

# Kreative prosesser i ”art-based-research”

Af Rikke Gürgens Gjerum og Gro Ramsdal

Gjennom denne artikkelen ønsker vi å eksplorere hvordan etnoteatermetodikk kan generere kreative prosesser i dialogen mellom forskning og *applied theatre*/anvendt teater.<sup>1</sup> Artikkelen er empirisk og basert på en treårig studie av ungdom utenfor arbeid og skole i Nord-Norge. Forfatterne bygger på en forskningstradisjon hvor: “(...) performance kan bli brukt som en *fullstendig forskningsmetode*, som et redskap til datainnsamling og analyse, så vel som en *(re)presentasjonsform*” (Leavy 2009, s. 136).<sup>2</sup>

Innen art-based-research-paradigmet har vi valgt etnoteater-metodikk (Saldana 1998, 2005; Alexander 2005) som forskningsdesign fordi: “Ethnotheatre employs the traditional craft and artistic techniques of theatre production to mount for an audience a live performance event of research participants’ experiences and/or the researcher’s interpretations of data” (Saldana 2005, s. 1). I vårt prosjekt innebærer dette at deler av intervju materialet fra det kvalitative forskningsprosjektet ”Ung identitet uten arbeid” (2008–2011) iscenesettes som en offentlig teaterforestilling med en tilhørende politisk debatt om ungdommers oppvekstvilkår i det såkalte norske velferdssamfunnet.

Etnoteateret kjennetegnes av at det søker forståelse for ulike kulturer og levd liv gjennom en form for “(...) body-centered method of knowing (...) a dialogical understanding” (Alexander 2005, s. 411). En slik *body-centered method of knowing* har nettopp vært vår intensjon i forskningsprosjektet, på søken etter en dialogisk forskningsmetodikk som kunne generere kunnskapsinteraksjon mellom informanter, skuespillere, forskere og offentligheten. Vi har valgt å bruke det norske begrepet *etnoteater* i artikkelen når vi beskriver *hele* teaterproduksjonen. Begrepet dekker da både manusutvikling og improvisasjonsprosesser. På engelsk brukes både termene *ethnodrama* og *ethnotheatre*, *performance ethnography* og *ethnoperformance* om disse prosessene (Denzin 1997).

Vi ser at “(...) ethnography and interview can be translated into performance texts in many *different ways*” (Leavy 2009, s. 136), og vil derfor gjennom artikkelen kritisk analysere hvordan akkurat dette prosjektet utviklet seg i form av kreative prosesser i dialogen mellom forskning og teater. Resultatene fra denne analysen kan tenkes å ha en viss overføringsverdi til andre liknende studier med hensyn til bruken av forskningsmetodisk design basert på anvendt teater.

## Bakgrunn for studien

I 2007 ble vi oppmerksomme på at Nord-Norge hadde et større problem med ’drop out’ fra videregående skole enn resten av landet samt en større økning i unge uførepensjonister. ’Drop out’ og ungdomsledighet var også gjenstand for omfattende studier i resten av Europa, Australia og USA (Petersen & Mortimer 1994; Hammer 2003; Kieselbach et. al. 2006). Studiene viste at ungdomsledigheten er betydelig større enn den generelle arbeidsledigheten, og viste en godt dokumentert sammenheng mellom arbeidsløshet og psykiske lidelser. Vi ønsket gjennom vårt forskningsprosjekt på unge uten arbeid og skole å oppnå mer enn bare å generere data som gav interessant kunnskap om ungdommenes forståelse av egne liv. Vi ønsket like sterkt å bruke disse dataene på en måte som kunne berike ungdommers liv, og slik virke forebyggende, med tanke på ytterligere problemutvik-

1) *Applied theatre* er teaterprosjekter der skuespillerne ofte tilhører marginale grupper, som spiller utenom tradisjonelle teaterinstitusjoner og der publikum har en aktiv eller deltagende rolle (Nicholson, 2005).

2) Vår uthevelse i sitatet, vår oversettelse.

ling. Men vi hadde også en intensjon om å påvirke de politiske beslutningstakernes forståelse av oppvekstvilkårene for barn og unge i dagens Norge. Derfor tok vi teateret som en estetisk erkjennelsesarena i bruk:

*A performative approach helps me to find, experience, and express the desire, passion, ambivalence, powerlessness, uncertainty, shame, love, fear, and other emotions that are hidden in our relationships and our cultural discourses. (Leavy 2009, s. 136)*

