



Etnoteatrets dialoger

Stine N. Ellinggard¹

Høgskolen i Oslo og Akershus

Abstract: Denne artikkelen bygger på studien «Skapelsen av et etnodrama» som omhandler skapelsesprosessen av et manuskript basert på intervju av unge skeive voksne. Med en hermeneutisk-fenomenologisk kunnskapsforståelse tar forskeren utgangspunkt i det kvalitative forskningsintervjuet og fortolkning av den subjektive livsverdenen som materiale for skapelsen av et etnodrama. Kunnskapsgenereringen utvikles gjennom en devisingprosess med unge amatørskuespillere. Med bakgrunn i funn fra studien diskuteres dialogperspektivet i etnoteaterproduksjoner i lys av Bachelards perspektiver på «The poetics of space». Artikkelenes fokus er rettet mot etnoteaterets dialogiske innhold og egenskaper.

Emneord: etnodrama, etnoteater, anvendt teater, dialog, homofil, lesbisk, skeiv

Det er rart med det,
hvor man faller, jo mer man i utgangspunktet er utenfor rammene,
jo mer faller man innenfor de rammene (Informant 1).

Introduksjon

Gjennom studien «Skapelsen av et etnodrama», utviklet jeg en etnoteaterforestilling basert på intervjuer med lesbiske og homofile.² Det er mye vi i dagens norske samfunn anerkjenner, men det pulserer mange steder en skygge bak denne anerkjennelsen. I en studie omkring den nye ekteskapsloven som kjønnsnøytral, viser undersøkelsen at «/.../ vi tvilholder på én form for lykke som den mest riktige. Vi tolererer at folk av samme kjønn gifter seg. Men det virkelig lykkelige ekteskapet er mellom en mann og en kvinne» (Mesna, 2013). På den måten kan mange kanskje oppleve et slags utenforskap til den *riktige lykken*. Gjennom studien oppdaget jeg flere skygger som jeg vil synliggjøre senere i artikkelen.

¹Høgskolen i Oslo og Akershus, Fakultet for teknologi, kunst og design, Institutt for estetiske fag. E-mail: stine.ellinggard@gmail.com

²Etnodrama er det skrevne manuset basert på datamateriell. Etnoteater er en teaterproduksjon som resulterer i en forestilling for et publikum, basert på informantens erfaringer og/eller forskerens fortolkning av data (Saldaña, 2005, s. 1).

Etnoteater kan ha muligheten til å la den marginale røsten bli hørt, for seg selv og samfunnet – med teater som medium.

«Skapelsen av et etnodrama» resulterte i noen funn som jeg vil reflektere gjennom Bachelards (1994) perspektiver på «the poetics of space». ³ Jeg ønsker med denne artikkelen å undersøke hvilke dialoger som utspiller seg i en etnoteaterproduksjon. Artikkelen synliggjør fem dialoger: 1. dialogen mellom informant og forsker, 2. dialogen mellom forsker og kunstner, 3. medskapningsdialogen, 4. formidlingsdialogen, 5. etterspilldialogen. I denne artikkelen vil jeg gå i dybden av 1. dialogen mellom informant og forsker og 2. dialogen mellom forsker og kunstner. Hvordan kan vi forstå dialog i en etnoteaterproduksjon gjennom Bachelards perspektiver på arkitektur?

Jeg vil først presentere bakgrunnen for artikkelen og videre redegjøre for etnoteater som metode. Teoriperspektivene jeg gikk inn feltet med presenteres kort, samt hvordan vi kan forstå dialogperspektivet i etnoteater. Deretter presenteres empirien over hvordan etnodramaet ble til. Til slutt diskuterer jeg funnene i et dialogperspektiv.

Bakgrunn

I studien undersøkte jeg hvordan et utvalg lesbiske og homofile personer opplevde sin livsverden. Gjennom intervjuer ønsket jeg å få innsyn i og kunnskap om hvordan det kan oppleves å være ung og skeiv i dag. Samtidig aktualiserte jeg tematikken ytterligere ved å generere informasjon fra litteratur, media og forskning. Dette ble datamaterialet til etnodramaet. Etter intervjuene utarbeidet jeg en scenarioskisse basert på datamaterialet. Jeg inviterte amatørskuespillere som medskapere og fortolkere av datamaterialet. Gjennom improvisasjon over datamaterialet formet etnodramaet seg. Etnodramaet, det skrevne manuset, ble så fremført som et teaterstykke – etnoteater. Problemstillingen for prosjektet var: Hvordan kan vi skape etnodrama basert på samtaler med skeive, unge voksne? Dette resulterte i noen funn og jeg utarbeidet en mulig modell for hvordan vi kan skape etnodrama og etnoteater. Jeg vil nå kort beskrive hvordan vi kan forstå feltet metodisk og vitenskapelig.

Etnodrama og etnoteater i spennet mellom kunst og vitenskap

Som en utvikling fra den performative etnografien har etnoteater etablert seg som en akseptert retning (Denzin, 1997). Gjennom etnoteater ser vi at publiseringen av forskningsmaterialet utfordrer den tradisjonelle akademiske teksten både gjennom språk og form. Denzin hevder: «The performance text is the single, most powerful way for ethnography to recover yet interrogate the meanings of lived experience» (Denzin, 1997, s. 94-95). Forskere innenfor etnoteater har ofte en grunnleggende nysgjerrighet for ulike kulturer, sosiale kontekster og/eller personlige liv. Hvis vi betrakter etnoteatertradisjonen ut fra feltet anvendt teater, har etnoteaterpraktikere også ofte et ønske om å for eksempel synliggjøre tabuer, gi marginale grupper en stemme eller komme med en politisk kommentar. Etnodramatikk og etnoteater kan ha en politisk og holdningsskapende posisjon fordi manuset og forestillingen etterlyser en dialog ut i samfunnet. Forskeren skaper et rom hvor «stille» eller «usynlige» stemmer kan bli hørt og opplevd (Saldaña, 2005).

