppfatning av situasjonen. Handlingsalternativene som framstår som relevante for de involverte kan dermed differensiere, da de påvirkes av hver enkelt sin persepsjon. Hvordan jeg opplevde et dilemma i den kunstneriske prosessen var preget av min bakgrunn og kontekst; mine verdier fra både arv og miljø, men også konteksten jeg stod i som masterstudent og forsker/kunstner. Jeg hadde for eksempel enkelte føringer som jeg måtte forholde meg til fra både NSD og universitetet, som å overholde reglene for personvernet og å være påpasselig med å oppfylle kriteriene til den praktiske eksamenen. Som et resultat av dette opplevde jeg at mine handlingsalternativ var noe begrenset og at jeg sjelden turte å ta valg som kunne anses som en risiko. På samme måte kan det tenkes at mine medskapere kunne oppleve dilemmaer annerledes da de i mindre grad måtte forholde seg til slike kriterier. Ofte presenterte de løsningsforslag som jeg ikke engang hadde tenkt på. Identifiseringen av ulike handlingsalternativ preges altså av den enkeltes persepsjon og kontekst. Men å fatte et valg som framstår som etisk på papiret får lite å si hvis ikke utførelsen også er det.

Der *nærhetsetikk* fokuserer på den nære relasjonen og det som skjer mellom mennesker i en konkret situasjon, hefter *narrativ etikk* seg med de større sosiale strukturene og prosessene som påvirker det som skjer i en spesifikk situasjon. Narrativ etikk vil her se den konkrete situasjonen som en episode i en større fortelling. Den dreier seg også om ulike former for ideologi og sosial praksis i en kultur, ulike tradisjoner og konvensjoner, institusjoner og rammer (Hovland, 2011, s. 21). Det er altså en kontrast mellom nærhetsetikk og narrativ etikk, som jeg har brukt i behandlingen av mine etiske dilemma. I dette prosjektet har nærhetsetikken hatt størst fokus i dilemmaer som har kunnet fått direkte konsekvenser for de involverte partene. I kraft av møtet med informantene har jeg hatt et forpliktende ansvar for å behandle deres historier med respekt og forsiktighet. Samtidig bidro den narrative etikken med andre perspektiver som avdekket tilgjengelige handlingsalternativer, samt åpnet opp for større refleksjoner rundt dilemmaene. Dilemmaene kunne sees i et større paradigmatisk bilde,

for eksempel så vi tidvis til andre kunstners erfaringer i lignende situasjoner og hvordan de hadde valgt å iscenesette sine historier fra virkeligheten, samt hvordan disse hadde gitt utslag.

I boken *Psykososialt arbeid: Fortellinger, medvirkning, fellesskap* (2014) skriver Skærbæk om hvordan arbeid med menneskers fortellinger eller narrativ kan skape et tredje rom av muligheter, som gjelder alle og som omfatter oss hele livet (s. 168), da det er fortellingene i den narrative forståelsen som bærer våre liv (s. 174). Skærbæks erfaringer viser tydelig at mennesker bærer med seg mange historier - og identiteter, og at de ofte blir sett på som en historie, og en identitet (169-170). Dette kan forstås som at mennesker både har en identitet i form av hvordan vi ser oss selv og flere identiteter i form av hvordan andre ser oss. Dette prosjektet har riktig nok ikke befattet seg med psykososial praksis, men har likevel paralleller til Skærbæks tanker i form av at begge tar utgangspunkt i andres narrativ. Ved å inkludere mennesker - som det ofte snakkes *om* i stedet for *med* – og forme deres historie til noe de selv føler at kan representere hele seg, mener Skærbæk at det tredje rommet av muligheter kan åpnes (s. 185). Her kan man også trekke paralleller til myndiggjøring og til emansipatorisk praksis innen anvendt teater (Pendergast & Saxton, 2016).

Disse etiske perspektivene har vært både veiledende og avgjørende i den kunstneriske prosessen. Undersøkelsens funn sentrerer seg som kjent rundt de etiske dilemmaene som måtte tas stilling til i dette arbeidet og kan sorteres i følgende delkapitler:

- *Å gå fra tre til én*
- *Hensyn mellom etikken og dramatikken*
- *The juicy stuff: Mørket*
- *Valg av aktør*

Det empiriske utvalget som vil anvendes i diskusjonen av disse er refleksjon over handling og erfaring, refleksjonssamtalene med ensemblet og de uformelle intervjuene med tilskuere og en informant. I tillegg vil ulike former av dokumentasjon som eksempelvis utdrag fra etnodrama benyttes for å illustrere eksempler. Videre vil jeg i tråd med problemstillingen fordype meg i behandlingen av de etiske dilemmaene.

5.1 Å gå fra tre til én

I den første versjonen av etnodramaet var det altså tre unike fortellinger om migrasjon. Gjennom de fiktive karakterene Kacper, Aya og Rima skulle tilskuerne få et innblikk i mangfoldet blant de som immigrerer til Norge, da informantenes liv, reise, syn på og opplevelse av Norge skulle være fokus for formidlingen. *Å gå fra tre til én* peker på dilemmaet mellom å enten beholde etnodramaet som det opprinnelig var, eller å slå de tre livsfortellingene sammen til ett fiktivt liv, basert på de tre fortellingene om migrasjon.

Avgjørelsen ble fattet da informant 1 medelte sin bekymring for å bli identifisert. I følge den narrative etikkens vektlegging i etiske valg og situasjoner, er persepsjons- og handlingsvalg avhengig av hvem aktørene er. De involverte preges blant annet av sitt kjønn, alder, profesjon, sosiale bakgrunn, etnisitet, samt relasjoner som de er en del av. Disse faktorene spiller en avgjørende rolle for hvordan situasjonen vil oppfattes, hvilke prinsipper som vil være relevante og hvilke mulige alternativer for handling som de involverte kan velge fra (Hovland, 2011, s. 26). Den aktuelle informanten var riktig nok ikke en aktiv deltaker i selve avgjørelsen som skulle tas, men var helt klart tilstede ved at avgjørelsen kunne få konsekvenser for personen. Informant 1, uten å gi for mange detaljer med tanke på personvernet, kan karakteriseres som en godt voksen kvinne fra en annen kultur. Hennes særlige personopplysninger var allerede anonymisert i etnodramaet, men det kunne likevel tenkes at vedkommende kunne bli gjenkjent på grunn av *ytre* omstendigheter; Informant 1 og 2 delte en relasjon og tilhørte en felles gruppe. På spørsmål om noen visste om den aktuelle informantens deltakelse i prosjektet var personen svært usikker. Derfor kunne vi ikke *utelukke* at noen muligens var klar over deltakelsen. Det var også, etter vår oppfatning, ingen grunn til at informant 2 ikke ville innrømme at migrasjonshistorien om kjærlighet var sin. Dermed kunne publikummere, som visste om informantenes deltakelse og som hadde kjennskap til dem, gjennom enkel deduksjon komme fram til at flukthistorien måtte tilhøre den bekymrede informanten.

Situasjonen framstod nok som stressende for vedkommende da personen ikke ønsket at noen skulle vite hva som hadde skjedd under reisen. Kanskje var informanten bekymret for en endring i relasjonen til andre dersom de forstod hvem sin historie det var, eller at de skulle endre synet på personen. Informanten hadde også liten tidligere erfaring med teater og var kanskje ikke klar over hvor stor arbeidsmengden ville bli dersom forestillingen måtte endres. På den andre siden stod jeg, en norsk kvinne i 20-årene, masterstudent ved OsloMet og skulle

skape en forestilling ut i fra migrantenes historier. I denne sammenheng var jeg en kunstner som baserte mine prosessuelle valg både på etisk og estetisk grunnlag. Situasjonen framstod for meg som prekær da jeg selv opplevde å allerede ha ivaretatt vedkommende sitt personvern. Med min erfaring fra drama og teater kunne jeg i tillegg klart og tydelig se den eventuelle arbeidsmengden en endring ville medføre, og var svært usikker på om det i det hele tatt lot seg gjennomføre. Jeg ønsket å gjøre informanten til lags, samtidig som jeg også hadde mine egne relasjoner å tenke på: Jeg var blant annet bekymret for hvordan utenforstående ville se meg dersom jeg tok sjansen, men ikke taklet oppgaven. Samtidig ville en mulig endring ikke bare få konsekvenser for meg, men også mine medskapere og skuespillere. Å endre etnodramaets dramaturgi ville innebære å skrinlegge arbeidet de to hadde medvirket til så langt og pålegge dem en stor arbeidsmengde som måtte gjøres på relativt kort tid. De uttrykte forståelig nok misnøye på dette tidspunktet, og hadde troen på å fortsette arbeidet som før. Jeg opplevde å bli dratt i ulike retninger og måtte forsøke å betrakte situasjonen nøytralt.

I følge den narrative etikken finnes det alltid mer enn én riktig beskrivelse av en situasjon fordi persepsjonen avhenger av hvem de involverte personene er (Hovland, 2011, s 24). Fra mitt og ensembles ståsted kunne situasjonen beskrives som en slags ufrivillig sensurering av kunsten. Informanten hadde klart og tydelig uttalt at vi kunne gjøre som vi ville med personens historie; vi fikk kunstnerisk frihet til å gjøre som vi selv syntes best. I tillegg hadde informanten ved flere anledninger blitt invitert til å lese og få høre hvordan både manus og forestilling ville bli, men hadde valgt å ikke benytte seg av det. Vedkommende sin bekymring kom ikke fram før mot slutten av prosessen. Sett fra informantens ståsted kunne nok hendelsen beskrives som en potensiell integritetskrenkelse eller personverns-krenkelse. Et av premissene for personens deltakelse og selve utgangspunktet for at hun ønsket å fortelle om sine opplevelser var jo nettopp anonymiteten. Nærhetsetikken kan bidra til å ytterligere spisse denne tankerekken: I relasjonen med informanten hadde jeg påtatt meg et umiskjennelig ansvar der mitt handlingsvalg måtte yte tilliten og barmhjertigheten mellom oss rettferdighet (Vetlesen, 1996, s. 8).

Mine tanker vandrer til Karl Ove Knausgårds storverk *Min Kamp* (2009-2011) og reaksjonene som bokserien forårsaket. Forfatteren skrev riktig nok om sitt eget liv fra sitt subjektive ståsted, men utleverte likevel sin egen familie for hele verden å beskue. Blant annet var Knausgårds onkel anonymisert i bokserien, men ble enkelt identifisert og valgte til slutt å stå

fram i media. Det samme kan sies om Peder Jensen, som i et debattinnlegg hos Aftenposten skrev ”NRK kunne like gjerne ha identifisert meg ved navn” (Jensen, 2020). Han rettet kraftig kritikk mot NRKs TV-serie *22. juli* (2020) og kalte serieskaperne uetiske og uprofesjonelle fordi de angivelig baserte karakteren Mads Pettersen eller Breidablikk på Jensen selv, uten hans samtykke. I deres svar skrev Ivar Khøn, dramasjef for NRK, at de ikke mente det var nødvendig å kontakte Jensen, da de fant det de trengte av materiale og informasjon andre steder. Rollen ble til gjennom ”bred research” og var inspirert av ulike meninger, ytringer og handlinger fra flere personer som både er og var aktive på nettbaserte forum. De presiserte at ”Selv om det er likheter, betyr ikke det at rollefiguren Mads Pettersen er et forsøk på å portrettere Peder Jensen” (Køhn, 2020).

Slik jeg leser svaret så problematiserer NRK forholdet mellom fiksjon og virkelighet: De har tatt inspirasjon fra og basert rollen Mads Pettersen på virkelige hendelser og utsagn, som blant andre Jensen står ansvarlig for, men det stammer ikke utelukkende fra ham. Dermed har de heller ikke forsøkt å portrettere ham eller skape en slags ”naturo gjengivelse” i TV-serien. Rollekarakteren er basert på virkeligheten, samtidig som den er et fiktivt produkt gjennom andres kunstneriske bearbeidelse. Dette har direkte paralleller til mitt prosjekt der fakta og fiksjon blandes til *faksjon* (Saldaña, 2011), noe som beskrives i neste delkapittel. Om praksisen er etisk riktig eller ei er ikke tema for denne oppgaven, men det er viktig å merke seg at hendelsene viser til en praksis der personer har opplevd å bli ufrivillig utlevert, det være seg vitende eller uvitende på forhånd. De kan tjene som eksempler på eller fortellinger om større paradigmatisk aspekter rundt konsekvenser for vanlige mennesker når personvernet brytes, i tråd med den narrative etikken. I begge tilfeller står det privatpersoner igjen som enten har fått livene sine blottlagt eller opplever seg selv som uriktig eller urettferdig framstilt.

Ville informanten, som med Knausgårds familie og Jensen, føle seg utlevert dersom jeg overså personens bekymring for å bli identifisert? Eller ville vedkommende være enig med meg om at det egentlig var for sent til å snu på dette tidspunktet, samt at personen sannsynligvis var tilstrekkelig anonymisert i etnodramaet? Hovland skriver at vi ofte må ta sjansen på at erfaringene vi legger til grunn for et handlingsvalg også er aktuelle for de involverte partene i situasjonen man står ovenfor (2011, s. 28). Delte informanten og jeg de samme kulturelle og personlige verdiene i dette spørsmålet? Min intuisjon strakk seg i retningen av et negativt svar og jeg vurderte faktisk situasjonen slik at informanten potensielt

stod i fare for å trekke seg. Her virket andre ytre kontekster inn på valget, da jeg ifølge regelverket fra NSD ikke lenger ville kunne bruke personens livsfortelling dersom informanten tilbakekalte samtykket om å delta i prosjektet. Da ville viktig empiri gå tapt, empiri som på den ene siden ville belyse viktige aspekter ved migrasjon og hvorfor enkelte velger å forlate sine hjemland. På den andre siden kunne informasjonen gi både etnodrama og etnoteater ytterligere dramatisk effekt. Jæmfør Saldañas begrep om *the juicy stuff* (Saldaña, 1998, s. 192; 2005, s. 16). Dette vil jeg komme tilbake til for videre drøfting i underkapitlet *The juicy stuff: Mørket*.

Som en siste refleksjon rundt valget om å kombinere informantenes livsfortellinger vil jeg se det i meta-perspektivet som tiden har gitt meg. Som Skærbæk og Lillemoen mener, er det gjerne i ettertid at man ser hvilket valgalternativ som viser seg å være best – dersom det viser seg i det hele tatt (2013, s. 17). Jeg vil argumentere for at valget om å kombinere livsfortellingene var riktig, enn så med en noe bitter bismak. Hensynet til informanten veide tyngst i dette tilfellet, der jeg ble påvirket av både retningslinjer fra øvre hold som NSD, fra et medmenneskelig ståsted i de etiske perspektivene og fra et personlig ønske om å ikke miste hendelser med dramatisk potensiale til etnodramaet. Her er det kanskje mer interessant å stille spørsmålstegn ved hvorfor situasjonen i det hele tatt oppstod, noe jeg mistenker at har sammenheng med min informasjonsformidling til informantene. Eksempelvis holder Saldaña sine informanter oppdaterte om utviklingen av etnodrama, sender dem manusutkast og inviterer dem å se iscenesettelser under prøveperioder. Han etterstreber å involvere informantene slik at de inntar en slags dramaturg-rolle som sikrer at verken etnodrama eller –teater tar for seg for eksempel aspekter ved informantenes livsfortellinger som de ikke ønsker at skal vises (2011).

Mine informanter ble riktignok holdt tidvis oppdaterte, men deres opplevde tilbakeholdenhet med å gi tilbakemeldinger eller se prøver kan like gjerne være uttrykk for usikkerhet på grunn av en uklar oppstarts-kontrakt fra min side. Med dette mener jeg tydelige formuleringer av hva som var ønsket av dem. Årsaken sees i ettertid som en for dårlig planlagt involvering fra min side, der jeg rett og slett ikke hadde tenkt ordentlig gjennom hva jeg faktisk ønsket av informantene, annet enn deres livsfortellinger. Det var først under skrivingen av etnodramaet at behovet for bekreftelse fra deres side meldte seg. Om en mer inkluderende prosess ville vært bedre kan jeg bare reflektere rundt. Samtidig er det nærliggende å tenke at situasjonen som ledet til prosjektets dekomposisjon kunne vært unngått hvis informantenes involvering

hadde vært eksplisitt fra start. Gjennom dekomposisjonen gjenoppstod i midlertid etnodramaet som noe annet; en mer sammenfattet og typisk fortelling.