### Kreative prosesser – i forskning og teater

Teaterproduksjonen kan betraktes som en  *kreativ forskningsprosess* der intensjonen er å skape større forståelse for informantenes livshistorier og de livsbetingelser dagens ungdom er underlagt. Men teaterproduksjonen er samtidig en  *kreativ teaterprosess* med premieren som mål for reisen. Vi definerer i denne artikkelen en kreativ prosess som en aksjon der det dannes noe nytt, og der den som er skapende, selv er en del av prosessenes valør (Ross 1978; Horng, Hu, 2009; Kaufmann 2006). Dermed er den skapende i tett dialog med den konteksten prosessen foregår i, og mediet det kommuniseres gjennom. Som forskere 'biter vi oss selv litt i halen' med denne hermeneutiske definisjonen, da vi selv rammes inn av den horisont vi har som hensikt å analysere, men faktisk aldri til fulle kan overskue. Men som Gadamer (2010) hevder, er det kun ved å gå inn i en dialog med omverdenen at vi blir i stand til å forstå den, ikke som en objektiv og autentisk viten, men som en sosialt konstruert prosess situert i egen kultur og samtid. Vår analyse av etnoteaterproduksjonens kreative prosesser er derfor preget av vårt sterke 'innenfra perspektiv' som aktivt deltagende aktører, noe som både er denne typen kunstbasert forskning sin klare styrke, men også svakhet, slik vi betrakter det. Vi vil komme tilbake til kritiske kommentarer og metodiske utfordringer avslutningsvis i artikkelen.

### Beskrivelse av kronologien i prosjektet

2008–2010 dybdeintervjuet vi ti ungdommer: fem gutter og fem jenter mellom 19 og 28 år. Metoden var semistrukturert kvalitativt forskningsintervju (Kvale 1998).<sup>3</sup> Intensjonen var gjennom dialog å utvikle kunnskap om livshistorier, virkelighetsforståelse, drømmer og livsidealer hos en gruppe ungdommer som står i fare for å få en selvforståelse preget av negative fordommer av typen: de er late, bortskjemte, kravstore osv.<sup>4</sup>

Vi tolket, analyserte og kategoriserte intervjumaterialet, og definerte på denne måten hovedtemaene i materialet. Førsteforfatter, Rikke Gürgens Gjørum, som har vært instruktør for prosjektteateret *Usedvanlig Teater* siden 2005, laget en scenarioskisse som bakgrunn for et 'devised theatre'-prosjekt<sup>5</sup> basert på kategoriene fra intervjuene. De enkle scenarioene dannet kun utgangspunktet for det improvisatoriske arbeidet som skulle foregå i *Usedvanlig Teater* ved Harstad University College. Prosjektteateret er hvert år sammensatt av nye skuespillere og innleide musikere. I 2011 var det ni avgangsstudenter på sosialpedagogstudiet<sup>6</sup> og seks unge amatørskuespillere fra lokalsamfunnet som utgjorde gruppen. Studentene ble rekruttert gjennom å velge 'teater som miljøarbeid' i bachelorfordypning. Amatørskuespillerne ble rekruttert gjennom en avisannonse og et påfølgende

3) Informantene er strategisk utvalgt for å få med bl.a. både gutter og jenter i studien.

4) "Ung identitet uten arbeid" er et samarbeid med NAV (Ny arbeids- og velferds forvaltning). Informantene er en del av kvalifiseringsprogrammet på NAV, som er et statlig tilbud til unge mennesker om tidsbegrenset opplæring og arbeidstrening.

5) 'Devised theatre' som begrep brukes ofte om teaterformer der manuskriptet utvikles improvisatorisk i et kreativt samarbeid mellom teatergruppens ulike aktører (Covan, Nicholson, Normington 2007).

6) I Norge kalt vernepleierstudiet.

intervju.<sup>7</sup> Vi ønsket primært unge stemmer som ville bidra til å formidle narrativene fra forskningsstudien, og som hadde egne erfaringer med skole-drop-out eller med å føle seg utenfor det såkalte A-4 livet. De opprinnelige informantene i studien ble invitert til å delta i teatergruppen, men alle valgte å være anonyme og ikke delta som skuespillere.

Studentene ble delt i to grupper og leverte som sin bacheloreksamen to introspeksjonsstudier av teatergruppens sosialestetiske virke.<sup>8</sup> Rikke Gürgens Gjørum var veileder for begge skrivegruppene. Gro Ramsdal, som er psykologspesialist i voksenpsykologi, ledet annenhver uke en refleksjonsgruppe for de unge amatørskuespillerne der disse fikk luften tanker og følelser knyttet til sine nyervervede teatererfaringer.

Etnoteaterproduksjonen utviklet seg improvisatorisk ved at skuespillerne både tolket scenariobeskrivelsene til regissøren og kom med egne ideer til nye scener. Scenene ble videreutviklet gjennom regi, slik at replikkene gradvis ble fastere og strukturen klarere frem mot premieren.