I etnoteaterets tverrfaglige landskap kan vi tenke oss at didaktikk, forskning og kunst kobles sammen. Aure (2013) tar i bruk begrepet kunstdidaktikk som handler om «nettopp å koble an til kunstens premisser som grunnlag for didaktisk refleksjon» (Aure, 2013, s. 3). Innenfor etnoteater kan vi betrakte kunsten som en form for forskning ved at det kreative arbeidet fungerer som forskning i seg selv.

³ Jeg anvender den engelske oversettelsen fra 1994. Oversatt fra fransk av Maria Jolas. Første gang publisert i Frankrike 1958 under tittelen «La poétique de l'espace». Bachelard døde i 1962.

Samtidig kan kunsten være en inngang til selve forskningen, der det kreative arbeidet i teaterrommet kan føre til ny forståelse av datamaterialet (Smith & Dean, 2009, s. 5). Dette kan knyttes til det Haseman (2006) kategoriserer som et tredje forskningsparadigme, *performativ forskning*. Denne forskningen har mange av de kvalitative forskningsverdiene i seg, men den skiller seg ut i hvordan funnene blir presentert. Datamaterialet blir innenfor performativ forskning uttrykt gjennom et symbolsk språk som for eksempel teater, poesi, dikt, musikk, dans etc. (Haseman, 2006, s. 102). Ifølge Saldaña (2005) kan datamaterialet variere fra intervjuer, deltagende observasjon, feltdagbøker eller ulike medier som leserinnlegg, nyheter, TV eller rettssaker. Etnoteateret kan uttrykkes gjennom ulike uttrykksformer som dans, tekstbasert teater, masker, fysisk teater, monologer, dialoger etc. For å presisere et komplekst fagfelt fremmer imidlertid Saldaña kjernen innenfor etnoteateret: «Simply put, this is dramatizing the data /.../ the data corpus – with all the boring parts taken out» (Saldaña, 2005, s. 2 og 16).

Metodiske skritt

Gjennom studien fulgte jeg mer eller mindre Saldañas (2005, 2011) metodiske perspektiver på hvordan vi kan skape etnodrama og etnoteater. Etter intervjuene skulle jeg utvikle teori på bakgrunn av empiri. Da jeg utviklet etnodramaet, vekslet jeg mellom teorien og empirien. Ute i feltet var teorien med meg, og når jeg fordypet meg i teori, var empirien aktiv i refleksjonene. Denne vekselvirkningen kan ses på som abduksjon (Sköldbberg & Alvesson, 2008, s. 56). Under abduksjonsprosessen ble jeg inspirert av blant annet grounded theory. På den måten kunne jeg sikre at etnodramaet faktisk handlet om det informantene snakket om. Grounded theory innebærer at forskeren, med utgangspunkt i datamaterialet, gjennomgår en kodingsprosess og skaper noen kategorier, egenskaper og begreper. Begrepene ble til scener i etnodramaet (Sköldbberg & Alvesson, 2008, s. 143).

Underveis i skapelsesprosessen ble jeg også inspirert av media, bøker, poesi og nyere forskning innenfor feltet. På den måten kunne jeg utdype scenene i den retningen informantene dro manuset. Inspirasjonen kan også betraktes som datamateriale, ifølge Saldañas:

An ethnodrama, the written script, consists of dramatized, significant selections of narrative collected through interviews, participant observation field notes, journal entries, and/or print and media artifacts such as diaries, television broadcasts, newspaper articles and court proceeding. Simply put, this is dramatizing the data (Saldaña, 2005, s. 2).

Det øvrige datamaterialet, bestående av utdrag fra skjønnlitteratur, poesi og nyere forskning, tok jeg i bruk som en kommentar og utdypelse av begrepene jeg fant i intervjumaterialet. Med utgangspunkt i begrepene fra kodingsprosessen utviklet jeg en scenarioskisse. Denne skissen møtte jeg amatørskuespillerene med. Jeg kunne møtt skuespillerne med et ferdig skrevet manus, men betraktet skuespillerne som viktige medfortolkere av datamaterialet. De ville kanskje oppdage ting jeg som forsker ikke kunne finne. På den måten valgte jeg å *gjøre* dramaturgi. Å *gjøre* dramaturgi ser vi ofte i *devising*-prosesser.⁴ Gjennom en *devising*prosess har ikke teksten den overordnede makten, det er den kollektive skapelsen av kunsten som står i sentrum. I den videre fortolkningsferden lot jeg meg inspirere av Anne Bogart og Tina Landaus (2005) perspektiver på *viewpoints*. I praksis betyr det at skuespillere arbeider kroppslig inn mot det fortolkede datamaterialet. I stedet for en intellektuell tilnærming bruker vi kroppen til å utforske det emosjonelle i en tematikk, et sitat eller en problemstilling. Gjennom de ni *viewpoint*ene 1) tempo, 2) varighet, 3) kroppslig respons, 4) repetisjon, 5) form, 6) gester, 7) arkitektur,

⁴«Devising (deviser er å oppfinne, uttenke) peker på det prosessuelle og skapende aspektet i teateret. /.../ en kollektiv skapende prosess der alles stemmer er likeverdige. Alle må investere noe av seg selv, og alle blir medskapende aktører» (Gladsø, S., Gjervang, K. E., Hovik, L., & Skagen, 2005, s. 191).