5.2 Hensyn mellom etikken og dramatikken

Med kapittelittelen *Hensyn mellom etikken og dramatikken* er ikke intensjonen å påstå at det er et skille mellom dem eller at teateret har fritak fra etisk praksis. Snarere ønsker jeg å belyse den opplevde balansegangen mellom etikken og dramatikken som krevdes i det dramaturgiske arbeidet. Dette fordi opplevelsen av å skulle dekonstruere informantenes livsfortellinger og sette bestanddelene sammen igjen til noe annerledes ikke kan beskrives som noe annet enn å velge og vrake i andres liv. Denne balansegangen utgjør et sentralt dilemma i alt etnoteater (Saldaña, 2005, s. 2), her forstått som at etnodramatikeren må balansere hensynet mellom kunsten og informantene. Hensyn som begrep kan både vise til å *ta hensyn til* informanter og at et valg er gjort *av hensyn til* dramaturgiske behov (Det norske akademis ordbok, u.å.). Videre vil jeg diskutere denne balansegangen samt komplikasjonene som den forårsaket.

Skapelsen av det nye etnodramaet ble som kjent gjort under et visst tidspress og det ble lenge forsøkt å inkludere like mye fra hvert intervju, slik at informantene skulle føle seg likt representert. I ettertid sees denne holdningen i sammenheng med ønsket om å behandle deres bidrag på en respektfull måte, samt med den mindre gjennomtenkte informantinvolveringen. Informantene hadde riktig nok fått vite at livsfortellingene deres ville slås sammen, men jeg vegret meg for å gjøre det. Likevel; et liv forløper ikke i tråd med noen dramaturgisk modell. Som utgangspunkt for en forestilling måtte vi følgelig endre dem, da den fiktive historien og karakteren skulle stå i fokus.

Informantenes livsfortellinger ble slått sammen til det som kan beskrives som en *sammensatt karakter*: "A composite character may be created when several interviews with different participants refer to similar themes or stories" (Saldaña, 2011, s. 17). Det konkrete tekstarbeidet ble gjort på to ulike måter med utgangspunkt i Saldañas beskrivelser for å skrive etnodramatikk. Den ene måten er allerede redegjort for i kapittel 3.0 *Den gangen du måtte gå 234 meter i mine sko*, som var å skape originale scener: "... playwrights may develop an original dramatic composition based on or inspired by raw interview materials" (2011, s. 17). Med *utgangspunkt* i informantutsagn ble originale scener skapt gjennom improvisasjon, som eksemplifisert med scenen *Norge*. Den andre måten vi behandlet informasjonen på var at vi,

så langt det lot seg gjøre, benyttet det Saldaña kaller adaptasjon: "... playwrights will take the unedited material yet select portions of and rearrange the original text into a more aesthetically shaped adaption (2011, s. 17). Ved å inspireres av adaptasjonsmetoden i tekstarbeidet bevarte vi handlingsforløp og/eller detaljer fra informantenes beskrivelser gjennom oversiktstabellene og post-it-lappene. Av og til inneholdt utsagn likhetstrekk som lot seg kombinere. Dette illustreres i et utdrag fra scenen *Barndom*, der fargen rød representerer informant 1, blå informant 2 og lilla viser informasjon som i dette tilfellet kunne sammenslås.

Datamateriale	Utdrag fra etnodrama: Barndom
Informant 1: Da jeg var liten så bodde jeg sammen med far, mor og mine søsken. Jeg hadde mange venner i nabolaget og det var en fin tid. Vi pleide å spille fotball sammen eller bade.	Jeg bodde på et lite sted hvor alle kjente alle, sammen med faren min, moren min og storebroren min. Etter skolen var vi en stor gruppe med barn som pleide å møtes i områdene rundt husene for å leke og være sammen. Hvor gamle vi var spilte ingen rolle for oss, og vi lekte sisten, krig, cowboy og indianer og sånne ting som barn ofte gjør.
Informant 2: Vi bodde i en liten landsby der alle kjente hverandre og jeg bodde med foreldrene mine og søsknene mine. Faren vår drev restauranter så vi hadde veldig god råd.	
Informant 3: Jeg bodde i en liten leilighet i byen sammen med moren min og søstrene mine. Faren vår døde tidlig og besteforeldre våre gikk bort før jeg ble født. Vi hadde heller ingen slekt i nærheten til å hjelpe oss. Jeg var mye alene.	

Figur 12. Eksempel på hvordan informantutsagn ble kombinert og strukturert til en ny tekst.

En utfordring i dette arbeidet var at intervjuene ikke alltid kunne behandles som originale tekster hver for seg. Figur 12 illustrerer også hvordan informant 3 sin beskrivelse av egen barndom ikke lot seg bearbeide eller kombinere med de øvrige informantene. Resultatet etter en rekruttering med fokus på mangfold var som kjent informanter med svært ulike livsfortellinger, noe som i dette eksemplet innebar at informantutsagnet som stod i sterk kontrast til de øvrige måtte kuttes vekk. Denne praksisen ble gjort gjennomgående av ulike hensyn til forestillingen: Materialet ble valgt på bakgrunn av en *kausal* dramaturgi, da informasjonen skulle formidles som en monolog fra en sammensatt karakter, samt at *vandreteaterformen* viste seg å fordre stadig mindre mengder informasjon: I tilbakemeldinger kom det gjentatte ganger fram at det var for mange detaljer å forholde seg til og at det var

vanskelig å få med seg historien parallelt med å bevege seg rundt. Derfor ble monologen gjennom flere omganger gradvis redusert til noe helt konkret og enkelt, eller som et karakterportrett i *miniatyr* (Saldaña, 2011, s. 63). I den ferdige iscenesettelsen kom dette til uttrykk som kortere beskrivelser, forklaringer og refleksjoner som fulgte et episodisk, men kausalt handlingsforløp der spillet enten kommenterte eller underbygget fortellerstemmen.

Konseptet med å kombinere andres historier er ikke en ny praksis. NRKs skapelse av rollekarakteren Mads Pettersen er allerede nevnt, der rollekarakteren er basert på virkeligheten og samtidig er et fiktivt produkt gjennom andres kunstneriske bearbeidelse. I kvalitative forskningsstudier kan man konstruere fiktive fortellinger på grunnlag av mange ekte for å beskytte bidragsyteres identitet (Hovland, 2011, s. 185). Et tredje eksempel er Rollheisers etnodrama *Mohammed's Mountain* (2004) der fem ungdommer med lærevansker ble intervjuet. Deres uttalelser og erfaringer rundt utdanning og skolesystem ble satt sammen for å skape en fiktiv karakter; en ungdom ved navn Daniel. På samme måte som med Mads Pettersen og Daniel, var vår sammensatte karakter basert på andres meninger og uttalelser. Enkelte mener at denne prosedyren kan være problematisk fordi etnodramaet i utgangspunktet er en representasjon av etnografisk forskning. For eksempel mener Mienczakowski og Morgan (gjengitt i Saldaña, 2005, s. 17) at "...no fictional characters, dialogue, or scenarios are permitted (in the ethnodrama) unless they can be validated by informants and researchers as reasonable, likely, typical and representative of the range of behaviours and outcomes experienced in the setting". Dette forstås som at fiksjonelle karakterer, dialoger og scenarier skal unngås i teksten med mindre de kan valideres av informantene selv eller forskere som fornuftige, realistiske, typiske og representative for både adferd og utfall i scenarioet man forsøker å beskrive. At å endre materialet potensielt kan rukke ved forestillingens kredibilitet som formidler av kvalitative forskningsdata. I vårt etnodrama ble enkelte slike fiktive beskrivelser lagt inn. Et eksempel er øyeblikket der hovedkarakteren i all hast må ta med seg sønnen og reise (se s. ???, vedlegg 4: Forestillingens manus):

Noen timer senere banket det på døra. Jeg kikket ut av vinduet og så at det stod flere uniformerte menn med våpen utenfor. Jeg frøs et øyeblikk og tenkte på henne igjen... Så tok jeg det vanskeligste valget jeg har gjort i mitt liv.

Det fiktive tillegget ble av ensemblet vurdert som realistisk da vi har hørt om hvor plutselig en migrasjonsreise eller flukt kan begynne for enkelte, fra medier og lignende. Tillegget var også nødvendig for at dramaturgiens vendepunkt skulle være ytterligere spisset.

Mienczakowski og Morgan sin påstand kan likevel problematisere praksisen. For det første hadde verken informanter eller forskere mulighet til å lese etnodramaet og komme med tilbakemeldinger, på grunn av det korte tidsaspektet mellom dekomposisjonen til datoen for den praktiske eksamenen. Jeg vet derfor ikke i skrivende stund om informantene i Oslo vil stå inne for etnoteaterforestillingen, da de dessverre ble forhindret i å se den begge gangene den ble spilt. Samtidig er det verdt å nevne at klassen på voksenopplæringen så en prøveforestilling. Der klassen verken var informantene selv eller forskere må de utvilsomt kunne kalles for personer med inngående kompetanse og erfaringer om hvordan det er å være migrant. De kom med verdifulle tilbakemeldinger som ble tatt i betraktning og bidro til den videre utviklingen av forestillingen.

For det andre kan man stille spørsmål om ensemblet i utformingen av etnodramaet havnet i romantiseringsfellen, som nevnt i sammenhengen med prosjektet *Romfolk – et folk i veien*, i oppgavens teorikapittel. Jeg, som Dahlsveen, Gjørum og Walløe, spør meg selv om ”... vi ikke ved å velge bort deler vi finner upassende innenfor vår egen kulturkontekst, samtidig tar et grep som favoriserer et bestemt syn” (2015, s. 10). Med dette mener jeg at etnodramaet ble en noe ukritisk framstilling av et mangefasettert og komplekst tema, der positive aspekter ble løftet fram til fordel for negative eller problematiske deler, som ble utelatt. Under utvelgelsesprosessen fra transkripsjonene med post-it-lappene, valgte vi tross alt materiale som kunne tenkes å sammenfalle med våre vestlige verdier og holdninger, og valgte bort materiale som i stor grad brøt med dem. Et eksempel på dette er utelatelsen av en informants reservasjon mot homofili. Denne påvirkningen fra våre subjektive holdninger av datamaterialet har også utvilsomt fratatt forestillingens publikum innblikk i andre perspektiver og tankesett, som kanskje ville differensiert fra deres egne. Nicholas Ridout advarer mot de etiske komplikasjonene for slik praksis:

An ethics based solely on the capacity to sympathise would be a hollow ethics, founded on nothing but the kind of fellow-feeling that could readily tip over into xenophobia. ... theatre that enlists our sympathy for people like us ... threatens to turn our hostility towards people that are not like us (Ridout, 2009, s. 22).

Konsekvensen som Ridout beskriver over ville i så fall gått i mot prosjektets ønske om å skape forståelse for samfunnsgruppen av migranter. Der det er viktig å anerkjenne det som skiller oss, argumenterer Hovland og den narrative etikken for at identifikasjon med andre og

bevissthet rundt det vi har felles, likevel kan være et startpunkt for moralsk overveielse i møte med det som er annerledes (2011, s. 80).

En kan videre spørre seg om forestillingens kredibilitet i et kvalitativt forskningsperspektiv dermed var svekket. Dette kan underbygges av Saldaña som skriver at selv om etnoteateret beveger seg mot en teatralisk sfære så betyr det ikke at "... style replaces substance, or that the artist's creative vision supersedes ethnographic rigor and credibility" (Saldaña, 2005, s. 121). Påstanden kan forsterkes av Mienczakowski som vektlegger sannheten i etnodramatisk arbeid (gjengitt i Bishop, 2014). Her kan man stille spørsmålsteget ved hvilken sannhet det i så fall siktes til, da man i følge Rasmussen ikke kan overføre eller representere en viten eller sannhet fra et medium til et annet, uten at sannheten endres (2012, s. 38). Hovland er enig og mener at "Det alltid vil være vår versjon av en annens virkelighet vi presenterer" (2011, s. 186). Samtidig presenterte ikke forestillingen vår versjon av én annens virkelighet, men *én* bearbeidet versjon av *flere andres* virkeligheter. Kanskje kan denne kontrasten sees som en metodologisk konsekvens av undersøkelsens vitenskapelige ståsted. Der etnoteater gjerne plasseres i skjæringspunktet mellom kvalitativ og performativ forskning (Saldaña, 2005) har dette prosjektets sitt utgangspunkt i det performative paradigmet.

Slik prosessen tolkes i ettertid har den vært sterkt påvirket av to ulike hold. Den ene finnes i prosjektets forskningsmetodologiske vinkling: kunstbasert forskning, der intensjonen hele tiden var at innsamlet materiale og bearbeidelse skulle resultere i et kunstnerisk produkt. Teksten var "... a plausible construction or creative nonfiction"; faksjon (Saldaña, 2011, s. 99). Forestillingen påberopte seg ikke å formidle informantenes sannhet, men i stedet noe som blant annet "... represents and speaks the collective realities of its original sources" (Saldaña, 2011, s. 17). Dette leder til den andre påvirkeren: etikken. Vi ønsket å berøre publikum med et kunstnerisk inntrykk *basert* på virkeligheten, tilrettelagt for identifikasjon og emosjonelt engasjement i et møte med vår fiktive migrant. Her fremmes det ikke en likegyldighet om etnoteater har faglig tyngde eller kredibilitet, snarere tvert i mot. Jeg forsøker helt enkelt å tydeliggjøre hvordan ensembles bakgrunn; her i kunsten og ikke innen kvalitativ forskning, har påvirket behandlingen av datamaterialet og representasjonen av denne gjennomgående. Kanskje kan en tenke at prosjektet beveget seg mer i retning av et anvendt teaterprosjekt med et viktig sosialt mål, da fokuset i større grad var på det kunstneriske enn på informantenes opplevde virkelighet og faktiske uttalelser. Der vårt siktemål fremdeles var i tråd med

etnoteaterets praksis; ”... to create a unique, insightful, and engaging text about the human condition” (Saldaña, 2005, s. 29), fikk praksisen likevel noen etiske komplikasjoner.

Som forklart ble informantenes livsfortellinger kombinert til en sammensatt og fiktiv karakter, både av hensyn til stykkets helhet og personvernet av en informant. Komplikasjonen melder seg da en sammensatt karakter i følge Saldaña formidler like eller sammenfallende informantutsagn (2011, s. 17). Som vist i teksteksemplet på side 62 var det ikke alltid at informantenes beskrivelser lot seg kombinere og måtte i stedet kuttes. Når man er medforfatter i andres fortellinger må man i følge den narrative etikken være bevisst konsekvensene som redigeringer vil medføre (Hovland, 2011, s. 184). Hovland mener videre at man ved å sette fokus på gjennomgående likhetstrekk ved menneskers fortalte erfaringer og i forlengelsen gjør dem til eksempler av en bestemt type person eller situasjon, risikerer å ikke yte den enkelte spesifikke fortelling rettferdighet (s. 186). Konsekvensene av å gjøre menneskers fortellinger til eksempler av en bestemt type situasjon kan tolkes som en generalisering. Med generalisering menes at noe formidles på en slik måte at det framstår som det gjelder for flere. Etnoteateret, som annet teater, representerer et bilde av mennesker på tross av at de kanskje er oppdiktete eller mer fiksjonelle. I vårt etnoteater var menneskene sammenfattet til én karakter. Som konsekvens kan etnodramaet ha gitt et feilaktig bilde på informantene eller samfunnsgruppen av migranter. Hovland skriver at det i ytterste konsekvens kan fortone seg som at informanten ikke kjenner seg igjen i forestillingen som er basert på dem (2011, s. 181).