Uken før premiere begynte skuespillerne å øve med de profesjonelle musikerne og tangodanserne.<sup>9</sup> Hele truppen inntok da selve spillelokalet, og forestillingen kunne ta form i rommets dramaturgi. Etnoteaterproduksjonen fikk tittelen *Ufrivillig utenforskap* og ble spilt i et hvitt kubeformet rom med publikum på tre kanter. Det ga en fysisk og psykisk nærhet mellom alle de tilstedeværende, som da sammen kunne innta de konfliktfylte ”rommene” som inntok scenen. Astor Piazzollas akustiske toner på trompet, cello og xylofon fylte narrativene med sårt levd liv, mens tangoen rusket opp fordommer som ugress i veikanten. Truppen spilte to forestillinger i Harstad by på Galleri Nord-Norge. Det var 80 femtenåringer på skoleforestillingen og 100 voksne på kveldsforestillingen, som ble avsluttet med en påfølgende politisk debatt med åtte kommunestyrepolitikere i salen.

Etter premieren i mai 2011 ble forskningsprosjektet kritisk reflektert og teoretisk analysert av forskerne.<sup>10</sup> Datagenereringsteknikkene som ble brukt, var ti forskningsintervju, skuespillernes muntlige – og skriftlige – innspill i teaterprosessen, forskernes loggbøker, foto og videodokumentasjon samt avisutklipp fra pressen om prosjektet.

### Analyse av kreative prosesser i tre faser

I den første fasen utspiller det seg, slik vi forstår det, to ulike kreative prosesser. Den ene prosessen er gjennomføringen av forskningsintervjuer av ungdom. Denne operasjonen kan betraktes som *en sosial form for kunnskapsproduksjon*. Den andre prosessen er gjennomføringen av idéprosesser i forkant av forestillingsproduksjonen med de unge skuespillerne. Denne operasjonen kan betraktes som *en poetisk form for kunnskapsproduksjon*.

Begge prosessene i fase 1 har som mål å bidra til å få mer kunnskap om hvordan et strategisk utvalg ungdom opplever og forstår sine liv utenfor viktige samfunnsarenaer som skole og arbeid.<sup>11</sup> Disse opplevelsene har vi som forskere studert ved å sette fokus på den private sfære, der den enkelte informants subjektive narrativer var i fokus.

I den andre fasen kan vi skille mellom to nye kreative prosesser: Den ene prosessen er gjennomføringen av *forestillingens kreative utviklingsprosess* som består av ungdommenes møte med det praktiske teaterarbeidet, der utvikling av dramatik, regi, dramaturgi og skuespillerteknikk inngår. Den andre prosessen i fase 2 er *ungdommenes egne kreative identitetsutviklingsprosesser* som

7) Skuespillerne var: Marit Eriksen, Jeron Verhage, Hanna Sofie Eitrem, Sten Nicolaisen, Sindre Skarding og Rene Rørvik.

8) Bachelorgruppene leverte oppgavene: 1. Inkluderende teater – et vågestykke for aktørene (Riise et.al. 2011), 2. Usedvanlig Teater som arena for utfordring og utvikling (Grosvold et.al. 2011).

9) Teaterorkesteret: ledet av Ole Thomas Gjørum på trompet, Cello: Runa Bergsmo, perkusjon: Geir Nordeng. Dansere: Karin Olsen og Eirik Andre Sellevoll.

10) Analysene av *innholdet* i narrativene fra informantintervjuene publiseres i *Journal of Adolescence*.

11) De utvalgte ungdommene er de ti informantene i studien ”Ung identitet uten arbeid” og de 17 skuespillerne i *Usedvanlig Teater*.

innebærer at ungdommene tester ut nye identiteter for å kunne oppdage hvem de er, kan og vil være, og hvem andre er og kan være for dem. Begge prosessene i fase 2 har som intensjon å skape en teaterforestilling om opplevelsen av ufrivillig utenforskap gjennom å bistå ungdommene i deres utforskning av egen identitet.

I den tredje fasen igangsettes til slutt ytterligere én kreativ prosess: *resepsjonsprosessen* som består av skuespillernes og forskernes møte med publikums reaksjoner. Fase 3 har som mål å presentere en teaterforestilling for en offentlighet med den hensikt at resepsjonsprosessen skal inspirere til en debatt om oppvekstkulturen og mulighetene for å endre den.

Vi velger å betrakte disse fem prosessene gjennom den pragmatiske estetikken, som bl.a. kjennetegnes av den tette dialogen mellom hverdagslivet og kunsten (Dewey 1934; Read 1993). Gjennom bakenforliggende improvisatoriske prosesser og forestillingens teatrale språk og virkemidler kan dermed de opprinnelige informantnarrativene *transformeres* til iscenesatte estetiske spill. Slik *transporteres* forskningsfunnene som nye estetiske narrativer fra informantene via skuespillerne og til et publikum.

Ser man de fem prosessene på denne måten, kan man hevde at teateret blir en kreativ energikilde i forskning og en teatral kunnskapsleverandør til publikum. Helen Nicholson beskriver denne transporten som “(...) going into another world and coming back with gifts” (2005, s. 13).