8) romlig relasjon og 9) topografi, vokste et ekspressivt uttrykk frem (Bogart & Landau, 2005, s. 6). Gjennom improvisasjoner utviklet dramaturgien og etnoteateret seg.

En etnoteaterprosess tar ikke *bare* sikte på å nå målet - forestillingen, men har i seg mange sosiale stoppesteder hvor refleksjon, samspill og utvidet forståelse av seg selv og andre har en sentralt plass. I arbeidet med etnoteater etterstreber vi ofte en fremgangsmåte der den sosiale og kunstneriske prosessen er ønsket likestilt.

Dette er et eksempel på hvordan en etnoteaterproduksjon metodisk kan gjennomføres. Jeg vil nå presentere de teoretiske perspektivene jeg gikk inn i feltet med og hvordan vi kan forstå dialogperspektivet i en etnoteaterproduksjon.

Anvendt teater

Etnodrama og etnoteater er en forskningsmetodikk og en teaterpraksis som kan betraktes som en del av den anvendte teatertradisjonen. Anvendt teater fikk sin paraplybetegnelse på 1990-tallet. Judith Ackroyd (2000) poengterer at forskere og praktikere innenfor anvendt teater ofte har en felles forståelse av at teatret har mulighet til å kaste lys over fenomener utenfor selve teaterformen.

So one group use theatre in order to promote positive social processes within a particular community whilst others employ it in order to promote an understanding of human resource issues among corporate employees (...) the intentions of course vary. They could be to inform, to cleanse, to unify, to instruct, to raise awareness (Ackroyd, 2000, s. 1).

Teaterpraksisen fungerer dermed ikke bare som en kunstnerisk prosess. Anvendt teater har i seg et likeverdig fokus på den sosiale og personlige prosessen for den aktuelle deltageren (Prendergast & Saxton, 2009). Med et anvendt teaterperspektiv har vi et grunnleggende ønske om å «/.../ benefit individuals, communities and societies» (Nicholson, 2005, s. 2). Anvendt teater kan for eksempel være fengselsteater, helse og teater, samfunnsbasert teater eller teater i undervisningen. Å fasilitere et anvendt teaterprosjekt krever at vi har kunnskaper og ferdigheter innenfor mange fagområder. Vi må blant annet ha kunnskap om teatret og dets virksomhet, samtidig som vi må ha en forståelse for læring og instruksjon. Når vi trer inn i arbeidet med en kultur eller samfunnsgruppe, kan det være en fordel å være kjent med de sosiale strukturene og samfunnskonteksten vi skal jobbe innenfor. Det er spesielt fire aspekt ved anvendt teater som betraktes som utfordrende ifølge Prendergast og Saxton (2009). *Deltagelse, estetikk, etikk og evaluering* er fire motiver vi skal se nærmere på når jeg diskuterer dialogperspektivet i etnoteater.

Dialog som praksis

Vi kan forstå begrepene anvendt teater og dialoger gjennom Freires (1999) perspektiver på emansipatorisk pedagogikk – frigjørende pedagogikk. Målet med pedagogikken er ikke bare å beskrive, men aktivt å endre de undertrykte situasjon gjennom bevisstgjøring og frigjøring. Den undertrykte skal heve stemmen og protestere. Ifølge Freire vil den radikale ikke fanges i en virkelighet som «sirkel av sikkerhet». Desto mer radikal han er, sier Freire, desto mer fullkomment vil han tre inn i virkeligheten, bli kjent med den på nye måter og bli bedre rustet til å forandre den (Freire, 1999, s. 22). Her kan vi skimte kammertonen i anvendte teaterprosjekt der vi ofte ønsker å bidra til at den marginale stemmen skal få mulighet til å bli hørt.

Dialogen i denne sammenheng kan forstås ut fra Freires beskrivelser omkring håpets pedagogikk, der den sosiale praksisen er bestemmende for hvordan vi konstruerer verden. En etnoteaterprosess har i

seg ulike stoppesteder hvor dialoger iverksettes mellom ulike aktører. Dialogene er nært knyttet til praksisen, forskningen og kunsten. Steinholt (2004) trekker frem ordet som noe av det viktigste når han beskriver Freires perspektiver på dialektisk metode. «Ordet består av både handling og refleksjon, altså praksis. /.../ Dialog er et tillitsfullt møte der deltagerne gjennom refleksjon og handling omformer verden, det vil si at de humaniserer den» (Steinholt, 2004, ss. 598-599). Innenfor en etnoteaterproduksjon gjennomføres det mange dialoger med ulik kontekst og innhold. De ulike dialogene skjer i ulike faser av en forskningsferd. Ved første øyekast kan fasene opptre som kronologisk gjennomført, men dialogene kan peke tilbake på tidligere eller frem mot nye dialoger underveis i prosessen. Gjennom refleksjon, handling og anvendelse av teaterets symbolspråk konstrueres etnoteateret.