Dette ble tilfellet med informant 3. Vedkommende hadde ikke kjent seg igjen i forestillingen og uttalte at ”det ble enda en forestilling om en flyktning”. Personen fortalte videre om en oppgitthet over tidligere erfaringer der folk automatisk trodde at personen hadde immigrert til Norge fordi situasjonen i hjemlandet var dårlig. Informantens tilbakemeldinger fordrer en kritisk refleksjon: Ved å fortelle historien om en flyktning i stedet for å vise det unike i hver livsfortelling – fremmet vi ikke da nettopp synet på migranter som en homogen gruppe mennesker – synet som vi egentlig ville utfordre? Bidro etnodramaet på denne måten til en ytterligere stigmatisering av gruppen? En annen kritisk refleksjon kreves i forhold til mitt etiske ansvar ovenfor vedkommende. I ettertid står det tydelig fram at prosjektets stedsspesifikke kontekst har hatt en direkte konsekvens for utformingen av etnodramaet. Her siktes det til at *voksenopplæringen* spilte en større rolle enn først antatt: Som tidligere forklart hadde jeg en relasjon til klassen der to av informantene ble rekrutert; jeg hadde hatt

samarbeidsprosjekter i form av undervisning der. Under rekrutteringen hadde jeg også nevnt for studentene at forestillingen kunne spilles tilbake til dem, da de ville dele sine livsfortellinger med meg. Var ikke dette et slags lovord om å skape en forestilling for *dem*? Eller ble *jeg* preget av en opplevd forventning fra deres side om hvordan forestillingen skulle være?

Klassen og informantene befant seg tidvis i det aktuelle biblioteket under befaringer eller øvinger og kunne dermed følge med på arbeidet. Saldaña mener at når ytre aktører utvikler en forestilling om en annen samfunnsgruppes tematikk så adresserer produksjonene "... issues that are personal, local, contextual, and immediate – signature works by particular artist examining a particular issue for a particular audience" (2005, s. 8). Informant 3 satt på den andre siden av landet og opplevdes kanskje derfor ikke like nær som de øvrige informantene og klassen på voksenopplæringen. Det spekuleres derfor i om ensemblet, eller mer presist *jeg*, i utformingen av etnodramaet valgte datamateriale som individene på voksenopplæringen kunne tenkes at ville kjenne seg igjen i, til fordel over informanten som ikke befant seg her. Praksisen kan til dels legitimeres av Thompson som mener at der praktikere innen anvendt teater arbeider med enkeltindivider, må forestillingen simultant uttrykke noe som gjelder for alle som tilhører samfunnsgruppen (gjengitt i Bishop, 2014, s. 68). Etnodramaet tok også vel og merke utgangspunkt i flere av aspektene ved informant 3 sine uttalelser, men det kan tenkes at de under bearbeidelsen faktisk ble *overbearbeidet*. Tanken kan forsterkes av det faktum at tekstarbeidet ble utført med et overhengende tidspress over produksjonen og at avgjørelser derfor måtte fattes raskt. På spørsmål om hvordan det opplevdes å ikke kjenne seg igjen, uttalte informanten at:

"Det var helt greit- jeg husker jo at du fortalte at historiene våre måtte slås sammen fordi noen var redd for å bli kjent igjen. Men det var litt kjedelig at du valgte å fortelle en flukthistorie siden ikke alle er flyktninger".

Om informanten virkelig mener at opplevelsen var "helt grei" kan jeg bare spekulere i. Det kan også tenkes at vedkommende ikke var komfortabel med å si noe annet, slik som siste del av uttalelsen kan antyde. Sett i lys av den narrative etikken var uansett behandlingen av informantens livsfortelling kritikkverdig da å fremmedgjøres for sin egen fortelling og ikke kjenne seg igjen kan oppleves krenkende (Hovland, 2011). Innen nærhetsetikken kan handlingen, her å gi mindre plass til informantens livsfortelling, sees som et brudd på den tilliten som vedkommende viste (Vetlesen, 1996). Vedkommendes livsfortelling ble kanskje

ikke behandlet likeverdig som de andre informantenes, og dermed har prosjektet ført en noe uetisk praksis ovenfor personen.

Behandlingen av informantens livsfortelling er uten tvil en etisk torn i dette prosjektet. Slik jeg ser det kan utfordringen spores tilbake til valget med å skape en sammensatt karakter. Det utførelsen av valget altså med fordel kunne vært bedre, står jeg fremdeles for at valget var berettiget. Dette underbygges av Hovland som også mener at det noen ganger kan være hensiktsmessig å endre informasjon, særlig med tanke på personvernet (2011, s. 184-185). Valget ble jo nettopp fattet for å helgardere informant 1 sin anonymitet og integritet. I det ferdige etnodramaet var det følgelig vanskelig å tilskrive hendelser og tanker til sine respektive eiere. Det blir også viktig å understreke på ny at informant 3 var den eneste av prosjektets informanter som fikk anledning til å se forestillingen, samt å gi tilbakemeldinger på opplevelsen. Informant 1 og 2 ble forhindret i å se etnoteateret begge gangene den ble spilt. Deres tilbakemeldinger ville vært uvurdelig i denne diskusjonen, men realiteten er at dette materialet mangler. Det betyr i midlertid ikke at de øvrige informantene ikke ville identifisert seg med enkelte deler av forestillingen. Der det er umulig å finne fram til den ”riktige” fortellingen om andre, kan fortellingene likevel i følge den narrative etikken være mer eller mindre troverdige eller treffende. Særlig i forhold til det som er *fysisk gitt* i fortellingen; konkrete hendelser og handlinger, relasjoner, omstendigheter, og lignende (Hovland, 2011). Dette poenget kunne underbygges av personer med tilknytning til klassen ved voksenopplæringen, der tilbakemeldinger etter en forestilling kunne tyde på gjenkjennelse:

”Det var bra med han grønne. Han var slem og ekkel, og håret hans... Hva var det? Avispapir? Det er mange monstre som skriver stygge ting om oss på nettet og i avisene”

Det grønne monstret som det siktes til her var karakteren Nettrollet, som kastet rasistiske kommentarer ut fra PCen sin (se s. 107-108, vedlegg 4: Forestillingens manus, for scenen Norge). En annen tilskuer uttalte at:

”Vi er mange som har et helt liv bak oss som de andre ikke vet om i Norge. Det er fint å vise at alle har en bakgrunn”.

Tilskuerutsagnet kan forstås som at det er fint at ”andre” blir minnet på at de som migrerer til Norge faktisk er sine egne personer, jamfør opplevelsen av at andre sitter med definisjonsmakten over migrantene, som nevnt på side 28 under redegjørelsen av prosjektet. I så fall kan

man argumentere for at forestillingen lyktes i å fremme en plausibel framstilling av en virkelighet som representerte og fremmet noe migrantene kunne identifisere seg med (Saldaña, 2011, s. 99). Å vise til mangfoldet var intensjonen med forestillingens epilog der den dramatiske fiksjonen ble brutt og fortellerstemmen forklarte:

”Ting er ikke alltid som det ser ut, denne historien er nemlig ikke bare min. Alle som immigrerer til dette landet kommer med hver sin bagasje. Det er reelle skjebner som alle er følt, tenkt, levd. Noen flykter fra krig, andre kommer for kjærlighet og noen i søken etter et bedre liv. Det du nå har fått høre er basert på tre av disse reisene”.

På bakgrunn av det ovenfor nevnte kan man spekulere i om etnoteaterforestillingen nådde et emansipatorisk potensiale – kanskje ikke for informantene, men for migrantene som gruppe. I følge Denzin er etnoteateret ”... a manifesto that exposes oppression and challenges the existing social order through an artistic rendering of moral and political discourse” (gjengitt i Saldaña, 2005, s. 3). Mienczakowski og Morgan mener at etnoteateret kan ha emansipatorisk potensiale og motivere til sosial endring hos publikum, dersom det er målet til etnodramatikerne og ensemblet (gjengitt i Saldaña, 2005, s. 3). Vårt mål var å gi innsikt i og skape forståelse for samfunnsgruppen ved å formidle en bearbeidet og plausibel versjon av virkeligheten som tilrettela for identifikasjon og emosjonelt engasjement. Ved å formidle denne fortellingen kan det argumenteres for at forestillingen bistod mennesker som ikke så lett kommer til ordet og fremmet deres versjon av ting (Hovland, 2011, s. 187). Dette underbygges av Nicholson og Saldaña som mener at etnoteateret, som det anvendte teateret, skaper rom som lar menneskers stemmer bli hørt (Nicholson, 2005; Saldaña, 2011). I forestillingen ble dette også gjort i nesten bokstavelig forstand, da fortellerstemmen snakket over hodetelefoner slik at tilskuerne omtrent ikke hadde noe annet valg enn å lytte. Ved å formidle denne historien kunne også andre gjenkjenne seg og føle seg mindre alene og kanskje på sikt tørre å dele sin historie.

Prosjektets emansipatoriske side kan også ha likhetstrekk med Skærbæks beskrivelser at *det tredje rommet av muligheter* (2014). Dette handler som tidligere forklart om psykososial praksis, der mennesker det snakkes mye *om* i stedet snakkes *med*, får ta grep om sin egen historie. Dette prosjektet har ikke befattet seg med psykososialt arbeid, men har arbeidet med utgangspunkt i andres livsfortellinger. Skærbæk mener at mennesket både har en identitet i form av hvordan vi ser oss selv og flere andre i form av hvordan *andre ser oss* (2014, s. 169-

170). I nærhetsetikken viser dette seg i inderpendensen der vi skaper- og blir skapt av hverandre (Skærbæk, 2013, s. 29). Dette kan forstås som at vi blir hverandres forfattere som både har makten til å frigjøre og fastlåse mennesker, med konsekvenser for begge involverte parter. Gjennom en sympatisk framstilling av en fiktiv migrants situasjon i en fortelling basert på virkeligheten, hadde tilskuerne mulighet til å se samfunnsgruppen i et annet lys. Innen narrativ etikk kan dette beskrives som ens sosiale rolle, der andres forventninger preger hvordan de forholder seg til en (Hovland 2011, s. 95). Følger vi denne tankerekken kan man undres om samfunnsgruppens identitet – i form av tilskuernes syn på dem – hadde potensialet til å endres i forestillingen.

5.3 The juicy stuff: Mørket

I prosessen med å bearbeide migrantenes livsfortellinger var det altså mye detaljinformasjon som ble kuttet vekk for å gi plass til de større livshendelsene: ”An ethnodrama is the data corpus – with all the boring parts taken out” (Saldaña, 2005, s. 16). Saldaña mener selve utgangspunktet for et etnodrama er reduksjonen av innsamlet datamateriale til det essensielle; fremtredende detaljer og problematikk – *juicy stuff* for dramatisk effekt (s. 16). Jim Mienzakowski henter inspirasjon fra flere og definerer Saldañas uttrykk som kritiske hendelser (Woods, 1996) og åpenbaringer (Denzin 1989) som sammenstilles i en estetisk collage av inntrykksfulle øyeblikk og bilder (Mienzakowski, 2006, s. 99).

Jeg forstår derfor ’the juicy stuff’ som informasjon og hendelser fra informantenes livsfortellinger, som etnodramatikereren fortolker som viktig, personlig, og spennende, og som kan gi dramatisk effekt i iscenesettelsen av datamaterialet. Både for å drive handlingen videre og for å fange- og holde på tilskuernes oppmerksomhet (Saldaña, 1998). Gjennom intervjuene hadde jeg fått mye materiale som kunne kategoriseres slik, eksempelvis hvordan en informant mislikte tanken på at egne barn kunne være homofile. Ved å bearbeide informantenes livsfortellinger til én fiktiv fortelling unngikk vi flere etiske vurderinger rundt hvilken informasjon vi skulle risikere å ha med; passet den ikke til den kausale dramaturgien og ikke lot seg bearbeide, så kunne den ikke tas med. Likevel var ikke utvelgelsesprosessen problemfri. Som forklart i redegjørelsen av den kunstneriske prosessen var det et etisk dilemma som ga store mengder hodebry, på mer enn en måte: Informant 1 sitt traume:

Jeg forsøkte å forklare situasjonen for dem [fængselsvaktene], men de bare lo. De spurte ”har du gull?”- men jeg hadde ingenting- de tok jo alt vi hadde i kofferten... maten og klærne til barna mine... De slo og sparket meg... Av og til kom de inn på cella vår og... du kunne se hva de ville. Jeg ville ikke ha sex med dem, men- jeg løy og sa at jeg hadde AIDS... Du vet, de fulgte oss for å gå på do- de stod og så på meg og barna mine. Det var forferdelig.. det var en mørk tid i livet mitt.

Transkripsjonsutdraget gir innblikk i en svært tung og traumatiserende episode i et annet menneskes liv, som det for vedkommende tok lang tid å legge bak seg. Hendelsen ble som kjent bearbeidet og anvendt i etnodramaet for sitt dramatiske potensiale, men også for å løfte fram hva enkelte migranter faktisk må gjennomleve på sine reiser. Sett fra etikkens side kan man kanskje stille spørsmål om dette var noe kunne eller burde gjort.

Professor Camilla Eeg-Tverbakk har forsket på etikk og iscenesettelsen av dokumentarisk materiale, her overgrep mot barn, med forestillingen *Childism* (2017). Forfatteren skriver at vi kan lære å forstå konsekvensene av overgrep, men at vi aldri helt kan forstå overgrep dersom vi ikke har erfart det selv (2017). Det samme må kunne sies om å være på flukt. Vi kan lære å forstå konsekvensene for menneskene som har erfart det, men vi kan aldri helt forstå hvordan det er å være flyktning selv. Saldaña er enig når han skriver at etnoteater formidler ”(...) a living culture through its character-participants, and if successful, the audience learns about their world and what it’s like to live in it” (Saldaña, 2011, s. 14). Informanten var riktig nok ikke med som skuespiller, men scenen var stadig en bearbeidet versjon av vedkommende sin historie. Ved å anvende hendelsen kunne tilskuerne lære om hva en flukt kan innebære for enkelte. Samtidig kan man stille spørsmål ved om det var grunn nok til å velge å bruke den. Tilskuerne kan jo like gjerne lese om lignende situasjoner på for eksempel internett? Dette er en ordrett uttalelse fra undertegnede i en av mange refleksjonssamtaler om hvorvidt vi skulle implementere informantens traume eller ei. Motargumentet fra en av mine medskapere var: ”Å bruke den kan gi publikum et større emosjonelt inntrykk og forståelse”.

NRKs TV-serie *22. juli* (2020) gjør seg på ny aktuell som eksempel. I serien (gjen-)opplever vi vårt nasjonale traume; terrorangrepet i regjeringskvartalet og på Utøya, samt tiden etter. Regissør Pål Sletaune og filmskaper Sara Johnsen engasjerer oss emosjonelt og vi identifiserer oss med karakterene gjennom forvirringen, redselen og i samholdet, kanskje fordi slike følelser er noe vi kan gjenkjenne fra vårt eget følelsesliv. Ser vi eksemplet i lys av den narrative etikken så kan serien som fortelling si oss noe sentralt om menneskelig erfaring,

identitet og om handlingsvalg. Eeg-Tverbakk skriver at vi må lytte, ikke bare med ørene, men også med kropp og sinn; det er først når vi lar oss bevege av historiene at vi kan forstå, se og reagere empatisk (2017). Empati kan bety å leve seg inn i den andres situasjon, å evne å identifisere seg, å forstå og anerkjenne gyldigheten av andres følelsesmessige tilstander og reaksjoner (Malt, 2020). I eksemplet med NRK ser vi hendelsene i et annet perspektiv fordi vi har empati for karakterene og er engasjert i handlingen. På samme måte kunne bruken av informantens traumatiske opplevelse kaste nytt lys på hvordan en flukt både kan være og oppleves. For det er gjennom andres fortellinger at vi kan komme på innsiden av andres perspektiver. Da kan vi utvikle forståelse, respekt og toleranse for det som er annerledes (Hovland, 2011, s. 79). Muligheten for gjenkjennelse og emosjonell identifikasjon kan i følge den narrative etikken oppnås gjennom de bilder og følelser som den menneskelige erfaringen formidler (Hovland, 2011, s. 81). I forlengelsen kunne valget om å bruke informasjonen på sikt tilrettelegge for at tilskuere kunne bringe større forståelse og empati i møte med migranter, dersom de kunne få innblikk i den.