### **Eksplorering av de kreative prosessene**

De fem kreative prosessene prosjektet inneholder, kan betraktes som dynamiske. De griper nærmest inn i hverandres eksistens. Og gjennom sin væren kan de tolkes som kunnskapsgenererende innenfor et etnografisk forskningsmetodisk paradigme, forstått som *performativ etnografi* hos Norman Denzin (1997):

*I examine ethnographic and cultural texts turned into poems, scripts, short stories, and dramas that are read and performed before audiences (...). Performed texts have narrators, drama, action, and shifting points of view (...). They are dramaturgical, and they create spaces for the merger of multiple voices and experiences. (Ibid., s. 91)*

I etnotheaterprosjektet har nettopp ønsket om å frembringe *multiple voices and experiences* vært en drivkraft. Denne drivkraften kan sees i sammenheng med grunnforutsetningene for det kvalitative intervjuet som metode, nemlig interessen for det særegne. Faren med et for ensidig fokus på nettopp det særegne kan være at en mister det allmennmenneskelige av syne og dermed blir nærsynt i feltet. Men teaterets kollektive natur spiller opp mot dybdeintervjuets smale nisje og kan dermed fungere som en korrigerende instans for den kvalitative forskeren i analysen av feltet. Når skuespillerne gjør seg kjent med og omformer narrativene, fremheves det gjenkjennelige og det de selv har forutsetninger for å forstå og formidle. Slik skapes noe som bærer i seg elementer av narrativene, men som likevel er nytt og antagelig mer allment.

### **Forskningsintervjuene**

Intervjuet var forskningsprosjektets første kreative prosess. Vi opplevde at det her ble skapt helt nye muligheter for hermeneutisk forståelse når den som søkte kunnskap, beveget seg fra et observerende utenfra-perspektiv og inn i en subjektiv, pågående dialogprosess. Denzin minner nettopp forskeren om at: “(...) rethinking of ethnography is primarily about speaking and listening, instead of observing” (1997, s. 90). Intervjuene var preget av aktiv fortolkende lyting, stemmebruk og dialog. Når man møter ungdommer som opplever seg avvist, kritisert og forkastet av voksensam-

funnet, kan man ikke forholde seg observerende og nøytral. Informantene må gjennom intervjuene motiveres til å bidra med narrativer om skam, tap, nederlag, sinne og håp. Denne motivasjonen kan bare skapes gjennom en tillitvekkende tilstedeværelse fra forskerens side. Intervjuene i feltet var kreative, i den betydning at de var preget av utforskende valg av improvisatorisk og intuitiv natur. Forskeren gjorde foreløpige fortolkninger av narrativene, noe som genererte nye intervju spørsmål eller reaksjoner og dermed beveget oppmerksomheten i nye retninger, alt utløst av selve dialogen (Kvale 1997). Som forskere var vi eksplorerende og på søken etter ny kunnskap gjennom intervjuene, som så dannet basisen for scenarioskisser som skuespillerne fikk ved prøvestart. Forskernes fortolkning av intervjuene dannet grunnlaget for prosjektets andre kreative prosess: *skuespillernes idéprosesser*.

### Skuespillernes idéprosesser

Som etnografiske forskere i ungdomskulturfeltet var vi opptatt av at forskning best gjøres gjennom en eksplorerende dialog med ungdommene selv. Derfor hevder vi at deres kreative idéprosess i manusarbeidet i stor grad også handler om *inclusive research* (Walmsley, Johnson 2003) og ikke kun teaterproduksjon. Refleksjonene som ungdommene gjorde under veiledning av instruktøren, handlet om hvordan de skulle klare å omgjøre fortellingene og livserfaringene sine til mulige spillbare handlinger, noe man ofte kaller *autobiographical performance work* (Govan, Nicholson, Normington 2007). De kreative idéprosessene var preget av et relasjonelt fysisk og emosjonelt samspill. Improvisasjonsøvelser, mime, tablåer og forumspill ble brukt som metoder.

Prosessene endte opp i små scener, frysbilder og tankekart, som vi dro med oss i utformingen av den endelige forestillingen. De sceniske ideene som ble skapt, stilte viktige spørsmål til vårt bestående samfunn og sådde frø til undring og ettertanke. Den estetiske dimensjonen har nettopp denne egenskapen av å kunne sette spørsmålsteget ved samfunnet og åpne opp for: “/.../ possibilities and new implications rather than answers (...), [this] is ultimately at the core of our enterprise and (...) it is what makes us and the products of our research different” (Bell 2009, s. 260). Teatermediets særegenheter hjalp forskningsprosessen ett skritt nærmere nye viktige forsknings spørsmål.