Dialogen og huset

Vi skal nå se hvordan Bachelards perspektiver kan anvendes for å trenge dypere inn i de ulike dialogprosessene innenfor etnoteater. Bachelard har en poetisk og fenomenologisk tilnærming til arkitektur i boken *The poetics of space* (1994). Når han beskriver huset og rommene, knytter han dette opp mot menneskelig erfaring. De ulike rommene i huset hos Bachelard kan vi se på som et symbol på fantasien. Bachelard fremstiller huset som essensen av alle våre erfaringer, drømmer og tanker.

Transcending our memories of all the houses in which we have found shelter, above and beyond all the houses we have dreamed we lived in, can we isolate an intimate, concrete essence that would be a justification of the uncommon value of all of our images of protected intimacy? (Bachelard, 1994, s. 3).

Slik jeg ser det, kan huset betraktes som en livsverden. Å forstå huset på den måten åpner opp for at husets arkitektur kan veilede oss når vi skal forsøke å forstå mennesket. I skapelsen av et etnodrama er ofte empirigrunnet basert på informantens opplevelse av egen livsverden (Saldana, 2005). Som forsker innenfor anvendt teater ønsker vi å forstå informanten, men vi kan aldri fullt ut forstå en annens livsverden, *huset* hans eller hennes. Det er rom vi ikke slipper inn i, og rom vi ikke skal slippe inn. Selv om informanten ønsker at vi skal få full innsikt, blir det likevel en fortolkning. Når vi fortolker informantens beskrivelser av egen livsverden, har vi også med vår egen livsverden i dette møtet. To horisonter møtes, en prosess som nettopp beskrives som horisontsammenslåing innen hermeneutikken (Krogh, 2003, s. 248). Arbeider man med flere medskapere i prosessen, inviteres flere livsverdener inn – flere hus. I løpet av en etnoteaterprosess vil fortolkningsmangfoldet vokse til mange hus. Vi kan forsøke å bygge opp en landsby og bli kjent med dets innbyggere der alle representerer en fasett av essensen.

Med bakgrunn i presentasjonen av de teoretiske perspektiver, vil jeg nå fordype meg i en diskusjon mellom empirien og dialogene i etnoteaterproduksjonen. Først skal vi se nærmere på hvordan etnodramaet ble til. Underveis vil jeg presentere funnene fra studien. Funnene resulterer i en fasemodell der etnoteaterets dialoger utspiller seg. Det var spesielt tre perspektiver som skilte seg ut som viktige under skapelsen av etnodramaet. Jeg vil nå behandle hvert enkelt perspektiv.

Et etnodrama blir til

Rolleperspektivet

Det er rart med det, hvor man *faller*. Jo, mer man i utgangspunktet er utenfor *rammene*, jo mer faller man innenfor de *rammene*. Det er veldig fint uansett om man vil gifte seg og får barn

eller ikke. Det er bare så fint å finne den som man vil være sammen med. Det er, det er veldig fint (Informant 1).

Datamaterialet fra «Skapelsen av et etnodrama» omhandler i stor grad, slik jeg fortolker det, tematikker omkring det å definere seg selv og andre. Funnene som kom frem i analysen av intervjuene, tok jeg med meg til det kunstneriske arbeidet. Dette var blant annet tematikker om opplevelsen av likeverd og selvtillit innenfor og utenfor det skeive miljøet, den universelle kjærligheten, det å være to og forventninger. Før jeg møtte skuespillerne, fortolket jeg datamaterialet inn i et kunstnerisk univers. Det betyr at jeg utarbeidet noen problemstillinger fundert i datamaterialet. Jeg ønsket at vi skulle utforske problemstillingene kroppslig gjennom viewpoints og improvisasjon.

På bakgrunn av følgende uttalelse fra en kvinnelig informant der hun formulerer sin frustrasjon over å ikke finne sin plass i det skeive miljøet, jobbet vi under en workshop med det å være *innenfor/utenfor*.

Jeg og noen venninner .. lesbiske venninner som... ehh.. altså når jeg ser på dem så drikker de så sinnsykt mye og de blir så utrolig fulle. Og da blir jeg utrygg. (Pause) Så det hindrer meg kanskje litt da.. fra å være aktiv, ikke det jeg tenker at alle drikker veldig mye. Men jeg har ikke funnet noe miljø som ikke drikker så mye innenfor det skeive miljøet (Informant 2).

Da vi arbeidet med tematikken, ble spillet statisk og lite ekspressivt. Jeg oppdaget som kunstner at skuespillerne trengte mer inspirasjon. Spillet og den kroppslige utforskningen manglet det ekspressive uttrykket jeg lette etter. Som kunstner lette jeg intuitivt etter inspirasjonsmateriale, slik at jeg kunne drive skuespillerne i den emosjonelle retningen informanttekstene dro manus. På dette tidspunktet fikk jeg en assosiasjon til Odd Børretzens sang «Det er ikke sant». Sangen belyser og kommenterer, slik jeg fortolker det, å tilhøre en flokk uten at man føler denne tilhørigheten:

/.../ det er ikke sant at vi ledes som rovdyr, blindt, av drifter og redsler
at vi drives fram av demoner inne i oss, at vi er som ulver som jager i flokk
at vi må hyle når flokken hylar, at vi kan ikke annet for vi er dyr
det er ikke sant (Børretzen, 1997).