Samtidig opplevde jeg en emosjonell nærhet til informanten, selv om at vi ikke satt ansikt til ansikt. Fordringen i nærhetsetikken om å ikke gjøre skade fortonet seg som å ikke misbruke informantens opplevelse. Saldaña skriver om sine erfaringer etter å ha oppført sitt første etnodrama: "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 ..." (1998, s. 192), og viser dermed hvordan prioriteringen bør være; til informantens beste. Nærhetsetikken er å finne i Saldañas praksis i følge Kathy Bishop (2014, s. 69). For ham handler det om "But first, do no harm" (Saldaña, 2011, s. 39). Hans løsning er som nevnt å involvere sine informanter som aktive deltakere i utviklingen av etnodrama, og på denne måten sikre at både manus og forestilling ikke tar for seg hendelser de ikke ønsker (s. 39-40). Dette lot seg som tidligere forklart ikke gjøre i prosessen med det nye etnodramaet på grunn av tidsaspektet. En sentral bekymring var derfor hvordan informanten ville reagere dersom personen plutselig oppdaget "den mørke tiden i livet sitt" framført foran et helt publikum. Eller at vedkommende ville føle seg krenket da framstillingen av fangenskapet ikke var identisk med informantens historie. Informanten ble invitert til å få innblikk i den kunstneriske bearbeidelsen av traumet, men hadde ikke benyttet seg av dette. Følgelig hadde informanten heller ikke godkjent vår tolkning eller framstilling av det. Var valget om å bruke den traumatiske opplevelsen dermed å misbruke tilliten og barmhjertigheten mellom oss?

Jeg vil her argumentere for at anvendelsen av informantens opplevelse var berettiget. Rent praktisk så hadde ikke informanten nedlagt forbud mot videre formidling av hendelsen. Avgjørelsen kan underbygges ytterligere av den narrative etikken, der tydelig respons når andre forteller om sine traumatiske opplevelser er viktig (Hovland, 2011, s. 123). Hovland mener at å ikke respondere – å tie –vanskelig kan oppfattes som noe annet enn et uttrykk for at det som fortelles, eller den som forteller, ikke anses som noe av betydning. Responsen kan her sammenlignes med valget mellom å anvende eller ikke anvende informantens historie. Å ikke benytte hendelsen i etnodramaet kunne på denne måten signalisere til informanten at verken hun eller hendelsen var viktig. Å ta stilling til dette dilemmaet; å anvende informasjonen, kan sees som ta stilling til hva som var riktig å gjøre, i tråd med den narrative etikken. Det neste steget var heller ikke etisk irrelevant; å bestemme *hvordan* det skulle gjøres (Hovland, 2011, s. 30). Hendelsen utgjorde et alvorlig traume i informantens liv. Derfor måtte iscenesettelsen av *Mørket* gjøres på en respektfull og verdig måte som ikke ville vorde skade:

Stories of victimhood ... may be dramatically compelling. These kinds of difficult stories need to be reframed as past events with which it is possible to come to terms, so as to empower both participants and audience to socially imagine their way towards a world in which these events no longer occur (Pendergast & Saxton, 2016, s. 37).

En av strategiene for å omgå dilemmaet var ved bruken av figurer. I scenen var følgelig de konkrete voldsrelaterte hendelsene iscenesatt med ikke-menneskelige aktører. Francis skriver at iscenesettelsen av vold er krevende dersom den lidende parten er menneske (2012), og begrunner dette i distanseringen i figurteateret. Den estetiske fordoblingen, her at tilskueren vet at figuren ikke er ekte, men velger å akseptere fiksjonen, er som tidligere forklart den grunnleggende fiksjonskontrakten i kunstformen (Alfsen, 2012; Blumenthal, 2005; Falke, 2011; Francis, 2012, Hamre, 1997). På den ene siden var det fordelaktig å bruke figurer i iscenesettelsen da det betød å beskytte tilskuerne og informanten. Selv om hovedkarakteren ble vridd og trykket sammen til en umenneskelig stilling på gulvet visste alle involverte at ingen var kommet til skade fordi figuren ikke var ekte. På den andre siden ble iscenesettelsen mindre krevende for oss som animatører. Her sikter jeg til ansvaret av å skulle framstille situasjonen scenisk. Å for eksempel representere hovedkarakteren selv i scenen var fullstendig uaktuelt på grunn av det overordnede etiske problemområdet i dette prosjektet; hvite kvinner som framstilte en migrants flukt og overgrep. Det opplevdes også problematisk å skulle representere Soldaten, selv, karakteren som utførte overgrepet. Saldaña påpeker: ”Artistic choices ... can skew performance text data, reduce the fidelity and, thus, its

interpretation by individual audience members” (1998, s. 193). I ytterste fall kunne det antyde en tematikk rundt hvitt overherredømme eller rasisme. Å i stedet anvende figurer betød en viss beskyttelse gjennom fiksjonen da den estetiske fordoblingen beskyttet animatørens integritet ved at handlingene kunne tilskrives Soldaten (Hamre, 1997, s. 146-147).

Videre var scenen som tidligere nevnt nonverbal da vi ikke riktig fant ord eller replikker som fungerte. Postdoktor Nana Močniks skapte en etnoteaterforestilling, *Canned* (2015), av sin forskning på kvinnelige overlevende fra Bosnia-Herzegovina, som i 1990-årene ble offer for voldtekter som militær strategi. Močniks mener at vi mangler språk for å representere kropp i smerte. I stedet for å akseptere at språket eller muntlig formidling ikke alltid strekker til, og å gi seg hen til stillheten, argumenterer hun for å ta i bruk symbolske, metaforiske og abstrakte måter å kommunisere på (2018, s. 24). Dette ble handlingsalternativet og løsningsforslaget for vår iscenesettelse, der vi i stedet for å formidle fortellende tekst baserte iscenesettelsen både på visuelle symboler; å fysisk trykkes ned i bakken, å krølles sammen til en ball, stor høydeforskjell mellom undertrykkeren; Soldaten og den undertrykkede; hovedkarakteren, samt fraværet av lys eller håp. Parallelt anvendtes assosiative eller auditive symboler som lydkulissen over hodetelefonene med et *subjektivt* lydbilde som forsterkning. Der et objektivt lydbilde søker å skape konkrete rom med reallyder, som for eksempel en gate, søker det subjektive lydbildet å underbygge følelser. I etnoteateret kom dette til uttrykk i form av dype truende dronelyder, klaustrofobiske undervannsatmosfærer og abstraherte reallyder for å understreke forvirring og desorientering. Virkemidlene anvendtes bevisst for å lede tilskuernes assosiasjoner i retning av noe skummelt og til ubehag.

I de uformelle intervjuene etter forestillingene kom det fram at tilskuerne hadde tolket scenen forskjellig. En tilskuer forklarte sin forståelse av scenen som et ”mind prison”. Oversatt til norsk kan det bety et mentalt fengsel og kan for eksempel gi assosiasjoner til sosial kontroll, der individuell adferd på ulike måter begrenses av utenforstående krefter (Tjora & Burner, 2020). Eller den sinnstilstanden man kan oppleve i en krise; et sjokk, der man står rådvill igjen og ikke greier å handle. En annen tilskuer hadde en mer konkret og dramatisk fortolkning av det hele da personens fokus hadde vært på den røffe behandlingen av figuren, og følgelig tolket scenen som et direkte overgrep. Tilskuernes differensierende opplevelser av scenen kan underbygge et argument for at den symbolbaserte og assosiative utformingen på scenen skapte et stort fortolkningsrom for publikum. På den ene siden kunne dette være positivt da det oppfordret til at tilskuerne måtte ilegge handlingen og figurene mening og slik

bidro med en del av seg selv. Hamre beskriver dette som å forbinde den ytre og den indre virkelighet, her forstått som den ytre forestillingen og sitt indre følelsesliv (1997, s. 15). Kanskje knyttet de fortolkningen til sin egen erfaringsbakgrunn og på denne måten identifisere seg med handlingen. Eller så scenen i en større sammenheng med paralleller til andre historier rundt flukt eller migrasjon, i tråd med den narrative etikken. På den andre siden kan de kontrasterende tolkningene tyde på at iscenesettelsen av traumet var for tvetydig og at den tilsiktede historien ikke ble formidlet godt nok.

Jeg vil her stille det spekulative spørsmålet om *Mørket* ble mørkt nok. Anvendelsen av andres traumatiserende historier i teater, enten der er institusjonelt eller som performativ forskning, er ikke en ny praksis. Eksempelvis framstilte regissør Oskar Koršunovas blant annet voldtekt og massedrap forestillingen *Klassen vår* (2015) på Nationaltheatret, som tok utgangspunkt i den historiske massakren av jødene i byen Jedwabne i 1941. Og Eeg-Tverbakks dokumentariske forestilling *Childism* (2017) undersøkte hvordan og hva man kan fortelle om overgrep mot barn, i offentligheten. Kanskje ville vår egen scene vært mer spisset dersom vi ikke hadde tatt det anonymiserende grepet om å gjøre hovedkarakteren til mann. Hvilke assosiasjoner eller fortolkninger som tilskuerne i så fall ville sittet igjen med, kan jeg i midlertid bare spekulere i. I figurteateret har voldshandlinger nærmest vært brukt så lenge figurteaterkunsten har eksistert. Fordelen med figurer er som kjent at de ikke er dødelige slik som med mennesker. Dermed har figurer blitt brukt for å framstille de mest dramatiske, bestialske og hårreisende situasjoner gjennom historien (Blumenthal, 2005, s. 143). Altså kan man si at bruken av traumatiske og voldspregede hendelser er utbredt.

Samtidig har figurteaterkunsten etter min erfaring en innebygd fallgrube i form av at det ufrivillig kan bli komisk. Særlig i iscenesettelsen av mørkere tematikk. Kanskje er det fordi ”... en vanlig forforestilling hos publikum er at figurteater er lettvent barneunderholdning” (Alfsen, 2012, s. 175), der det oppstår en overraskende kontrast mellom tilskuerens forventning om uskyld og noe barnlig og det eventuelt eksplisitte og brutale som utspiller seg på scenen. Der dette vanligvis kan utnyttes bevisst og bidra med virkemidler som overraskelse eller humor, var ufrivillig komedie noe vi til en hver pris ville unngå i iscenesettelsen av *Mørket*. I tråd med nærhetsetikkens fordring om å ikke skade, framstod det som prekært at scenen måtte være moderat ut av respekt for informanten. Til syvende og sist handler det hele kanskje om hva en som kunstner selv er komfortabel med, jamfør Saldañas tanker om hensynet til sin egen integritet (2011, s. 43). I dette tilfellet, som uerfaren forsker og kunstner

i møtet med et annet menneskes traumatiske opplevelse, tvilte jeg på mine kunstneriske ferdigheter og faglige ”pondus”. Jeg var bekymret for hvordan både tilskuere og informanten selv eventuelt ville reagere dersom vi iscenesatte hendelsen mer grotesk eller mer ekstrem. Det var i så fall snakk om å bruke noens mest traumatiske opplevelse som sjokk-effekt. I ettertid forstås situasjonen som et uttrykk for at ensemblet ikke greide å etablere et eierskap til hendelsen, kanskje fordi vi ikke har opplevd noe lignende selv. For utenforstående kan scenen derfor kanskje sees som en form for selv-sensur. Iscenesettelsen anses i midlertid som et ærlig forsøk på å framstille en alvorlig tematikk som ivaretok både mig egen, ensemblets og informantens integritet.

5.4 Valg av aktør

Underveis i prosessen med å skape forestillingen har valg knyttet til hvem som skulle spille hva vært en gjennomgående utfordring. Prosessen har vært preget av en søken etter gode argumenter som legitimerte ensemblets involvering og berettiget valget om å gjennomføre prosjektet selv. Dette grunnet i en opplevelse av å ikke helt kunne representere stoffet, da vi som mennesker aldri har opplevd flukt eller lignende selv. Jeg kunne i stedet valgt å bruke informantene som skuespillere og animatører. I Saldañas første etnoteaterforestilling *Maybe someday if I'm famous...* (1998) ble karakteren Barry spilt av informanten selv, der forfatteren understreker at ”No other actor, no matter how talented, would have truly understood Barry’s feelings and meaning attached to the epiphanies in his life” (1998, s. 190). Informanten har naturlig nok en helt annen forståelse av sitt liv enn det utenforstående har og kan bringe en unik innsikt i arbeidet. Et annet alternativ var å rekruttere andre deltakere som hadde en direkte tilknytning til tematikken. Ellinggard skriver at det i arbeidet med *innsidedeltagere* blir et større fokus på den sosiale og individuelle prosessen (2015, s. 8). Da prosessen som sådan ikke var det direkte fokuset i denne undersøkelsen, samt et ønske om et høyere kunstnerisk nivå, ble det som kjent valgt å rekruttere mennesker som allerede hadde kompetanse innen både figurteaterkunst og teateret.

Vi valgte å operere med en blanding av figurer, objekter og oss selv som aktører i besetningen av de ulike rollene, der ensemblet bestod av tre etnisk norske, kvinnelige utøvere i tjuårene. Kanskje kunne besetningen med et utenforstående perspektiv gjøre det lettere for tilskuerne som ikke tilhørte samfunnsgruppen å tilnærme seg tematikken, da skuespillerne og animatørene slik sett var likere dem i form av kulturell tilhørighet. I følge Saldaña må man

akte seg da "... deciding which person plays which role - becomes not just an artistic but an ethical matter..." (2011, s. 144), fordi aktøren som representerer blir en avbildning av informanten eller samfunnsgruppen som iscenesettes. Der dette ofte kan omgås ved hjelp av kostyme og/eller sminke fortonet situasjonen seg annerledes da det i dette tilfellet var tale om å representere en historie om flukt. I nærhetsetikken må avgjørelser sees i lys av spørsmål og verdier som overskrider ens egen tilværelse, eksempelvis av historisk og politisk art (Foss, 2005, s. 64). Dette kan anskues i sammenheng med ukulturen av *blackface* som på 18- og 1900-tallet i USA latterliggjorde og ydmyket afroamerikanere og som i senere tid kan sies at har blitt et symbol på ignoranse for rasisme og appropriasjon. Derfor var det problematisk å skulle besette enkelte karakterer selv, som forklart i forrige delkapittel. Karakterene som endte opp med mennesker i rollebesetningen var hovedkarakter som barn, mor og bestemor i et barndomsminne, hovedkarakterens fortellerstemme, en soldat som overleverte et brev og norsklæreren Gerd Johansen. En medskaper reflekterte over valget i barndomsscenen:

"Jeg synes på en måte rollene er litt mindre etisk ladde. Flukten har ikke skjedd enda og et lykkelig barndomsminne er noe vi har til felles".

Denne opplevde etiske ladningen ble viktig i besetningsavgjørelsene. Barndomsminnet utspilte en situasjon som kunne vært hentet fra hvem som helst sin livshistorie, og var følgelig noe ensemblet kunne identifisere seg med. Soldaten med brevet var en budbringer og den noe karikerte karakteren Gerd Johansen hadde samme etnisitet som oss. Valget av fortellerstemme og følgelig hovedkarakterens auditive uttrykk fortonet seg noe annerledes gjennom lignende refleksjoner som de nevnt innledningsvis. Det kunne vært interessant dersom en informant leste inn fortellerstemmen, men dette ville sette vedkommendes anonymitet på spill. En person med tilknytning til tematikken kunne også vært rekruttert, da jeg lenge var nærmest opphengt i at vedkommende måtte ha *aksent*. Kanskje var dette mitt behov for å forsterke forestillingens opplevde autentisitet eller kredibilitet, da historien var blitt faksjonsbasert i stedet for dokumentarisk. I følge Kathleen Gallagher (gjengitt i Bishop, s. 71) må man samtidig stole på tilskuernes medskapende rolle i forestillingen. Saldaña mener at "The audience suspends their disbelief" (1998, s. 192) og er villige til å akseptere for eksempel at en yngre skuespiller representerer en forelder. På samme måte kunne tilskuerne akseptere en etnisk norsk stemmeskuespiller som hovedkarakteren, særlig da vedkommende ikke ville synes – kun høres – over hodetelefonene. Også andre karakterer bød på noen etiske refleksjoner i rollebesetningene.