### Forestillingens kreative utviklingsprosess

I prosjektets tredje kreative prosess er instruktørens dramaturgiske valg i sentrum. Forestillingens kreative utviklingsprosess hadde fokus på form, spillestil, innøving og utprøving, sang, utvikling av notemateriell, koreografi og utvikling av sceneløsninger og scenografi. Forestillingen ble skapt med tanke på å generere ny viten om ungdom utenfor arbeid og skole, og for å kommunisere denne viten ut i samfunnet. Det var derfor nære bånd mellom forskningen og kunsten i denne fasen. De australske forskerne Brad Haseman og Daniel Mafe (2009) er nettopp opptatt av at denne nære dialogen mellom kunst og forskning kan handle om å benytte kunstens egne arbeidsmetoder, fagterminologi og anvendt språk i det praktiske arbeidet med å skaffe til veie nye rådata og analysere seg frem til funn, slik vi har gjort i vårt prosjekt.

I forestillingens utviklingsprosess arbeidet vi mye med samholdet i gruppen gjennom å påpeke at vi *alle* er annerledes. Gjennom brainstorming og narrativer om egne og andres opplevelser ble annerledesheten til noe som kunne deles. Ideen om et fellesskap i annerledesheten åpnet opp for nye innfallsvinkler til å forstå seg selv og de andre, herunder muligheter for nye allianser og relasjoner.

Teaterproduksjonen reetablerte således det Zygmunt Bauman (2001, s. 34) kaller *savnet fellesskap*, et sted der ingen gjør narr, erter oss for vår klossethet, og der det er noen til å holde oss i hånden i sorgens stund. Bauman beskriver hvordan fellesskapet forvirrer:

*Tanken om at evner og talenter, og utelukkende det, skal belønnes, blir lett omgjort til et selvforherligende privilegium som de mektige og vellykkete kan bruke til å bevilge sjenerøse goder til seg selv fra samfunnets felles ressurser. Et samfunn som står åpent for alle talenter, blir i praksis et samfunn der det at enkelte ikke kan oppvise spesielle evner, betraktes som grunn nok til å henvise dem til et liv i underlegenhet. (Ibid., s. 97)*

Dette livet i underlegenhet hadde flere av informantene sterke fortellinger om, som skuespillerne gjenkjente og derfor iscenesatte i tråd med Phillip Auslanders forståelse av iscenesettelser i den postmoderne kunsten. Han hevder at "(...) acting is a demonstration of self with or without a disguise" (Auslander 1997, s. 30). Skuespillerne i *Usedvanlig Teater* ble på denne måten vitner som kun fremstod med særegne individuelle historier, som likevel berørte et bredt publikum. Det teatralte grepet i "Ufrivillig utenforskap" kan knyttes til det vi kaller representasjonskritikken. Det innebærer at vi i vår tid ikke lengre kan basere et politisk engasjert teater på å representere visse universelle sannheter som en objektiv fremstilling av virkeligheten (Auslander 1997). Vi ser teaterforestillingen som virkelighetskonstituerende innen et sosialkonstruktivistisk paradigme og ønsket ikke i kommunikasjon med publikum å lede an til konklusjoner. Derimot ønsket vi å oppfordre til undringer, nye spørsmålstillinger og kritisk selvstendig refleksjon gjennom det Norman Denzin kaller *presentational theatre* (1997, s. 97). Presentational theatre kan karakteriseres av at logikken i det representative, realistiske teater er fjernet, og handlingene som utspilles, kan være klipp fra en fiksjon. De kan kanskje fremstå som en mulig reell hendelse, men kun presentert i for eksempel en absurd form. Dette kunstneriske valget tok vi når vi spilte ut en mobbescene i fiktivt klasserom. Resultatet ble komikk gjennom japansk-blacktalk. Dette valget tok vi nettopp for å indikere det uforståelige i det å ha lærevansker og bli utestengt av skolefelleskapet av den grunn. Publikum måtte da selv danne seg sin mening utfra: "(...) what is suggested, rather than from what is literally shown" (ibid.).

Gjennom bruk av denne teaterformen lot vi det være opp til publikum å tolke det opplevde innen rammene av sine liv. På den måten kan teateret bli virksomt og være en mulig kraft i endring av holdninger. Forestillingens kreative utviklingsprosesser kan betraktes som et bakteppe for både publikums og skuespilleres egne identitetsprosesser, fordi:

*Performance is interpretation (...). Performance events always occur in a context – those immediate and historical, social, political, biographical, and aesthetic factors that shape the understandings persons bring to, and experience during the performance. (Ibid.)*

## **Ungdommens egne identitetsprosesser**

Teaterproduksjonens fjerde kreative prosess omfatter det som foregikk i refleksjonsgruppen, gjennom den estetiske fordoblingen og i det relasjonelle samspillet i teatergruppen. Alle disse arenaene representerte muligheter for viktige innspill i *ungdommenes pågående identitetsprosesser*. Identitet kan forstås i lys av mange ulike perspektiver. I vår tid ser vi en økende interesse for identitetsproblematikk, og Kroger forklarer fenomenet slik: "(...) individual identity has become a relatively recent problem in those societies that do not prescribe specific adult roles and life philosophies for their youth" (Kroger 2007, s. 12).