Ved å ta i bruk egne metaforiske referansepunkt ble jeg som kunsthforsker med på å belyse og berike etnodramaets utvikling. Dette impulsive innspillet fra meg som kunstner førte til en gjennomgående replikkføring hvor skuespillerne sa «Det er ikke sant». Replikken ble repetert for å underbygge opposisjonen mot det som representerte det normative i etnoteateret.

Som vi ser ovenfor, må vi noen ganger tillate at kunstneren i oss lever fritt uten kommentarer fra forskeren. Samtidig trengs forskeren når plutselige kunstneriske innfall tar overhånd. Dette blir en dialog, en forhandlingsprosess mot det ferdige produktet. Allerede i møtet med informantene trer begge disse rollene i kraft. Bevisstheten om forholdet mellom disse to rollene ble spesielt tydelig da jeg skulle begynne å kategorisere datamaterialet. På bakgrunn av rolleperspektivet vokse det frem et nytt funn, *aktørperspektivet*.

Aktørperspektivet

Aktørperspektivet handler om hvem som er aktøren i prosjektet. Ofte har deltagere i anvendte teaterprosjekter et innsideperspektiv ved at de identifiserer seg med tematikken eller samfunnsgruppen prosjektet senterer seg rundt. I arbeidet med innsidedeltagere blir den sosiale og individuelle prosessen viktig. På den andre siden kan vi arbeide med sceneaktører uten personlig tilknytning til temaet, som fortolkere av datamateriale slik jeg gjorde under «Skapelsen av et etnodrama». Under den kunstneriske fortolkningprosessen holdes hele tiden dialogen mellom informanten og forskeren friskt i minne. Som forsker opplevde jeg viktigheten av å ivareta det jeg erfarte som spesielt viktig hos informantene. Jeg ble spesielt grepet av en homofil, muslimsk informant som beskriver sin drømmepartner:

Det er litt komplisert, akkurat hva det er. Fordi jeg har levd ganske lenge med å ha en drømmepartner som skal være en kvinne. Eller jeg ble automatisert til å tenke at det blir en kvinne og hun skal være pen. Hun skal være ha store øyne, fint smil og sånn. Hun skal være snill og takle sære meg- Så den typiske "teenagedrømmen". Jeg kaller meg ikke tenåring lenger. (Pause) Jeg har slitt med å tenke på at det er farlig ... det er farlig for meg som muslim. (Informant 3).

Da jeg sammen med skuespillerne jobbet med scenen jeg valgte å kalle «hva er kjærlighet», var dette sitatet utgangspunktet. Da jeg sammen med skuespillerne reflekterte over og tolket sitatet, var skuespillerne opptatt av at kvinnen skulle ha store øyne. Vi småpratet videre og assosierte attributtet til folkeeventyr og videre til eplet som symbolet på fristelse og det ulovlige. Scenen endte med en eplespisende dialog mellom skuespillerne der alle, med bakgrunn i datamaterialet, snakker om kjærlighet mens de spiser epler. Karakteren Normen fungerte som antagonist og i konflikt med de øvrige karakterene. Karakteren Uavhengig representerer i denne scenen informanten fra sitatet over. Her er et lite utdrag:

Scene 3, Hva er kjærlighet?

NORMEN

Epler. La oss spise epler

AMBI

(rekker opp hånda)

NORMEN

Jaaa?

AMBI

Jeg har tenkt litt på noe. Kyss. Kjærlighet.

Jeg vet jo hva det er, men det er jo veldig vanskelig å definere egentlig.

NORMEN

Mm

AMBI

Ja. Kjærlighet, kjæreste.

NORMEN

Du kommer ikke utenom det. Det bare er der.

AMBI

Noen ganger er den i veien

UAVHENGIG

En kvinne!

NORMEN

JA!

UAVHENGIG

Det er kjærlighet. Pen kvinne.

NORMEN

Pen kvinne

UAVHENGIG

Store øyne. Fin kropp.

NORMEN

Ja! Stooooore øyne. Som edeeelstener.

UAVHENGIG

Men jeg kaller meg ikke tenåring lenger da.

/.../

GUL

Jeg er nygift jeg.

AMBI

Også kysser dere?

GUL

Ja, bare det å kysse

Gul og Ambi nærmer seg hverandre. Normen avbryter dem.

NORMEN

Nå slutter dere!

UAVHENGIG

En kvinne!

NORMEN

JA!

UAVHENGIG

Det er kjærlighet. Pen kvinne.

NORMEN

Pen kvinne

UAVHENGIG

Store øyne. Fin kropp.

NORMEN

Ja! Stooooore øyne. Som edeeelstener.

UAVHENGIG

En kvinne! Det er kjærlighet. Pen kvinne. Store øyne. Fin kropp. Men jeg kaller meg ikke tenåring lenger nei.

Det som ikke kommer frem i manusteksten, er hvordan karakteren Uavhengig jobber kroppslig med en undertekst hvor han er redd og usikker. Han gjør så godt han kan for å tilfredsstille karakteren Normens ønsker.

Når sceneaktører tar del i skapelsen av etnodramaet, skal de fortolke og sette seg inn i en rolle. De må tolke og forstå rollens emosjonelle univers på en annen måte enn når informanten spiller seg selv. Når en sceneaktør med utsideperspektiv står på scenen, formidles skuespillerens fortolkning videre til publikum. En innsidedeltager som spiller seg selv, vil kanskje fortsatt være i sin egen livsverdenen på scenen. Dette blir to ulike innganger til etnoteaterproduksjon.