Hovedpersonen, sønnen, konen, Soldaten og Nettrollet var karakterer som, for å anvende den tidligere siterte medskaperens uttrykk, ansås som mer etisk ladede. Dette var noe av årsaken til valget av figur i representasjonen. I motsetning til det Hamre kaller for skuespiller-teateret der skuespilleren tar på seg og spiller en rolle, animerer animatøren noe utenfor seg selv (1997), som innebærer en beskyttelse gjennom fiksjonen for animatøren. En annen årsak var å finne i Saldañas begrep om å framstille *virkeligheten opphøyd i andre*, som gjør seg gjeldende dersom man er tilbøyelig til å tenke at ”... not being lifelike may be the most effective way to depict life” (2011, s. 146). Jeg ønsket å utforske figurteaterets potensiale i den sceniske framstillingen, noe som innebar å sette enkelte situasjoner på spissen. Et eksempel var framstillingen av en informants intime og private minne; da vedkommende giftet seg. For å forsterke *skjørheten* i dette minnet ble hovedkarakterens kone designet som liten figur som forsiktig kunne beveges i tilskuernes åpne håndflater. Et annet eksempel var hovedkarakterens arrestasjon på grensen, der en annen informants opplevelse av *å ikke kunne rømme* uttrykkes gjennom at Soldaten hadde flere meter lange armer som han grep etter tilskuerne med. På denne måten ble sider ved informantenes livsfortellinger til øyeblikk som ekspanderte i scenene og kunne kanskje formidle noe annerledes ved deres liv.

Å velge figurer innebar også flere designvalg. Edward Gordon Craig (gjengitt i Francis, 2012, s. 98) mener at ”A Marionette is not at all clever – not subtle. He must fit the character like a hand fits a glove, or all is undone”. Alle karakterene i forestillingen ble designet til å utføre sine respektive roller. Hovedkarakteren og sønnen kan kalles stykkets protagonister og ble som tidligere beskrevet utformet med inspirasjon fra figurteatertradisjonen bunraku, som innebar at de var på størrelse med små mennesker, der hode, armer og ben kunne animeres simultant (Francis, 2012, s. 132). Ansiktene deres ble utformet i pappmasje der det ytterste laget bestod av tidligere utgaver av etnodramaet, for å symbolisere deres tilknytning til forestillingen. Designvalget skulle også knytte dem til biblioteket som rom, der det finnes flere andre fortellinger, både faktabaserte og fiktive, formidlet som bokstaver på papir. Vi etterstrebet å skape ansiktene (dersom det går an å si) uten tydelige etniske trekk for å vise at dette var representasjoner som kunne være hvem som helst (se figur 9 og 10 på side 40 for bilde av figurene).

I kontrast ble etnodramaets antagonister, Soldaten og Nettrollet, skapt med inspirasjon fra *commedia dell'arte*-tradisjonen kjent for det vulgære, parodiske og voldelige (Blumenthal, 2007; Francis, 2012). Figurene skulle være tydelig annerledes og ble først designet som

marotter, her Muppets-lignende figurer som kan bevege munnen og snakke. Da det etter hvert ble tydelig at etnodramaet inneholdt for mye informasjon ble deres replikker kuttet vekk. I stedet ble Soldaten en høy, tynn og stum rolle. Nettrollet fikk beholde uttrykkslyder da dette kunne forsterke den noe dumme framtoningen hans, som en parodi på netttroll. Ved å ta utgangspunkt i karikaturer ønsket vi altså å signalisere figurenes funksjon til publikum, men med et forbehold da Saldaña mener at bruk av karikaturer og stereotypier må unngås i etnodrama. Dette med mindre etnoteaterets uttrykk skal strekkes i retning satire, parodi eller ekspresjonisme (2011, s. 143). I tilfellet med scenen Norge og Nettrollet var nettopp dette intensjonen. Scenen tok som kjent utgangspunkt i informantenes opplevelser av Norge og var en satirisk framstilling av integreringsprosessen.

For å levendegjøre broren benyttet vi objektteater i form av en sykkel, og i kombinasjon med dans skulle to sykler vise forholdet mellom ham og hovedkarakteren. Dette er et bilde som også går igjen i populærkulturen, eksempelvis i filmen om romvesenet *E.T.* (1982) samt den overnaturlige serien *Stranger Things* (2016). Å være utendørs og sykle som barn er kanskje noe som mange kan kjenne seg igjen i. Ved å benytte dette i forestillingen ønsket vi at publikum skulle assosiere tilbake til sin egen barndom, til da man ikke hadde noen bekymringer og livet var en idyll. Dette var bevisste valg knyttet til tilskuernes emosjonelle identifikasjon i forestillingen, noe som leder an til siste diskusjonsdel.

5.5 Et møte mellom tilskuere og en annen?

Dette spørsmålet er ikke nødvendigvis et etisk dilemma som har *oppstått* i prosessen med å bearbeide migranters livsfortellinger til en figurteater-forestilling. Det er likevel et spørsmål som har *opptatt* meg gjennomgående: Som vist gjennom oppgaven ønsket jeg å belyse mangfoldet blant de som immigrerer til Norge. Etter prosjektets dekomposisjon gjenoppstod ønsket som noe annet, da muligheten for å formidle en mer personlig og nær fortelling tilbød seg. Jeg anser det som en del av mitt engasjement for migrantgruppen og som min måte å tale deres sak. Samtidig hadde jeg min egen agenda: en undersøkertrang for figurteaterkunstens potensiale i møtet med migrantenes livs- fortellinger. Derfor stiller jeg følgende tankeeksperiment som en avsluttende diskusjon for mitt masterprosjekt: Kunne forestillingen tilrettelegge for et møte mellom tilskuerne og *en opplevd annen* eller skape større forståelse for migranters livserfaringer?

Spørsmålet ble særlig interessant etter at en tilskuer som så forestillingen uttalte:

”Jeg tror jeg skal begynne å være hyggeligere mot innvandrere”.

Vedkommende er noen som jeg har en personlig relasjon til og som er kjent for å være mindre vennlig innstilt til både migranter og integrering. Her kan det i første omgang være nærliggende å tenke at tilskueren så migrantgruppen i et annerledes lys og tilegnet seg en annerledes forståelse. Når ”teppet faller” så skal ikke tilskuerne føle at de har utrettet noe kun gjennom sin egen deltagelse. I stedet skal inntrykket følge, plage og irritere dem (Grehan, 2009, s. 6), her tolket som at tilskueren kan oppleve en indre ubalanse eller at noe er galt. I dette tilfellet kan det i så fall være snakk om at publikummeren opplevde en konflikt mellom sine fordommer og inntrykket som forestillingen gav. Grehan skriver at denne følelsen kan bidra til at tilskuere forsøker å endre noe, enten ved seg selv eller politisk, slik at følelsen avtar (s. 7). Tanken om å bli vennligere innstilt ovenfor migranter kan samsvare med denne beskrivelsen. Lehmanns begrep om *respons-ability* kan gi et ytterligere perspektiv på dette, da det implisitt i begrepet ligger en ide om at ”... in the act of responding to something we are also taking responsibility for it” (2006, s. 184):

... Spectators are called upon to recognise that there is a relationship between what is shown in the theatre and their own experience of the world. In responding to this call, spectators take responsibility for making what is shown part of their personal experience. The spectators are invited to do something about it (2006, s. 184).

I følge Ridout kan relasjonen til nærhetsetikken i teatersammenheng oppmuntre tilskueren til å la en forestilling være en mulighet til å erfare et møte med noen andre, i stedet for å betrakte forestillingen som en utforskning av sin egen subjektivitet. På denne måten kan teateret invitere tilskueren til å innta et etisk ansvar for en annen (2009, s. 8). I arbeidet med etnoteateret har det blitt etterstrebet å skape et rom som ville la migrantenes stemme bli hørt, i tråd med Nicholsons og Saldañas perspektiver på anvendt teater og etnoteater (Nicholson, 2005; Saldaña, 2011). Grehan er enig og mener at det i en stadig mer individualisert og travel verden blir essensielt å skape rom som lar tilskuere erfare problematikk knyttet til vår tid (2009, s. 1). Lehmann siterer Guy Debord og skriver at vi lever i et ”society of spectacle” og at menneskelig erfaring er redusert til forbruk og konsum der nyhetsmediene dominerer vår oppmerksomhet (2006, s. 183). Som et resultat greier vi kanskje ikke lenger å ta samfunnsproblemer ordentlig inn over oss, før vi haster videre til neste sak. I stedet for å lytte og fordype oss i utfordringene vi står ovenfor så fordeles vår oppmerksomhet utover i et tynt lag. Å la migrantenes stemmer bli hørt var derfor viktig, da det i følge Kearney må være et

mål at kunsten gjenfinner en relasjon med en annen (2002, s. 87), her forstått som å skape et rom som lot partene møtes.

Vi ønsket å engasjere tilskuerne og vekke deres nysgjerrighet i møte med hovedkarakteren med en interessant historie og som gav dramatisk effekt. På denne måten kunne publikum få en vedvarende erfaring eller inntrykk (Grehan, 2009, s. 6). Ved å foreta sin egen reise og ”gå i hans sko” kunne publikum reflektere over ulike aspekter ved migrasjon. Praksisen kan møte kritikk da Julie Salverson mener at:

If our play invites an audience to step into the shoes of the refugee, to empathize with her ”as if”, then the refugee becomes an object ... and the audience member – and, by extension playwrights, director and actors – offstage voyeurs. Both are less secure, less able to listen and respond within the encounter. It is possible that both even disappear (gjengitt i Grehan, 2009, s. 119).

Salversons praksis har paralleller til dette prosjektet i form av formidling av flyktnings historier. I denne oppgavens sammenheng kan man undres over om det er en uetisk bruk av *juicy* materiale som Salverson sikter til. Sitatet fordrer likevel refleksjon: Ble vår fiktive migrant redusert til et objekt for andres beskuelse? Reduserte vi tilskuerne og oss selv til enkle sosialpornografiske konsumenter? Ville noen i så fall ta migranternes livserfaringer inn over seg? Retter man blikket til den narrative etikken kan det sees i et annet perspektiv. Der inviteres mennesker til å reflektere over betydningen av fortellingene da universelle erfaringer springer ut av dem. I forlengelsen kan tilskueren se erfaringen i forhold til hvem de er, hva de ser og hva de gjør (Hovland, 2011, s. 20). Å høre om en annens opplevelser lar oss se våre egne liv på en annerledes måte. Dette forskerkes av Saldaña som mener at teaterets mål verken er ”... to educate nor to enlighten. Theatre’s primary goal is to entertain – *to entertain ideas as it entertains its spectators*” (2011, s. 14. utheving tillagt). Hva betyr så ”to entertain”? Ordet har flere betydninger som det også framgår i sitatet over. Det kan bety å underholde, engasjere og ”to receive and take into consideration” (Entertain, 2020). Oversatt til norsk blir det ”å motta og ta i betraktning”, noe som kan peke på å reflektere. Jeg forstår derfor Saldañas påstand som at teateret, på en underholdende og engasjerende måte, må gi sine tilskuere ideer eller impulser som setter i gang refleksjonsprosesser hos dem. Sidestilt med den narrative etikken kan det i dette tilfellet være å reflektere over forestillingen i forhold til sitt liv. Jeg stiller meg for øvrig også bak Ariane Mnouchkine som mener at ”the need to share these stories is so important that it outweighs any risk of voyeurism” (gjengitt i Grehan,

2009, s. 120), men med forbehold om at måten det gjøres på må være forsiktig gjennomtenkt, jamfør kapittel 5.3 *The juicy stuff: Mørket*.

Et annet aspekt ved å fremme migrantenes livserfaringer var at forestillingen skulle understreke at samfunnsgruppen er vanlige folk, og i forlengelsen at historien like gjerne kunne skjedd med en av ”oss”. En parallell kan her trekkes til nærhetsetikken som fordrer anerkjennelsen av likeverd og en felles sårbarhet (Foss, 2005). Dette ble forsøkt gjort ved å anvende situasjoner og hendelser i etnodramaet fra migrantenes livsfortellinger som også tilskuerne kanskje kunne gjenkjenne seg i og identifisere seg med; en bekymringsfri barndom, den bunnløse kjærligheten for sitt eget barn og sin familie, samt frykten for å miste dem. En sentral utfordring i denne tankerekken er likevel at handlingens hovedkarakter i dette tilfellet var en *figur*. I kraft av den estetiske fordoblingen og den permanente fremmedgjørelsen i figurteateret kan figuren aldri erstatte mennesket (Alfsen, 2012). Derfor kan man slå fast at tilskuerne ikke ville identifisere seg med figuren *i seg selv*. Sett fra den narrative etikken kunne figurene likevel bidra til å formidle hvordan det kunne *oppleves* å være aktør i den aktuelle situasjonen. Gjennom spesifikke og partikulære beskrivelser kan man gjenkjenne noe universelt og allmennmenneskelig, der både levde og litterære fortellinger åpner for gjenkjennelse og emosjonell identifikasjon fordi de formidler mellommenneskelige erfaringer (Hovland, 2011, s. 81).

En annen måte å anskue identifikasjon i forestillingen er gjennom tilskuernes mulige identifisering med *animatørene*. Som nevnt i forrige delkapittel kunne de gjøre det lettere for tilskuere som ikke tilhørte migrantgruppen å nærme seg tematikken, da animatørene og tilskuerne slikt sett hadde likere kulturell bakgrunn. En tilskuer som så forestillingen sa:

”Måten dere styrte figurene på var veldig fint å se. Dere var så omsorgsfulle og jeg tenkte at det kanskje viste hvordan dere ønsket å behandle migrantene og deres historier”.

Animasjonsteknikken får som vist i sitatet over konsekvenser for hvordan tilskuere fortolker spillet; i dette tilfellet *omsorgsfullt*, som kan gi assosiasjoner til noe forståelsesfullt, empatisk eller en slags etisk holdning. Sett i lys av tilskuerutsagnet som startet denne diskusjonen; ”Jeg tror jeg skal begynne å være hyggeligere mot innvandrere”, kan man undres over om animatørenes holdning ovenfor figurene kunne påvirke tilskuere. Tanken kan underbygges av

Ridout som mener at teater som bidrar med etiske perspektiver har potensiale til å la tilskuerne identifisere seg:

We might be said to identify with it, with something in it that we recognise as our own. Something about what the work says or does matches our own sense of what we would like to say or do ... We are able to respond to its call because we understand the language in which it speaks to us (Ridout, 2009, s. 67).

Overført til denne konteksten kan Ridouts mening forstås som at tilskuerne identifiserer seg med animatørene fordi de kjenner seg selv igjen i dem. Animatørens holdning ovenfor figurene kan videre samsvare med hvordan tilskuerne ønsker å framstå som mennesker, og tilskuerne er i stand til å ta dette inn over seg fordi animatørene og de selv tilhører en lik kulturell kontekst. Figurteateret framstiller slik en ekstrakt av livet som vi kjenner det og animasjonen gjengir en ekstrakt av den menneskelige virkeligheten (Paulsen, 1992, s. 36). Kanskje kan en slik erfaring åpne for å en økt forståelse for migrantenes livserfaringer.

Om forestillingen klarte å skape et møte mellom tilskueren og en opplevd annen er kanskje vanskelig å svare på. Ridout skriver at man i overføringen fra nærhetsetikken til teateret mest sannsynlig mister mye av det Levinas la i sin etikk (2009, s. 55). Blant annet fordi utgangspunktet for den etiske retningen er det konkrete møtet med Den andre, som er noe ureducerbart, som overskrider og som uttrykker snarere enn å representere (Kearney, 2002, s. 88). Slik kan tankeeksperimentet om *en annen*, som et begrenset uttrykk for Den andre, kanskje være et noe nytteløst prosjekt. I følge den narrative etikken er det likevel nærliggende å tenke at tilskuerne kunne erkjenne noe om migranters livserfaringer, samt møte noe som var annerledes enn dem selv. Uansett om tilskuerens reaksjon skyldes et opplevd møte eller ganske enkelt sympati, kan forestillingen i allefall ha startet en refleksjonsprosess hos én person - noe jeg kan si meg godt fornøyd med.