Alle ungdommene i teaterprosjektet lever i et samfunn som i liten grad gir klare modeller for voksenrollen og ikke foreskriver regler for hva som skal styre valgene i livet (Kroger 2007). Har man i tillegg verken arbeid eller skoletilbud, vil viktige identiteter ikke kunne utforskes (Kieselbach

2006).<sup>12</sup> Teatergruppen fungerte imidlertid som et sted for utprøving av gamle og nye identiteter. I diskusjonen etter premieren tok en av skuespillerne mikrofonen og sa at det “å ta ordet slik som nå”, hadde hun ikke våget for åtte uker siden. Hun hadde lært å snakke til et publikum på vegne av seg selv og andre. Både det sosiale samspillet, aksepten og anerkjennelsen de medvirkende får fra gruppen, samt styrken de opplever individuelt ved å utfordre sine angster i et trygt fellesskap, ser ut til å være bidrag i identitetsutviklende prosesser (Riise et. al. 2011; Grosvold et. al. 2011).

Erikson (1968) ser på ungdomstrinnet som spesielt viktig i identitetsutvikling. Han mener at aktiv utprøving av ulike identiteter er avgjørende for å forhindre for tidlige fastlåste identitetsvalg, i form av ’foreclosure’, eller alternativt: en manglende evne til å velge, i form av rolleforvirring (ibid.). Teatergruppen gav ungdommene en slik mulighet for aktiv utprøving av ulike identiteter eller et ’moratorium’, som Erikson kaller det:

*(...) psychosocial moratorium to Erikson meant a delay of adult commitments by youth as well as a period of permissiveness by society to allow young people the exploration time necessary to make deeper and more meaningful psychosocial commitments. (Kroger 2007, s. 12)*

Mye tyder på at drop-out ungdommene i teatergruppen nettopp ikke hadde fått muligheter til en trygg utprøving av viktige identiteter innenfor rammen av sitt eget mestringsregister. Gitt denne muligheten i teatergruppen, kom de seg opp om morgenen, holdt tider og tok ansvar for planlegging og arbeidsoppgaver. Ingen av aktørene droppet ut i løpet av ti uker.

Refleksjonsgruppen var også en arena for potensielle identitetsprosesser. Å komme sammen og snakke om opplevelsene av å delta i teatergruppen var viktig for å fange opp eventuelle vanskelige følelser og belastninger som oppstod når teaternarrativene berørte ungdommenes personlige narrativer. Innenfor det narrative perspektivet på identitet hevder man at vi kommer til å leve de fortellingene vi lager oss om våre liv (Kroger 2007). I refleksjonsgruppen prøvde aktørene å nærme seg de fortellingene de hadde laget om seg selv, sine angster og styrker, sine erfaringer og drømmer, og hvordan arbeidet i teatergruppen utfordret og til tider endret disse narrativene. Møte med de andre skuespillerne skapte muligheter for nye narrativer, som når en av ungdommene sa til en annen: ”Redd? Jeg synes du virker ganske modig jeg – du synger jo fra scenen for søren!”

### Resepsjonsprosessen

Teaterproduksjonens femte og siste kreative prosess handler om samspillet mellom publikum og aktørene. Aktørenes evne til å kommunisere med publikum, formidle en historie og få energi fra salen, er avhengig av en dialog der også publikums lydhørhet spiller inn, på en slik måte at: ”(...) the stage becomes a flexible playground in which the epic presentations of place, time and characterisation embrace the audience as collaborators in an imaginative journey” (Covan, Nicholson, Normington 2007, s. 58).

I anvendt teater hevder Mienczakowski et. al. (2002) at: “(...) one needs to remember that audiences may also collectively share responses to emotional stimuli (...) and join in what may be described as constructed catharsis” (ibid., s. 35). Prosessen med å dele responser på emosjonelle stimuli var en av forskernes intensjoner med forestillingen. Derav også bruken av politisk debatt rett etter forestillingen, på scenekanten. Publikums umiddelbare reaksjon var bl.a. et resultat av etnotheaterproduksjonens kreative prosesser. De gav klart uttrykk for at denne typen teater, dette ekte,

12) Kieselbach skriver om viktige roller og identiteter som arbeidstaker, elev, ansatt, lærling, kollega, underordnet, leder, ansvarshavende, kompetent osv.

vibrerende og opplevde livet, midt imellom rollen og privatpersonen, var helt nytt for dem. I den politiske debatten som fulgte, fortalte publikum om hvordan de opplevde forestillingens estetiske univers som en slags "edited reality" i Denzins forstand (1997, s. 96). Denzin beskriver at man gjennom etnografisk teater "(...) stirs the critical, emotional imagination of the audience" (ibid., s. 97), noe vi opplevde i diskusjonen etter *Ufrivillig utenforskap*. Den politiske debatten skapte nye former for diskusjoner, og politikerne som deltok, uttrykte eksplisitt at de opplevde reell dialog med helt nye målgrupper gjennom teateret. Dialogen mellom skuespillerne, publikum, forskerne og politikerne var fruktbar og improvisatorisk i sin karakter. Debattantene hadde blitt rørt over ungdommenes sterke nærvær i spillet, men også overrasket over deres evner til scenisk å fortelle en samfunnskritisk historie, så ærlig og sårbart. Teaterforestillingen ble også i media godt mottatt, fordi den ble tolket som et nytenkende og kreativt *applied theatre*-prosjekt om og for marginalisert ungdom. Lokalavisen skrev:

*"Teatervekker" (...). Det hadde handlet om å bli sett. Ofte er det ikke mer som skal til. Det er liten tvil om at de ufrivillig utenforskap-ungdommene hadde vokst på å være deltakende, og kanskje står de bedre rustet til å møte hverdagen i etterkant. Men det viktigste er kanskje at våre folkevalgte har fått noe å tenke på, og som ikke så lett går i glemmeboka. Mye takket være et sterkt og inkluderende teaterstykke, som nesten er for godt til å være prosjektbasert. (Andersen 2011, s. 28)*

### **Kritiske spørsmål**

Vi har gjennom artikkelen analysert og forsøkt å reflektere over egen etnoteaterforskning – i den grad det er mulig å være hermeneutisk granskende overfor egen praksis, uten hjelp fra et utenfrablikk. Vi vil derfor avslutningsvis prøve kritisk å vurdere – nå med en viss avstand til empirien – hvorvidt art-based-research og etnoteatermetodikk er hensiktigmessige metodiske stier å anbefale andre forskere å gå. Forskning og teaterkunst kan tolkes som en gjensidig dialogprosess preget av kreativitet, slik vi har forsøkt å vise. Likevel ligger det i et prosjekt som dette et klart dilemma i den kreative forskerposisjon. En må kunne spørre seg om så ulike sfærer som *kunst* og *vitenskap* faktisk er i stand til dynamisk å gå den andre i møte, slik vi har valgt å fremstille det?

I rollen som forsker ønsker man nysgjerrig å lete seg frem til årsaker, handlingsmønstre, samfunnsstrukturer, kritiske problemstillinger – for å tolke, analysere og muligens også konkludere. I rollen som teaterkunstner vil man gjerne være i flyt, stille seg undrende, være avkledd for normer, være i nuet, fleksibel og åpen for å velge helt nye veier, fremfor å være nøyaktig, systematisk, planleggende og konkluderende. Det er derfor en utfordring å skulle forene disse to sfærene for å forsøke å generere ny kunnskap om et felt, som f.eks. ungdom utenfor arbeid og skole i et velferdssamfunn. Feltet er sammensatt av mangfoldige livshistorier som både skiller seg fra og likner hverandre. Feltet er skapt av individuelle opplevelser, ulike generasjoners kollektive erfaringer og generelle samfunnstrekk. Det å ta et dypdykk i ti informanters liv for å formidle disse historiene gjennom 17 unge røster og kropper, med den intensjon å skape ny kunnskap og påvirke lokalsamfunnet, innebærer klare utfordringer og begrensninger for forskeren, rent metodisk sett. For teaterkunstneren derimot er det nettopp denne klare avgrensningen til det lokale, det som er site-spesifikt og sært, som blir teatralt spennende.

Utfordringen ligger nettopp i å arbeide ut fra det spesifikke for å forme et estetisk univers som kan berøre andre. Dilemmaet i den kreative forskerposisjon er virkelig til stede i et prosjekt som dette. Kanskje er ikke alle ledd i prosjektet like godt i dialog med hverandre til enhver tid? Muligens må



kunsten vike for forskningen på noen tidspunkt dersom en skal få såkalte valide data? Noen ganger må kanskje noe av forskningens krav til nøyaktighet og stringent metodikk forsakes når en skal skape gripende scener med samfunnskritikk som svir.

Men vi er av den oppfatning at i en verden i stadig endring vil også kunsten og vitenskapens modeller for forståelse og praksis utfordres. Kanskje trenger vi dialoger mellom disse to feltene hvor informasjonsflyten går raskere og mer direkte i møter mellom mennesker? Ungdommene vi møtte, har ikke tid til å vente på at de vitenskapelige artiklene kanskje blir allmenn kunnskap hos journalister, fagfolk, foreldre og politikere. De trenger å komme i en her-og-nå-dialog med skolen, arbeidslivet og samfunnet for øvrig. De trenger modeller for forskning som involverer dem direkte og gjør dem til aktører, mens de bidrar til kunnskap og er medskapere i kreative mestringsprosesser, som kan stille deres problemer og behov under debatt. **Eller som Bell skriver det, vi trenger åpne** “(...) ‘research’ paradigms and methodologies (...) to generate understanding of our academic modes of production and a more nuanced understanding of the place of creative production within the academy” (Bell 2009, s. 261).

### Litteratur

Andersen, Tom I. 2011. Teatervekker. *Harstad Tidende*, 16.05.2011., s. 28.