Det tredje perspektivet jeg fant under skapelsen av etnodramaet, var *strategiperspektivet*.

Strategiperspektivet

Jeg oppdaget to mulige retninger for å skape manus. Vi kan skape det gjennom en devisingprosess hvor sceneaktører eller innsidedeltagere er medskapere. Eller vi kan velge å skrive manus uten å bevege oss inn i teaterrommet. Strategiperspektivet handler i stor grad om hvilke kunstneriske strategier vi tar i bruk når vi fortolker datamaterialet. Som tidligere nevnt var en av mine strategier å ta i bruk viewpoints som et kunstnerisk fortolkningsverktøy.

Når vi velger å arbeide med sceneaktører, har de ikke nødvendigvis et direkte eierskap til materialet. Jeg ønsket at skuespillerne skulle oppleve å tre inn i tematikken på egne premisser, før vi gikk i gang med de ulike scenene. Å ta i bruk dramapedagogiske metoder når vi skulle tre inn etnoteaterets univers, gav meg som forsker og kunstner nye innspill til manus. Første dagen jeg arbeidet med skuespillerne, hadde jeg printet ut lapper med alle sceneoverskriftene jeg hadde forberedt på forhånd. Sceneoverskriftene var begrepene jeg hadde generert gjennom kodingsprosessen. Jeg spilte musikk, mens skuespillerne gikk rundt med penn og fylte ut sine egne tanker om hver scene ut fra sine personlige tanker omkring begrepet. Øvelsen gav meg mange idéer til arbeidet videre. Fremgangsmåten bidro til at scenene fikk mening også utenfor selve hovedtematikken. Målet med øvelsen var at skuespillerne skulle oppleve å knytte utsagnene opp mot eget liv. De fikk dermed et tilbud om et eierskap til de ulike scenene.

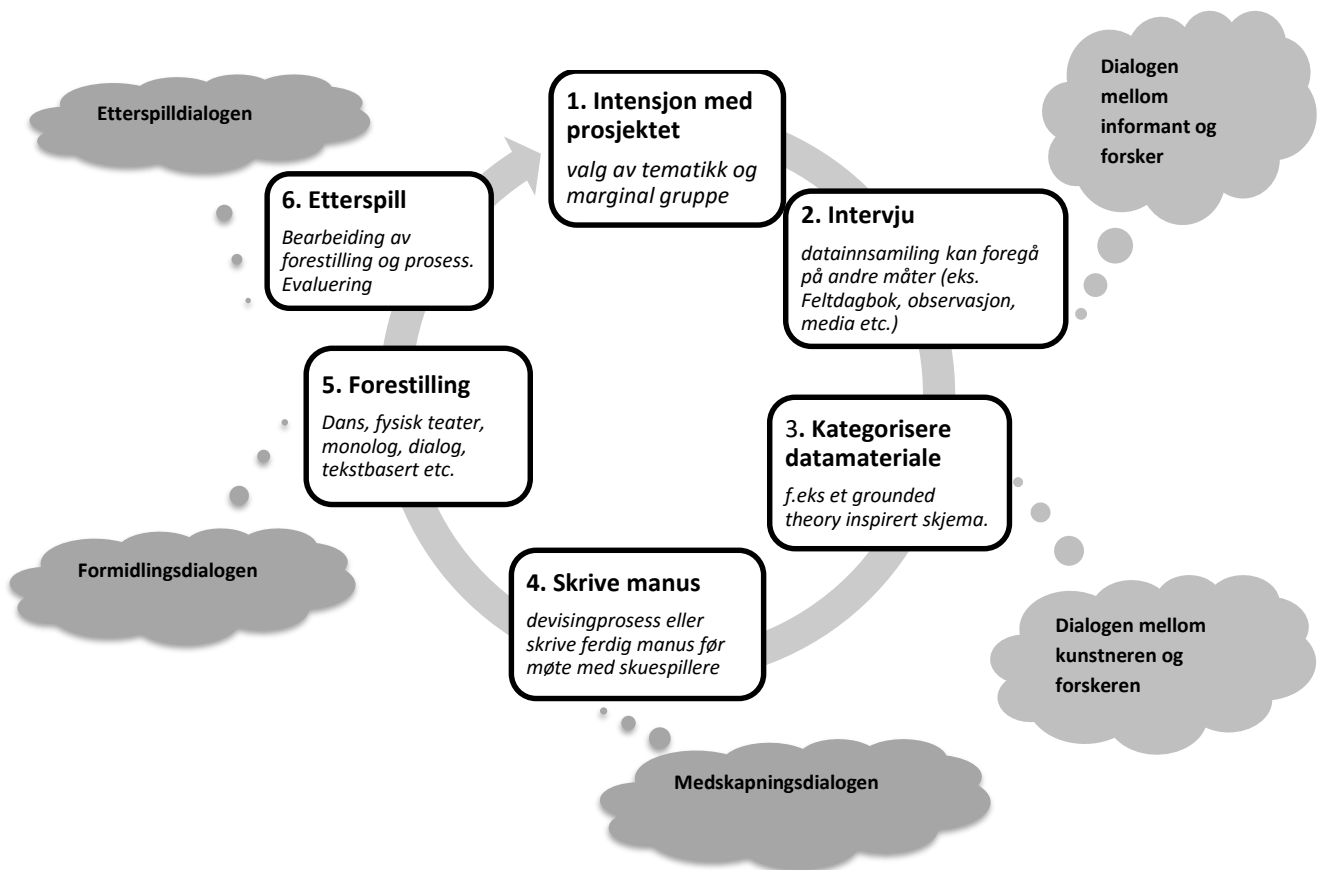
En av skuespillerne skrev under begrepet «frihet» at det var som *å ro*. Dette innspillet tok jeg med meg videre da vi skulle arbeide med scenen om frihet. I datamaterialet handlet friheten i stor grad om å komme ut av skapet. Å reise fra et sted der en kanskje var fanget, til et annet sted der friheten var. Med skuespillerens assosiasjon til å ro, tenkte jeg på en av sangtekstene til Anne Grethe Preus. Sangen beskriver metaforisk det jeg opplevde at flere informanter snakket om. Teksten ble brukt i scenen hvor karakterene kommer ut av skapet.