6.0 Avslutning

6.1 Oppsummering

Ved oppgavens begynnelse presenterte jeg følgende problemstilling:

Hvordan behandle sentrale etiske dilemma i den kunstneriske prosessen med å bearbeide migranters livsfortellinger til en figurteaterforestilling?

Jeg har i dette masterprosjektet intervjuet tre migranter og bearbeidet deres livsfortellinger i en devised prosess til etnoteater i form av en figurteaterforestilling. I det kunstneriske arbeidet med forestillingen var det fire sentrale etiske dilemma som måtte tas stilling til og behandles. I den skriftlige oppgaven har dilemmaenes behandling blitt diskutert opp mot teaterfaglige og etiske perspektiver. Slik blir både forestillingen og oppgaven svar på min problemstilling;

Å gå fra tre til én handlet om dilemmaet om å skulle slå de tre livsfortellingene sammen eller ei, da det kom fram at en av informantene var bekymret for å identifiseres gjennom forestillingen. Valget falt på å beskytte informanten og i stedet endre etnoteaterets dramaturgi. Dette ble gjort av både etiske og kunstneriske årsaker: Selv om informanten var omhyggelig anonymisert i etnodramaet kunne det *ikke utelukkes* at individer tilknyttet voksenopplæringen ville kunne dedusere seg fram til at historien om flukt måtte tilhøre vedkommende. Jeg hadde tidligere garantert for informantens anonymitet og dette utgjorde noe av grunnlaget til at personen hadde villet fortelle om sitt traume. Hvis vedkommendes identitet ble avslørt så ville jeg i så fall ha begått både et personvernbrudd og en integritetskrenkelse, som i følge nærhetsetikken ville medført et alvorlig tillitsbrudd og forårsaket ubehag. Å overse informantens bekymring kunne slik også fått konsekvenser fra øvre hold som utdanningsinstitusjon og NSD. Flere ytre omstendigheter spilte inn i vurderingen da jeg oppfattet situasjonen som at informanten stod i fare for å trekke seg. Retningslinjene til NSD ville i så fall forhindre bruken av informantens historie, noe som ville kostet etnodramaet datamateriale med dramatisk effekt samt en viktig fortelling om migrasjon. Ved å følge narrativ etikks eksempel og se til andre paradigmatisk fortellinger om lignende situasjoner, som Knausgårds bokserie *Min Kamp* og NRKs skapelse av rollekaraktaren Mads Pettersen, forstår vi hvordan enkeltmennesker kan stå lidende igjen, enten de opplever seg selv som ufrivillig eller uriktig framstilt. Der avgjørelsen i ettertid oppfattes som riktig gikk den på

bekostning av ensemblet, da arbeidet de hadde medvirket til ble skrinlagt. Situasjonen betraktes også som et resultat av en noe mangelfull planlegging i form av en mindre gjennomtenkt informantinvolvering fra min side. Der jeg stiller meg undrende til om det ville vært bedre å ha informantene mer involverte, mener jeg at prosjektets dekomposisjon på denne måten kunne vært unngått.

Hensyn mellom etikken og dramatikken, som handlet om den opplevde balansegangen mellom hensyn til informantene på den ene siden og hensynet til etnodramaet på den andre, samt de etiske konsekvensene som sammenslåingen av livsfortellingene fikk. Det ble forsøkt å bevare så mye som mulig av informantenes livsfortellinger ved å benytte Saldañas metodikk for å skrive etnodrama. Dette innebar å hente utdrag fra datamaterialet og omrokere eller slå disse sammen til en mer estetisk adaptasjon, og å skape originale scener basert på og inspirert av datamaterialet. Ved å forfatte en faksjonsbasert og sammensatt karakter i en kausal dramaturgi måtte likevel store mengder informasjon kuttes vekk, særlig informantutsagn som stod i kontrast til de øvrige. Der dette kan være i tråd med etnodramatisk praksis kunne likevel prosjektet i den videre utviklingen kritiseres på flere punkter, som knyttet seg til dramaturgiske hensyn: Noen fiktive tilskudd måtte diktes opp, noe enkelte innen etnoteatertradisjonen mener er uberettiget. I kraft av en kausal og enkel dramaturgi stilles det også spørsmålsteget ved om ikke forestillingen havnet i romantiseringsfellen gjennom å formidle en noe ensidig og harmonisk framstilling av migranter, som jo er en mangefasettert og kompleks tematikk. På bakgrunn av dette kan en fra et kvalitativ forskerperspektiv kritisere etnoteaterets kredibilitet. Samtidig påberoper ikke dette prosjektet seg å formidle en sannferdig virkelighet. Gjennom bearbeidelsen av datamaterialet til en figurteaterforestilling formidles i stedet faksjon eller en plausibel framstilling.

De etiske komplikasjonene av å skrive en sammensatt karakter fortsetter. Ved å fokusere på sammenfallende beskrivelser og på likheter kan etnodramaet ha generalisert migrantgruppen. Jeg spør: ved å formidle historien om en flyktning, fremmet vi ikke nettopp synet på migrantene som en homogen gruppe? Synet som prosjektet tok sikte på å utfordre? En konsekvens av dette var å ikke yte de respektive livsfortellingene rettferdighet. Dette ble tilfellet med informant 3 som ikke kunne kjenne seg igjen i forestillingen. Der dette heller ikke var intensjonen – etnodramaet formidlet ikke hver informants livsfortelling, men faksjon – kan opplevelsen av å fremmedgjøres for egen historie likevel oppleves krenkende. I ettertid innser jeg at forestillingens stedsspesifikke kontekst; biblioteket på voksenopplæringen, har

påvirket det kunstneriske arbeidet i større grad enn først antatt. Med dette menes et økt fokus på utvelgelse av datamateriale som kunne tenkes at ville fordre gjenkjennelse hos individene på voksenopplæringen. Derfor kan prosjektet også kritiseres i behandlingen av informant 3 sin historie, da praksisen i ettertid framstår som en forskjellsbehandling.

Der *utførelsen* av sammenslåingen av informantenes livsfortellinger uten tvil kunne vært løst bedre, argumenteres det fremdeles for at *avgjørelsen* var riktig, da å beskytte en informant ble vurdert til høyeste prioritet. Da informant 3 var den eneste som fikk sett forestillingen kan man ikke utelukke at informant 1 og 2 ville hatt en annerledes opplevelse av forestillingen, særlig med utgangspunkt i stykkets konkrete handlinger, relasjoner og omstendigheter. I tilbakemeldinger fra informantens klasse ved voksenopplæringen kunne det se ut som om enkelte hadde gjenkjent seg i situasjoner fra handlingen. Etnoteateret formidlet kanskje historien om en fiktiv migrant, men samtidig en plausibel framstilling som enkelte kunne identifisere seg med. Ved å skape et rom som lot migrantenes stemmer bli hørt kan forestillingen hatt et emansipatorisk potensiale. Kanskje kunne andre kjenne seg igjen, føle seg mindre alene eller tørre å fortelle om sin historie eller situasjon. Ved å utfordre tilskueres eventuelle syn på migrantene som samfunnsgruppe kan prosjektet også ha paralleller til en narrativ praksis tredje rom av muligheter, da vår identitet også påvirkes av hvordan andre ser oss.

The juicy stuff: Mørket, behandlet dilemmaet mellom å bruke eller ikke bruke en informants traumeberetning om flukt og fangeopphold. På den ene siden kunne et *juicy* datamateriale tilføre stykket dramatisk effekt. På den andre siden var historien viktig å formidle fordi flukt er et reelt og problematisk aspekt ved manges migrasjonsreiser. Informasjonen kunne gi tilskuerne et større emosjonelt inntrykk og forståelse, som på sikt gjennom kunstopplevelsen kunne fordre empati i møte med migranter. Avgjørelsen problematiseres med det faktum at informanten ikke visste hvordan traumet ble bearbeidet og derfor heller ikke hadde godkjent vår fortolkning av det. Valget argumenteres likevel for som berettiget da informanten for det første ikke benyttet seg av muligheten til å lese manusutkast eller se prøver. For det andre ble det heller aldri formidlet et forbud mot å bruke hendelsen. Avgjørelsen kan underbygges av narrativ etikk der å ikke respondere, eller ikke bruke hendelsen, kan være synonymt med å signalisere at verken informanten eller hendelsen var av særlig betydning.

Det etiske dilemmaet fortonet seg annerledes da hendelsen skulle iscenesettes. Vi anvendte figurer i representasjonen av de involverte karakterene, da disse gjennom sin estetiske fordobling i fiksjonen beskyttet informanten, tilskuerne og animatørene. Figurene løste også representasjonsproblemet da vi selv ikke kunne besette rollene, både på grunn av prosjektets overordnede etiske problemområde, samt et mulig misvisende budskap. Ensemblet kunne ikke identifisere seg med scenens tunge tematikk da vi er så heldige å aldri ha opplevd noe lignende. Derfor mistenkes det at vi heller ikke riktig greide å ta eierskap til den. Dette resulterte i en nennsom scenisk framstilling som baserte seg på det assosiative og symbolske. Under samtaler med tilskuere kom det fram at det var et stort fortolkningsrom for tilskuerne. Dette kan ha vært positivt i form av at publikum selv måtte ilegge handlingen og figurene mening og på denne måten bidro med en del av seg selv i fortolkningen. Samtidig kan utsagnene tolkes som at scenen ble for tvetydig og at handlingen og det brutale i informantens traume ikke kom tydelig fram. Jeg spekulerer derfor over om *Mørket* ble mørkt nok da voldsrelaterte hendelser er utbredt i scenekunsten. Spørsmålet har jeg ikke funnet et klart svar på. Sidestilt med etiske perspektiver, samt min egen og ensembles integritet, anses iscenesettelsen som et ærlig forsøk på å framstille en tung og vanskelig tematikk på en måte som vi alle kunne stå inne for.

Valg av aktør, som omhandlet hvem som skulle eller *kunne* representere forestillingens karakterer. Vi valgte å operere med en blanding av oss selv, figurer og objekter i rollebesetningen. På grunn av prosjektets overordnede etiske problemområde med etnisk norske kvinner som skulle formidle historien om en flyktning, valgte vi å representere de karakterene som opplevdes som mindre etisk utfordrende; roller som ensemblet kunne identifisere seg med, som var mindre biroller, hadde lik etnisitet eller som ikke ville være synlige i forestillingen. De større rollene som protagonister og antagonister ble besatt av figurer. Dette hadde både sammenheng med den etiske representasjonsproblematikken samt ønsket om å ekspandere scenene gjennom figurteaterkunsten. Figurene ble også designet for å fylle sine respektive roller: Hovedkarakterene var inspirert av bunraku for en mer poetisk framtoning. Antagonistrollene ble i kontrast skapt med utgangspunkt i karikaturer, inspirert fra *commedia dell'arte*-tradisjonen. Objektteater anvendtes for å levendegjøre enkelte aspekter ved forestillingen, som forholdet mellom hovedkarakteren og hans bror, der ensemblet bevisst spilte på kjente forestillinger for å fremme emosjonell identifikasjon hos tilskuerne.

Til sist fulgte et ekstra diskusjonskapittel i form av om forestillingen kunne tilrettelegge for *et møte mellom tilskuere og en annen*. Dette var ikke et etisk dilemma som oppstod i undersøkelsen, men noe som opptok meg gjennomgående. På bakgrunn av utsagnet til en publikummer om å ville begynne å være hyggeligere mot innvandrere har jeg diskutert meg gjennom et tankeeksperiment, der uttalelsen i lys av Lehmanns begrep om *respons-ability* kan hentyde en tilegnelse av en annerledes forståelse for samfunnsgruppen. Overført til teaterkonteksten kan nærhetsetikken oppmuntre tilskueren til å betrakte teaterhendelsen som en mulighet til å erfare et møte med *en annen*. I et "society of spectacle" ble det derfor prekært å skape om som lot migrantenes stemme bli hørt, slik at et møte kunne finne sted. Med belegg fra den narrative etikken, der vi reflekterer over erfaringen fra fortellinger i forhold til vårt eget liv, kunne tilskuerne oppleve identifikasjon og emosjonelt engasjement gjennom forestillingen. Med paralleller til nærhetsetikkens vektlegging av likeverdigheten og gjensidig sårbarhet ønsket vi å tydeliggjøre at den fiktive migranten i vår historie kunne vært hvem som helst. På grunn av den estetiske fordoblingen og permanente fremmedgjørelsen i figurteateret ville ikke tilskuerne kunne identifisere seg med figuren i seg selv, men kunne gjennom spesifikke og partikulære beskrivelser i forestillingen gjenkjenne noe universelt og allmennmenneskelig. En annen vinkling for identifikasjonen åpner seg med animatørene og deres omsorgsfulle eller etiske holdning ovenfor figurene, som kanskje kunne påvirke tilskuere til å ville innta en lignende holdning i møte med migranter.

6.2 Ved veis ende?

Innledningsvis for oppgaven skisserte jeg dette masterprosjektet som en kontinuerlig balansegang mellom etikken og dramatikken. Ved veis ende ser jeg tilbake på stien jeg har gått og forstår at kunstnerisk arbeid med utgangspunkt i andre menneskers livsfortellinger, er en mer nyansert prosess når man faktisk går løypa enn da man tegnet den opp. Å holde balansen betyr jo nettopp å ikke lene seg for langt mot den ene siden, men være oppmerksom på stien forut og hvor man plasserer beina – ett skritt om gangen. Jeg håper derfor at denne oppgaven kan bidra med flere og kanskje annerledes perspektiver på at kunstnerisk utfoldelse og etisk praksis ikke trenger å være adskilte prosesser, men kan berike hverandre. Som aktør i det anvendte teaterfeltet påtar man seg et ansvar der både refleksjon og et etisk kompass blir viktig. Kanskje kan mine erfaringer og kartlegging fra arbeidet inspirere og bidra til en økt bevissthet rundt enkelte etiske konsekvenser og fallgruver man kan møte på. Særlig for det slikt sett mindre utforskede området kalt figurteater.