Alexander, Keith, B. 2005. Performance Ethnography: the Reenacting and Inciting of Culture. In: Denzin, Norman, Lincoln, Yvonna, S. (ed). *The Sage Handbook of Qualitative Research – third edition*. London: Sage Publications.

Auslander, Philip. 1997. *From Acting to Performance: essays in modernism and postmodernism*. London: Routledge.

Bauman, Zygmunt. 2001. *Savnet felleskap*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag.

Bell, Sharon. 2009. The Academic Mode of Production. In: Smith, Hazel, Dean, Roger (ed). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Dewey, John. 1934. *Art as Experience*. New York: Capricorn Books.

Denzin, Norman. 1997. *Interpretive Ethnography: Ethnographic Practices for the 21st Century*. London: Sage.

Erikson, Erik, H. 1968. *Identity: youth and crises*. New York: W.W. Norton & Company.

Gadamer, Hans-Georg. 2010. *Sannhet og metode*. Oslo: Pax Forlag.

Govan, Emma, Nicholson, Helen, Normington, Katie. 2007. *Making a Performance: Devising histories and contemporary Practices*. London: Routledge.

Grosvold, Alf J., Kireeva, Anna, Nordmo, Glen, Rødum, Lisa B. 2011. *Usedvanlig Teater som arena for utfordring og utvikling*. Bacheloroppgave ved Vernepleierstudiet. Harstad: Høgskolen i Harstad.

Haseman, Brad, Mafe, Daniel. 2009. Acquiring Know-How: research Training for Practice-led Researchers. In: Smith, Hazel, Dean, Roger (ed). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hornig, Jeou-Shan, Hu, Monica. 2009. The Creative Culinary Process: Constructing and Extending a Four-Component Model. *Creativity Research Journal*. 21:4, s. 376-383.

Hammer, Torild. 2003. *Youth unemployment and social exclusion in Europe, A comparative study*. Bristol: The Policy Press.

Kaufmann, Geir. 2006. *Hva er kreativitet*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Kieselbach, Thomas, Winefield, Anthony, Boyd, Carolyne (ed.). 2006. *Unemployment and Health: International and interdisciplinary Perspectives*. Bowen Hills: Australian Academic Press.
- Kroger, Jane. 2007. *Identity development. Adolescence through adulthood*. London: Sage Publications.
- Kvale, Steinar. 1997. *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Leavy, Patricia. 2009. *Method meets art: Art-Based Research Practice*. New York: The Guilford Press.
- Mieczakowski, Jim, Smith, Lynn, Morgan, Steve. 2002. Seeing Words-Hearing Feelings. Ethno drama and the Performance of Data. In: Bagley, Carl, Cancienne, Mary B. (ed). *Dancing the data*. New York: Peter Lang.
- Nicholson, Helen. 2005. *Applied Drama: the gift of theatre*. London: Palgrave MacMillan.
- Petersen, Anne. C., Mortimer, Jeylant, T. 1994. *Youth unemployment and Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Read, Alan. 1993. *Theatre & everyday life: An ethics of Performance*. London: Routledge.
- Riise, Torgeir M., Johnsen, Liv B., Rolness, Siri K., Gjertsen, Erlend, Rubach, Paul R. 2011. *Inkluderende teater – et vågestykke for aktørene*. Bacheloroppgave ved vernepleierutdanningen. Harstad: Høgskolen i Harstad.
- Ross, Malcolm. 1978. *The creative arts*. London: Heinemann Educational Books.
- Saldana, Johnny. 1998. Ethical issues in an Ethnographic Performance Text: the dramatic impact of juicy stuff, *Research in Drama Education*. Oxfordshire: Cartfax Publishing Company, 3:2, s. 181-96.
- Saldana, Johnny. 2005. *Ethnodrama: An anthology of reality of theatre*. Oxford: AltaMira Press.
- Walmsley, Jan, Johnson, Kelley. 2003. *Inclusive research with people with learning disabilities-past, present and future*. London: Jessica Kingsley Publishers.

---

### **Rikke Gürgens Gjørum**

Førsteamanuensis i anvendt teater ved Harstad University College, Norge. Post.doc. og doktorgrad i drama/teater fra NTNU under Professor Bjørn Rasmussen. Arbeider nå som visiting academic under Professor Helen Nicholson ved University of London. Forskningsinteresser er applied theatre, disability theatre, diskursanalyse, forskningsmetodologi og forumteater.

---

---

### **Gro Hilde Ramsdal**

Førstelektor i psykologi ved Harstad University College, Norge. Førstekompetent, Cand.psychol. og psykologspesialist med ti år i terapierfaring fra psykiatrisk senter. Ansvar for psykologifaget ved vernepleierstudiet i Harstad de siste 16 årene. Forskningsinteresser er selvfølelse, narcissisme, forumteater som pedagogisk virkemiddel i kommunikasjonsundervisning.

---