.../ Ro meg over
Så jeg tør å møte blikket ditt
Her skal vi finne et hus
Uten gamle skap og slitte bilder
Det var aldri mitt
Ro meg over dit hvor drømmen aldri sover
Før meg dit så jeg kan holde det jeg lover .../ (Preus, 2009).

Teksten kommenterer informantenes utsagn om behovet for å høre til. Å bringe inn mer poetiske tekster i etnodramaet kan også betraktes som en kunstnerisk strategi.

Dialogene i etnoteater

Med utgangspunkt i *rolleperspektivet*, *aktørperspektivet* og *strategiperspektivet* finner jeg med bakgrunn i datamaterialet fem dialoger. For det første foregår det en dialog mellom *informanten* og *forskeren* tidlig i prosessen. For det andre har ofte fasilitator en indre dialog mellom rollen som *forsker* og *kunstner*. For det tredje har vi en *medskapningsdialog*. Her inviteres amatørskuespillere eller andre deltagere inn i teaterrommet som fortolkere av datamaterialet. I den fjerde dialogen, *formidlingsdialogen*, møter det fortolkede datamaterialet publikum. Forskningen er nå i interaksjon med omverdenen. Til slutt har vi den femte dialogen, *etterspilldialogen* der det er mulighet for refleksjon og ettertanke. Dialogene kan bevege seg over i hverandre. Innholdet i dialogene kan bevege seg over de ulike fasene under skapelsen av etnodramaet og etnoteateret. Nedenfor viser jeg en mulig modell for hvordan vi kan skape etnoteater. Den innerste sirkelen viser hvilke faser vi kan gå gjennom når vi skaper etnoteater. Ut fra fasene oppstår dialogene. Sirkelen er ment som veiledende og viser hvor i prosessen de ulike dialogene kan dukke opp. På bakgrunn av metodereisen har jeg laget følgende modell:



Perspektiver på dialoger

Med utgangspunkt i modellen skal vi nå se nærmere på hva som skjer i overgangen mellom fase 3 og fase 4. Tilsynelatende ser det ut som om vi går fra å være forsker til å bli kunstner. Men som tidligere nevnt, veksler disse rollene kontinuerlig. I datamaterialet hadde jeg funnet *det ordet*. Flere av de kvinnelige informantene opplevde ordet *lesbisk* som noe vanskelig. Dette ville jeg bringe videre inn i etnodramaet.

Hvis jeg skal definere meg, så definerer jeg meg som lesbisk. /.../ Det er vel ikke så mange som går rundt og sier hvem man er hele tiden? Hvem skal man si det til? Det var veldig viktig for meg da jeg først kom ut av skapet å si at jeg var bifil. Eller jeg sa vel ikke at jeg var bifil, men jeg sa på en måte at jeg forelsker meg i jenter også. Senere så sa jeg nei, jeg forelsker meg faktisk bare i jenter også. Men er på en måte et ord jeg ikke har vært noe glad i. /.../ lesbis var ja, litt sånn et skjellsord som man brukte om noen som, jeg vet ikke jeg, som samme måte som gutter kunne si jævla homse. Så kunne man si jævla lesbe. Og det er jo...det er liksom ting som er forbundet med det ordet som jeg ikke var så glad i. Så jeg likte ikke det. /.../

Videre snakker informanten om sin forforståelse av hva en lesbisk er.

Men nå så har jeg ikke sånn ... lesbisk er jo på en måte hvis jeg er lesbisk så kan jo ikke lesbisk være et skjellsord tenker jeg. For jeg syns jo ikke at det er et skjellsord å være meg... jeg syns jo ikke det er noe problemer med hvem jeg er så. Da jeg var yngre så visste jeg ikke om så veldig mange ... som var lesbiske. Jeg så for meg en eldre dame med kort hår og traktor. Det var..eller det var litt det var varianten. Jeg kunne jo aldri bli forelsket i den gamle damen med traktoren. Ikke sant? Så hvordan...Hva er egentlig en lesbe? Det er jo bare

en jente som liker jenter. Men det... er ikke før de siste årene jeg har syns at det ordet har vært greit å bruke om meg selv (Informant 2).