7.0 Bibliografi

- Alfsen, K. (2012). *Med liv og sjel*. Stamsund, Norge: Orkana Forlag.
- Alvesson, M. & Sköldberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Studentlitteratur AB.
- Aune, V. (2012). Deltakerorientert og performance-sensitivt. I R. G. Gjørnum & B. Rasmussen (Red.) *Forestilling, framføring, forskning – Metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 105-121). Trondheim: Akademika Forlag.
- Austin, J. L. (2003). *How to do things with words*. Innlegg presentert ved University of Miami School of Law. Hentet fra <http://uccstuff.com/FALL2003/j-l-austin.pdf>
- Bishop, K. (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. I *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 19(1), 64-75. Hentet fra <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13569783.2013.872426?needAccess=true>
- Blumenthal, E. (2005). *Puppetry – a world history*. New York: Abrams.
- Bolton, G. (1986). *Gavin Bolton: Selected writings*. New York: Longman.
- Brottveit, G. (2018). Hermeneutikk og vitenskap. I G. Brottveit (Red.), *Vitenskapsteori og kvalitative forskningsmetoder – om å arbeide forskningsrelatert* (s. 32-45). Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Burke, K. (2011). Audience of the Other: The Literary Arts and Ethics in Levinas. I *Philosophy Today*, 55(1) s. 50-63. Charlottesville: Philosophy Documentation Centre.
- Dahlsveen, H., Gjørnum, R. G. & Walløe, T.-A. (2015). Med hvilken rett blir din sigøynerhistorie min fortelling? Om innsamlings- og fortolkningsproblematikk. I *Nordic Journal of Art and Research*, 4(2). Hentet fra <https://journals.hioa.no/index.php/information/article/view/1545/1423>
- Denzin, N. K. (2003). *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. Sage Publications Inc.
- Eeg-Tverbakk, C. (2017). Vi må orke å snakke om overgrep. *Forskning.no*. Hentet fra <https://forskning.no/barn-og-ungdom-helse-kronikk/kronikk-vi-ma-orke-a-snakke-om-overgrep/1163574>
- Ellinggard, S. N. (2015). Etnoteaterets dialoger. I *Nordic Journal of Art and Research* 4(2). Hentet fra <http://hdl.handle.net/10642/3278>

- Entertain. (n.d). I *Merriam-Webster's online dictionary*. Hentet fra <https://www.merriam-webster.com/dictionary/entertain>
- Falke, I. (2011). *Carrots, sticks and a black box*. Turku: Sixfingers Theatre.
- Foss, Ø. (2005). *Omsorgsetikk: Søkelys på omsorgens motivasjon*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Francis, P. (2012). *Puppets – a reader in theatre practice*. Palgrave MacMillan.
- Gadamer, H.-G. (2012). *Sannhet og metode – grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. (L. Holm-Hansen, Overs.). Oslo: Pax Forlag AS.
- Gjærum, R. G., & Ramsdal, G. (2011). Kreative prosesser i "Art-based Research". *Peripeti* 8(16), 21-31. Hentet fra <https://tidsskrift.dk/peripeti/article/view/8241>
- Grehan, H. (2009). *Performance, ethics and spectatorship in a global age*. Palgrave MacMillan.
- Grønmo, S. (2004). *Samfunnsvitenskapelige metoder*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmestad & Bjørke AS.
- Hamre, I. (1997). *Marionet og menneske: animationsteater, billedteater*. Forlaget DRAMA gråsten.
- Hartley, H. S. (2012). *Applied Theatre in Action: a journey*. London: UCL Institute of Education Press.
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. I *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 118(1), 98-106. Hentet fra <https://core.ac.uk/download/pdf/10875447.pdf>
- Haseman, B. & Mafe, D. (2011). Acquiring Know-How: Research Training for Practice-led Researchers. I H. Smith & R. T. Dean (Red.), *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (s. 211-228). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Helgheim, J. (2020, 20. mai). Vi kan ikke lytte til de som skjønnmaler situasjonen fordi noen få innvandrere lykkes i Norge. I *Drammens Tidende*. Hentet 2. juni fra <https://www.dt.no/vi-kan-ikke-lytte-til-de-som-skjonnmaler-situasjonen-fordi-noen-fa-innvandrere-lykkes-i-norge/o/5-57-1388028>
- Hensyn. (u.å.). I *Det norske akademis ordbok*. Hentet 29. mai 2020 fra <https://naob.no/ordbok/hensyn>
- Hovik, L. (2012). Rød sko savnet. I R. G. Gjærum & B. Rasmussen (Red.) *Forestilling, framføring, forskning – Metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 77-101). Trondheim: Akademika Forlag.
- Hovland, B. I. (2011). *Narrativ etikk og profesjonelt hjelpearbeid*. Gyldendal akademisk.

- Hughes, J. (2011). The Usefulness of Mess: Artistry, Improvisation and Decomposition in the Practice of Research in Applied Theatre. I B. Kershaw & H. Nicholson (Red.) *Research Methods in Theatre and Performance*. (s. 186-209). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jacobsen, D. I. (2015). *Hvordan gjennomføre undersøkelser?: Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. Cappelen Damm Akademisk.
- Jensen, P. (2020, 28. januar). Uetisk og uprofesjonelt av NRK om 22. juli. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/AdgWmq/uetisk-og-uprofesjonelt-av-nrk-om-22-juli-peder-jensen>
- Jurkowski, H. (1988). *Aspects of Puppet Theatre*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Kearney, R. (2002). Levinas and the Ethics of Imagining. I D. Glowacka & S. Boos (Red.) *Between ethics and aesthetics: Crossing the Boundaries* (s. 85-96). New York: State University of New York Press.
- Kershaw, B. (2011). Practice as Research through Performance. I H. Smith & R. T. Dean (Red.) *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (s. 104-125). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kjøll, A. Z. (2020). Idiosynkratisk. I *Store norske leksikon*. Hentet fra: <https://snl.no/idiosynkratisk>
- Krogh, T. (2014). *Hermeneutikk – Om å forstå og fortolke* (2. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Køhn, I. (2020, 29. januar). Breidablikk er ikke Fjordman. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/8moL1Q/breidablikk-er-ikke-fjordman-ivar-koehn>
- Leavy, P. (2015). *Method Meets Art – Arts-Based Research Practice*. New York: The Guildford Press.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routhledge.
- Lillemoen, L. (2013). Verdier og verdispørsmål i sykepleie: Behovet for systematisk etisk refleksjon. I E. Skærbæk & L. Lillemoen (Red.) *Verdi og verdighet: Etikk i praksis* (s. 39-58). Cappelen Damm AS.
- Malt, U. (2020). *Empati*. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/empati>
- McNiff, J. (1998). *Art-Based Research*. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Mieczakowski, J. (1999). Emerging Forms: comments upon Johnny Saldana's "Ethical issues in an ethnographic performance text: the "dramatic impact" of "juicy stuff". I

- Research in Drama Education*, 4(1), s. 97-100. Hentet fra <https://www.tandfonline.com.ezproxy.hioa.no/doi/pdf/10.1080/1356978990040111?needAccess=true>
- Močnik, N. (2018). (Un)Canning the Victims: Embodied Research Practice and Ethnodrama in Response to War-Rape Legacy in Bosnia-Herzegovina. I *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 14(3), s. 23-39. Hentet fra <http://liminalities.net/14-3/uncanned.pdf>
- Moe, S. (2000). Konstruktivistisk sosialarbeid: En tankeramme. I *Tidvise skrifter*, (37), s. 9-25. Hentet fra <https://www.nb.no/items/0cd5db9b85fa656ab51d8f371d6cb1c4?page=5&searchText=konstruktivisme>
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama: The Gift of Theatre*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Nicholson, H. (2013). *Applied Drama: The Gift of Theatre* (2. utg.). Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Nicholson, H., Govan, E. & Normington, K. (2007). *Making a performance, Devising Histories and Contemporary Performances*. Routledge.
- Pendergast, M. & Saxton, J. (2016). *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*. Bristol: Intellect.
- Paulsen, B. (1992). *Når dokkene tar ordet: Teaterdokker i pedagogiske sammenhenger*. Ad Notam Gyldendal.
- Rasmussen, B. (2012). Kunsten å forske med kunsten. I B. Rasmussen & R. G. Gjørum (Red.) *Forestilling, framføring, forskning – Metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 23-49). Trondheim: Akademika Forlag.
- Rasmussen, B. & Gjørum, R. G. (2012). Vitenskapsteori og kunnskapssyn i anvendt drama-/teaterforskning. I R. G. Gjørum & B. Rasmussen (Red.) *Forestilling, framføring, forskning – Metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 7-20). Trondheim: Akademika Forlag.
- Ridout, N. (2009). *Theatre & Ethics*. Palgrave MacMillan.
- Saldaña, J. (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 <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/1356978980030205?needAccess=true>
- Saldaña, J. (2005). *Ethnodrama: an anthology of reality theatre*. Rowan & Littlefield Publishers INC.
- Saldaña, J. (2011). *Ethnotheatre: research from page to stage*. Left Coast Press.

- Schaanning, E. (2012). Introduksjon. I H.-G., Gadamer, *Sannhet og metode – grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (s. 9-19). (L. Holm-Hansen, Overs.). Oslo: Pax Forlag AS.
- Skærbæk, E. (2013). Mer enn en øy. I E. Skærbæk & M. Nissen (Red.) *Psykososialt arbeid. Fortellinger, medvirkning og fellesskap* (s.23-38). Cappelen Damm AS.
- Skærbæk, E. (2014). Et rom av muligheter (s.168-187). Gyldendal akademisk.
- Skærbæk, E. & Lillemoen, L. (2013). Verdi og verdighet. Etikk i praksis. I E. Skærbæk & L. Lillemoen (Red.) *Verdi og verdighet: Etikk i praksis* (s. 11-22). Cappelen Damm AS.
- Smith, H. & Dean, R. T. (2009). Introduction. I H. Smith & R. T. Dean (Red.) *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts* (s. 1-38). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Songe-Møller, A. & Bjerkestrand, K., B. (2012). Empowerment of citizens in a multicultural society. I *Journal of Intercultural Communication* (30). Hentet fra <https://oda.hioa.no/en/item/asset/dspace:4912/970421.pdf>
- Thompson, J. (2012). *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*. Oxford, England: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Tjora, A. (2017). Integrering. I *Store norske leksikon*. Hentet 2. juni 2020 fra <https://snl.no/integrering>
- Tjora, A. & Burner, T. (2020). Sosial kontroll. I *Store norske leksikon*. Hentet 27. mai 2020 fra https://snl.no/sosial_kontroll
- Treanor, B. (2006). *Aspects of Alterity: Levinas, Marcel, and the Contemporary Debate*. New York: Fordham University Press. Hentet fra <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.hioa.no/lib/hioa/reader.action?docID=3239415>
- Tønnessen, M. (2019). Migrant. I *Store norske leksikon*. Hentet 28. januar 2020 fra: <https://snl.no/migrant>
- Ulvund, M. (2012). Ekkoteater – praksisledet forskning innenfor et performativt paradigme. I R. G. Gjørum & B. Rasmussen (Red.) *Forestilling, framføring, forskning – Metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 51-75). Trondheim: Akademika Forlag.
- Vetlesen, A. J. (Red.). (1996). *Nærhetsetikk*. Ad Notam Gyldendal

8.0 Vedlegg

1: Prosjektgodkjenning fra NSD

Meldeskjema for behandling av personopplysninger

30.08.2019 14:51



NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Figuren og mennesket

Referansenummer

305473

Registrert

01.09.2019 av Ida Westvig - s236703@oslomet.no

Behandlingsansvarlig institusjon

OsloMet - storbyuniversitetet / Fakultet for teknologi, kunst og design / Institutt for estetiske fag

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Camilla Eeg-Tverbakk, cam@oslomet.no, tlf: 67237098

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Ida Westvig, idawestvig@gmail.com, tlf: 45048943

Prosjektperiode

30.08.2019 - 01.06.2020

Status

12.10.2019 - Vurdert

Vurdering (2)

12.10.2019 - Vurdert

NSD har vurdert endringen registrert 03.10.2019.

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med

30.08.2019

30.08.2019

personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg den 12.10.2019. Behandlingen kan fortsette.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

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

Lykke til videre med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Karin Lillevold
Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

06.09.2019 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen vil være i samsvar med personvernlovgivningen, så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet den 06.09.2019 med vedlegg, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

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

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

Du må vente på svar fra NSD før endringen gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle særlige kategorier av personopplysninger om Rasemessig eller etnisk opprinnelse, Politisk oppfatning, Religion, Filosofisk overbevisning, Helseopplysninger, Seksuelle forhold eller orientering, samt alminnelige personopplysninger frem til 01.06.2020.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 nr. 11 og art. 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse, som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake.

Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes uttrykkelige samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 a), jf. art. 9 nr. 2 bokstav a, jf. personopplysningsloven § 10, jf. § 9 (2).

PERSONVERNPRINSIPPER

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

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

- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

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

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

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

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

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

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

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

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

Lykke til med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Karin Lillevold
Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

2: Intervjuguide

Intervjuguide

Fortelle om prosjektet, gjennomgang og signering av informasjonsskrivet og samtykkeskjema.

Fortelle om min egen reise.

Etablere personen – hvem er du?

- Kan du beskrive deg selv?
- Hvordan er en vanlig dag for deg?
- Hvem inspirerer deg? (forbilde, idol, ser du opp til)
- Hva gjør deg glad/Hva gjør deg lykkelig?

Livet før reisen:

- Kan du fortelle om barndommen din?
- Hva er ditt beste barndomsminne?
- Hvem var de viktigste personene i livet ditt?
- Er det noen hendelser som har vært særlig viktige for deg? Hvilke?
- Hvem var du i hjemlandet ditt?

Reisen:

- Kan du fortelle om da du/dere måtte reise? Hva skjedde?
- Hva tok du med deg? Hva var i kofferten din?
- Hva fikk du ikke tatt med?
- Hvor gikk ferden og hvordan?
- Møtte du noen spesielle mennesker på turen?
- Var det noe under reisen som gjorde inntrykk?
- Ble du forandret av reisen? Hvordan?
- Hvilke forventninger hadde du til Norge før du kom?/Hva visste du om Norge før du kom? Stemte det?

Livet etter reisen:

- Hvordan var ditt første møte med landet da du kom?
- Kan du fortelle om din første natt i Norge? Hvordan opplevde du det?
- I hjemlandet ditt var du _____ - Hvem er du i Norge?
- Hva er rart med den norske kulturen?/Hva er det rareste du har opplevd her? ("Nordmenn spiser for å overleve ikke for å kose seg")
- Hva er ditt beste minne i Norge så langt?
- Har du hatt noen mindre gode opplevelser?
- Hvilke ord synes du kan beskrive livet som migrant i Norge? Gå gjennom dem.

Framtiden:

- Hvor er du og hva gjør du om ti år?
- Hvis du kunne bestemme – hvordan skulle verden vært?
- Hvis du skulle laget forestilling om å være migrant i Norge i dag – hva ville du tatt med?

Avsluttende spørsmål

- Hva av det vi har snakket om i dag mener du er viktigst at blir med i forestillingen?

- Er det noe som er uklart eller noe du lurer på?
- Sitter du igjen med noe på hjertet? Er det noe annet du ønsker å fortelle som jeg ikke har spurt om?

Oppsummere intervjuet og dobbeltsjekke at jeg har notert informasjonen korrekt.

3: Informasjonsskriv og samtykkeerklæring til informanter

Vil du delta i forskningsprosjektet *Figuren og mennesket*?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt jeg gjør i forbindelse med min masteravhandling. Formålet er å undersøke hvilke utfordringer eller potensialer som gjør seg gjeldene når man skaper en figurteaterforestilling basert på samtaler med migranter, for å lage en forestilling som kan spre forståelse og innsikt om tematikken. I dette skrevet får du informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Prosjektets formål er todelt. På den ene siden ligger et sterkt ønske om å bidra med ny forskning til kunstarten som er figurteater og om å løfte kunstarten fram for dage. På den andre siden søker prosjektet å gi innsikt og forståelse for hvorfor enkelte mennesker velger å forlate hjemlandet til fordel for et annet.

Sentrale forskningsspørsmål for prosjektet er:

Hvilke utfordringer eller potensialer finnes i en forestillingsprosess med figurer og andres personlige historier?

Hva skjer når figuren erstatter mennesket i formidlingen av levd liv?

Hvilke utfordringer kan man møte på i arbeidet?

Dette forskningsprosjektet inngår som en del av en masteroppgave.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

OsloMet – storbyuniversitetet.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Forestillingen søker å beskrive situasjonen rundt hvorfor noen migranter velger å flytte til Norge og hvordan livet har blitt. Derfor er et utvalg på tre personer med forskjellig alder, kjønn og etnisitet ønsket.

Hva innebærer det for deg å delta?

Dersom du velger å delta ønsker jeg å intervju deg. Intervjuet vil ta ca. 1 time og vil handle om livet og tiden i hjemlandet, hvorfor du måtte reise, selve reisen og livet i Norge i dag. Dine svar vil bli behandlet konfidensielt og vil registreres på lydopptak slik at disse senere kan transkriberes.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle opplysninger om deg vil da bli slettet og verken brukt i oppgaven eller i forestillingen. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan dine opplysninger oppbevares og brukes

Jeg vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrevet. Jeg behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- De som har tilgang til dine opplysninger er Ida Westvig (meg) og mine veiledere ved Oslomet Camilla Eeg-Tverbakk og Anne Stray.
- Navn, alder og andre identifiserende opplysninger om deg vil anonymiseres i både forestilling og avhandling.

Hva skjer med opplysningene dine når forskningsprosjektet avsluttes?

Prosjektet skal etter planen avsluttes 1. juni 2020 og da vil alle innsamlede opplysninger om deg slettes og destrueres.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- få slettet personopplysninger om deg,
- få utlevert en kopi av dine personopplysninger (dataportabilitet), og
- å sende klage til personvernombudet eller Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir meg rett til å behandle personopplysninger om deg?

Jeg behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Oslomet - storbyuniversitetet har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til undersøkelsen eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- Meg, Ida Westvig (tlf: 45 04 89 43 eller e-post: idawestvig@gmail.com)
- Min veileder Camilla Eeg-Tverbakk (tlf: 67 23 70 98 eller e-post: cam@oslomet.no)
- Vårt personvernombud: Ingrid S. Jacobsen (tlf: 67 23 55 34 eller e-post personvernombud@oslomet.no)
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS, på epost (personverntjenester@nsd.no) eller telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig
(Forsker/veileder)

Eventuelt student

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Figuren og mennesket*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

å delta i intervju

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet, ca. 1. juni 2020.

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

4: Forestillingens manus

MANUS

Den gangen du måtte gå 234 meter i mine sko

(Publikum får hodetelefoner fra en koffert og tar dem på seg. De hører heismusikk fram til lydopptaket begynner).

- Prolog -

(Hovedkarakteren reiser seg og stiller seg foran publikum)

Har du hørt om uttrykket ”Å gå en mil i andres sko”? Man sier at for å forstå et annet menneske må man gjøre nettopp det. I dag så skal dere ikke gå en mil, men ca. 234 meter. Det vil kanskje være vanskelig å forstå alt, men dere vil hvert fall få et lite innblikk. Jeg har lyst til å fortelle dere historien om hvordan jeg endte opp i nettopp dette landet.

(En utøver leder publikum i retning barneavdelingen. Går sakte.)

- Barndom -

(En av utøverne har tatt med kofferten i forveien og gjort klart til neste scene).

(Publikum setter seg ned i barneavdelingen. Små benker plassert rundt et rundt bord. På bordet står en koffert. Vi åpner den sakte og lyden av barn som leker strømmer ut. Lystig musikk etterhvert. Fortellerstemmen begynner. Vi viser historien hans gjennom objektteater - dekker bordet)

Min barndom var fylt av latter og glede... Når jeg tenker tilbake så var det liksom bestandig fint vær og varmt ute... Jeg bodde på et lite sted hvor alle kjente alle, sammen med faren min, moren min og storebroren min. Etter skolen var vi en stor gruppe med barn som pleide å møtes i områdene rundt husene for å leke og være sammen. Hvor gamle vi var spilte ingen rolle for oss, og vi lekte sisten, krig, cowboy og indianer og sånne ting som barn ofte gjør. Vi hadde heller ikke noen innetid når vi lekte sammen, foreldrene våre hang bare ut av vinduene og ropte etter oss når de ville ha oss hjem.

Faren vår drev en restaurant, så mat har alltid vært viktig i min familie. Vi pleide å samle oss til store familiemiddager flere ganger i uken... Enten hos oss, hos en av onklene mine, eller hos bestemor. Det var nesten forventet at du skulle være der, så folk ville ringe hvis du ikke dukket opp (latter).

Av og til fikk jeg og broren min lov til å være med og lage mat til de middagene sammen med foreldrene våre. Vi pleide å sitte på kjøkkenbenken og de forklarte oss hva de gjorde med maten, men for det meste tullet vi bare rundt. Dette er nok mye av grunnen til at jeg er så glad i å lage mat i dag.

(Sykkel dukker opp fra under bordet)

Mitt beste barndomsminne tror jeg var da jeg fikk en sykkel i bursdagsgave av faren min. Den var det fineste jeg eide og jeg husker at alle vennene mine ble skikkelig misunnelige, til og med broren min.

Jeg var altså omringet av familie og folk som brydde seg, og hadde en utrolig fin start på livet.

(En aktør leder tilskuerne lenger inn i biblioteket. Samler dem i ring rundt en annen aktør som danser med to små sykler).

- Ungdomstid -

(Lydkulisse skifter til bybilde)

I tenårene kunne jeg egentlig ikke brydd meg mindre om jenter. Jeg syntes de var rare, og ikke interessert i noe av det jeg var opptatt av.. Jeg og broren min pleide å bruke fritiden vår på å sykle rundt i området og samle på tomme patronhylser, gamle bildeler og sånne ting. Moren vår holdt på å gå fra vettet over alt det rare vi dro med hjem, og faren vår skulle nok ønsket at vi hjalp til mer i restauranten. Men, vi var unge, og det å utforske vårt lille hjørne av verden var det som betydde mest akkurat da.

(Én sykkel legges bort)

Da jeg var 16 år ble han kalt inn i militæret. Sykling og patronhylser var plutselig ikke så interessant lenger.

(Sykkel byttes ut med kona/bruden. Går over håndflatene til publikum. Hilser)

Året etter så skiftet fokuset mitt brått. Jeg var 17 og hun var 16. Hun var det vakreste jeg hadde sett, og timevis med sykling ble skiftet ut med venting utenfor dagligvarebutikken der hun jobbet. Jeg ble tatt med storm, og det gikk ikke lang tid før jeg fridde til henne. Vi var forlovet i en uke og giftet oss i den neste. Dette er normalt hos oss, man gifter seg raskt slik at man kan starte livet sammen så fort som mulig.

(La det drysse konfetti over bruden mens hun går i hender)

Da bryllupsdagen kom, var det duket for fest. Hele storfamilien var samlet til nok en festdag og broren min fikk tilogmed perm fra militæret for å være forloveren min. Da kona mi kom gående mot meg, tenkte jeg at jeg var den lykkeligste mannen på jord. Jeg sto omringet av alle jeg var glad i, i en enestående feiring av kjærligheten og livet som skulle starte. Denne dagen var også den første gangen jeg så min far gråte. Og han var ikke den eneste.

- Livet i endring -

(Fokuset skifter til hovedkarakter som har sittet på en benk og betraktet det hele. På cue "fikk vår første sønn" bringes Sønnen inn i bildet)

Det er rart hvordan oppfattelsen av livet endrer seg når man blir forelder. Det hadde lenge vært uro i landet vårt. Kanskje var det fordi vi ble skjermet for det, eller kanskje jeg var for ung til å bry meg, men ting ble nok ikke satt ordentlig i perspektiv før jeg og kona mi fikk vår første sønn. . .Jeg elsket han ved første øyekast, og jeg kjente at jeg ville beskytte ham og gi ham alt i denne verden.

(tilskuere betrakte samspill mellom far og sønn)

Broren min prøvde å holde kontakten så ofte han kunne fra militæret, men etter hvert ble det færre og færre brev og telefoner fra ham. For første gang i mitt liv begynte jeg å bli bekymret for fremtiden. Tilværelsen vår hjemme endret seg, faren min måtte etterhvert stenge restauranten og det ble strengere regler på hvor og når man kunne gå ut.

(En aktør leder tilskuerne mot venstre til statuene. En annen står klar som militær med brev)

En dag banket det på døren hjemme hos oss. Kona mi var på besøk hos foreldrene sine, så det var bare meg og sønnen vår hjemme. På trappa stod det en mann i uniform, og i et øyeblikk så trodde jeg at det var broren min som stod der. Det var det ikke. Den uniformerte mannen sa ingenting, han så bare på meg og rakte meg noe i hånden.

(Aktør viser fram brevet, tilskuerne leser det. Innholdet handler om at hovedkarakterens bror har falt i krigen og at han nå innkalles i brorens sted. Intro: dronelyden)

- Reisen -

(Publikum snur seg. Hovedpersonen står stille som i sjokk. Intro. dronelyden)

Broren min ga dem flere år av livet sitt og det eneste de gjorde til gjengjeld var å formidle hans bortgang som en setning på et dokument - som om han ikke betydde noe. Det gikk opp for meg at mennesker bare var tall for dem og det svartnet helt for meg. Forventet de virkelig at jeg skulle inn i militæret etter å ha fått servert dette her? Jeg hadde jo kone og barn å tenke på - hva skulle de gjøre uten meg? Jeg ville se sønnen min vokse opp, lykkelig og trygg. Jeg smalt døra i ansiktet hans, låste den og holdt den igjen helt til bankingen endelig ga seg.

(Hovedkarakter snur seg og pakker sammen med Sønnen. Glitching i dronelyd)

Noen timer senere banket det på døra. Jeg kikket ut av vinduet og så at det stod flere uniformerte menn med våpen utenfor. Jeg frøs et øyeblikk og tenkte på henne igjen.. Så tok jeg det vanskeligste valget jeg har gjort i mitt liv.

(Hovedkarakter og Sønnen reiser seg og går. Ser seg tilbake før de drar)

(Publikum "setter seg på bussen". Objekteater: en buss kjører til trappen og opp gelenderet. Leder publikum opp i 2. etasje. Lydkulisse: busstur).

- Mørket -

(Busstur fade. Dronelyd og glitch).

Det som skjedde videre har jeg aldri fortalt til noen andre enn kona mi.

En mørk tid i livet. Redsel. Håpløshet. Usikkerhet. Frykt. Vold. Fangenskap. Undertrykt.

(Tilskuere i en halvsirkel. En aktør åpner døra til kinoteket. Vi ser Soldaten holde Sønnen fanget. Sønnen forsvinner bak ham og Soldaten strekker seg etter tilskuerne. Flere meter lange armer. De føres inn til mørket)

Tilskuerne kommer inn i et mørkt rom. Foran dem sitter hovedkarakteren alene. Han skjelver og ser seg rundt. Sønnen er ikke noe sted å se. Når Soldaten entrer rommet og blikkene deres møtes går hovedkarakter over i slow motion. Armene hans vrir og vrenses helt rundt. Jo nærmere Soldaten kommer, jo mer forvridt blir figuren. Til slutt er han krøllet sammen til en ball og trykkes ned i gulvet med Soldaten stående over seg.

Drømmende og klaustrofobisk lydbilde: glidende overganger; drone med glitch, undervannslyd cue Soldat, synth cue undertrykket.

I det reallydene fader inn (pust + fugler som letter) går scenen i sort. Soldaten ut, Sønnen inn. Sønnen finner faren ligge tilsynelatende livløs. Han vekker ham og scenen går i sort.

- Det første møtet -

(Stille. En lommelykt lyser opp et lett snøfall. Vi ser og hører et fly som går inn for landing. Etterhvert som hovedkarakteren fortelles kommer de to små figurene til syne. Far og sønn)

Det første som slo meg da vi kom til Oslo var at det var kaldt. Veldig kaldt. Og det snødde. Snø hadde jeg bare sett på TV, jeg hadde aldri kjent det på kroppen. Jeg tenkte..blir livet mitt kortere av kulda? Hva er gjennomsnittsalderen i Norge? Jeg hadde jo hørt under reisen at det var trygt og godt her, men ingen hadde forberedt meg på det (liten latter). Jeg så ned på sønnen vår og lurte på hva kona mi kom til å si om alt dette. Kom jeg noen gang til å få se henne igjen?

(Tilskuerne forlater kinoteket til bildet av figurene i snøen)

- Norge -

(Publikum kommer ut av kinoteket. De møter Gerd Johansen som veiver med flagg. Framing av publikum som nyankomne migranter)

Hallo! Hello! Guten dag! Bonne journée! Buenos dias! Endelig er dere her! Jeg har gledet meg veldig til å møte dere og til å ha dette kurset... Nå har dere vært her i Norge i et par dager og jeg håper at dere har funnet dere litt til rette. Kanskje dere har fått hilset på naboen.. Kikket litt i dagligvarebutikken.. Ja. Velkommen skal dere være.

Ja, vær så god sitt ned! *(Publikum setter seg)*.

(Nettrollet sitter allerede ved bordet med PCen sin).

Unnskyld meg? Unnskyld? Vi har egentlig reservert dette bordet fram til ca. kvart på tre, vi.

(Nettrollet slenger føttene på bordet).

... Åja. Ja, du kan få sitte her så lenge du er stille.

(Nettrollet enser henne ikke og hamrer videre på tastaturet).

Jeg. Sa. Stille.

(Nettrollet blir stille. Ironi).

Mitt navn er altså Gerd Johansen, ansatt i Den Norske Stats velkomstkommité for positive førstegangsmøter og langvarige relasjoner på tvers av landegrensener
Forkortet: D-N-S-V-... eh... Enklere blir det ikke!

La meg bare si.. så heldige vi er som har fått dere hit. Og så heldige dere er som har kommet til Norge! Her er vi et fredelig demokrati, alle er hjertelig velkommen til vårt varme og kjærlige land hvor det ikke finnes noen fordommer!

(Nettrollet fnyser og skriver ut en lapp. Konfrontasjon mellom figuren og Gerd. Når Nettrollet blir fratatt PCen mister han motet og går).

Nei, du er ikke så tøff nå lenger når du ikke gjemmer deg bak skjermen din? Enkelte mennesker har bare utrolig sterke meninger om ting de ikke kan noe om...

Vi kaster oss rett ut i det.

NORGESKLOKKA

I Norge så opererer vi med vår egen tid.

Fra klokken 23 eller 00 til klokken 6 sover vi.

Klokken 6 står vi opp for å spise frokost og smøre matpakke til barna.

Klokken 7 må de små ha stått opp for da må vi kle på dem og gjøre dem klar til skolen. Pusse tenner, vaske fjeset, gre håret og sånt.

Klokken 8 skal barna være i barnehagen eller skolen og du skal på jobb.

Fra 8 - 11:30 skal du drikke 8 kopper kaffe og så må du være sulten for da er det lunsj. Deilig brødskeive med svett gulost.

Etter lunsj er det full jobbing fram til kl. 16 og da er du ferdig på jobb og skal hente ungene i barnehagen og på skolen og så skal du hjem og lage middag.

Klokken 17 er middagen ferdig og da skal dere spise så alle må være sultne.

Klokken 18 må barna gjøre leksene sine og du skal hjelpe dem. Leking gjør vi i helgene.

Klokken 19 er det din tur og da må du gjøre klart til morgendagens arbeidsdag. Det ville vært dumt om du stilte til det møtet uforberedt... Og så må alle være sultne fordi nå spiser vi kveldsmat.

Mellom 20 og 21 skal barna legge seg. De har ikke lyst, men de må likevel. Vi kan kose oss i helgen. Pusse tenner, vaske fjeset, gre håret, på med pysjen og rett i seng, god natt.

Nå har klokken blitt 22 og du har nå én time til å se på Netflix, HBO, ViaPlay eller noe sånt før du selv må gå til sengs.

Da vet dere det. Dette gjelder riktignok den norske hverdagen. Neste gang skal jeg lære dere om helgeklokka og det blir veldig interessant.

(Gerd ser på klokka).

Før vi avslutter her skal dere øve litt til på enkeltord, men hver for dere. Gjenta gjerne ordene høyt for å trene på uttalen. Ta på dere headsettene igjen nå.

(Publikum hører på Gerdolingo og gjentar ordene for seg selv. Gerd snur seg etterhvert bort - TIPPEKUPONG - og Maria kommer fram. Tar med seg publikum og går til gelenderet).

- Epilog -

Til å begynne med sa jeg at dere skulle få kjenne på hvordan det er å gå 234 meter i mine sko. Jeg må ærlig innrømme at jeg ikke har regnet på det, men poenget er uansett det samme. Flere av dere lurer kanskje på hvordan min historie slutter, fikk jeg se kona mi igjen? Hvordan gikk det med sønnen vår og hvordan ble livet i Norge....

Ting er ikke alltid som det ser ut.. Denne historien er nemlig ikke bare min. Alle som immigrerer til dette landet kommer med hver sin bagasje....

Det er reelle skjebner som alle er følt, tenkt og levd.

Noen flykter fra krig... andre kommer for kjærlighet og noen i søken etter et bedre liv.

Og det dere nå har fått høre, er basert på 3 av disse reisene.

- Koffertene -

(Koffertene står stilt fram og representerer forestillingens tre informanter. De inneholder det informantene hadde med seg da de kom, men også symboler fra forestillingen (for eksempel sykkel, bussen, bamsen, etc.) for å vise hvem sin livshistorie scener og hendelser er hentet fra. Koffertene inneholder også korte sitater og lignende fra intervjuene).

slutt