Hvordan skal vi som etnodramatikere oversette et slikt sitat til et scenisk språk? Jeg oppdaget noen fellestrekk blant informantene, men hvordan oversette dette til scenen? Når vi arbeider med teater, er vi ofte opptatt av å fange publikum. Som kunstner ønsker vi kanskje å bevege tilskueren – spille på det emosjonelle. Saldaña er kritisk til etnodramatikere som trer inn i forskningen uten det poetiske blikket. "A play is not a journal article /.../ so stop thinking like a social scientist and start thinking like an artist" (Saldaña, 2011, s. 37). Å tenke som en kunstner innebar i denne sammenheng å anvende musikk, rytme og bevegelse i en fiksjon. Skuespillerene fortolket møtet med det ordet som en "blind date". Dette ble skuespillernes undertekst da de improviserte gjennom bevegelse og tekst. Publikum opplevde trolig ikke scenen som en "blind date", men de opplevde underteksten av nervøsitet og spenning. Underteksten ble dermed formidlet gjennom hvordan skuespillerene beveget seg på scenen.

Ifølge Bachelard har nettopp fantasien mulighet til å forsterke verdiene av virkeligheten. "We are never real historians, but always near poets, and our emotion is perhaps nothing but an expression of a poetry that was lost" (Bachelard, 1994, s. 6). Når vi trer inn i arbeidet med etnoteater, tar vi ikke på oss rollen som historiefortellere men som historiegjenfortellere omsluttet av kunstneriske impulser, som et fortolkningsrom der empirien tolkes inn i en fiksjon. Her ser vi hvordan fagfeltene etnografi og kunst samarbeider i et tverrfaglig fellesskap. Etnografien blir i denne sammenheng avhengig av kunsten og omvendt. I dette prosjektet valgte jeg å jobbe i en kontekst der kroppslig fortolkning var sentralt. Dermed ble fortolkningen og uttrykket ekspressivt. Som forskere har vi et ansvar når det gjelder å utelukke materiale som ikke er fundert i empirien, vi må være tro når vi arbeider i gråsonen mellom fiksjon og virkelighet. Det poetiske språket kan selvfølgelig variere, men det må ha en gjenklang i virkeligheten. «/.../ 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» (Mienczakowski and Morgan (2001) in Saldaña, 2005, s. 17).

Slik jeg forstår Bachelard, kan vi betrakte huset som et symbol på vår livsverden. Denne metaforen kan vi overføre til etnoteaterets målsetting. Vi ønsker å utforske *huset* (informantens livsverden). Vi vil at informantene skal invitere oss inn i sitt hus. Både historien og opplevelsen av huset persiperes i oss som en kroppslig erfaring

Jeg ønsker å forstå verden ut fra ditt synspunkt. Jeg ønsker å vite hva du vet, på den måten du vet det. Jeg ønsker å forstå betydningen av dine opplevelser, være i dine sko, føle ting slik du føler dem, forklare ting slik du forklarer dem. Vil du være min lærer og hjelpe meg med å forstå? (Spradley, 1979, s.34 i Kvale & Brinkmann, 2009, s.138).

I mange etnodramaer er det nettopp informantenes opplevelse av egen livsverden som er kilden til etnodramaet. *Huset* er ifølge Bachelard kilden til de poetiske bildene. «/.../ the house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace» (Bachelard, 1994, s. 6). Innenfor etnoteater kan fiksjonen både for forsker og informanter oppleves som en beskyttelse. I stedet for å *bare* beskrive informanters fortolkning av egen livsverden gjennom den akademiske teksten, anvender vi poesi, kunst og fantasi. Dette innebærer at forsker, medskapere, publikum og deltakere får en tilgang basert på estetisk opplevelse og erfaring av datamaterialet. Med det kan etnoteateret ses på som et bindeledd mellom oss og verden. Det er med fiksjonens beskyttelse at datamaterialet akkumulerer og utspiller seg for og med mennesker. Å generere datamaterialet inn i en ny språkdrakt, formidlet av andre enn deg selv, kan kanskje oppleves som trygt.

Kunnskapen som genereres i forskningsprosessen sentrerer som tidligere nevnt, ofte omkring den intervjuedes livsverden. Dette er et samspill mellom informant og forsker – en dialog. Fra et anvendt teaterperspektiv vil ikke et prosjektet være vellykket uten estetisk kvalitet, sosial utvikling og didaktisk refleksjon. Dette setter aktørperspektivet i fokus, nettopp fordi vi innenfor anvendt teater ønsker å gi de marginale aktørene en stemme, både individer, samfunnsgrupper og ulike kulturer. Gjennom abduksjonsprosessen oppdaget jeg tre mulige aktører innenfor arbeidet med etnoteater. Vi kan 1) bruke informanter som skuespillere, 2) bruke skeive (ikke-informanter) som skuespillere eller 3) bruke utsideaktører som skuespillere. Jeg valgte det siste alternativet. Underveis i prosessen stilte jeg meg spørsmålet om jeg var tro nok mot det anvendte perspektivet. På bakgrunn av den kritiske stemmen i meg, ble jeg klar over at i arbeidet med utsideaktører blir selve forestillingen og etterspillet en viktig kunstdidaktisk plattform i møte med publikum. Gjennom det praktiske fortolkningsarbeidet hadde vi som mål å formidle deler av *huset*. I møtet med publikum ønsket jeg å komme med en kommentar.

Dette kan knyttes opp mot det Freire kaller å «konfrontere» virkeligheten. Han mener at det er to fenomener som er sentrale i denne konfrontasjonen, refleksjon og handling. Når det er samstemthet mellom disse har vi praksis, og noe nytt vil dukke opp. Dette handler om et samspill mellom det objektive og subjektive (Steinsholt, 2004, s. 593). Innenfor en etnoteaterproduksjon, hvor vi etterlyser et samspill mellom kunst og forskning, kan det være interessant å se nærmere på Freires tanker omkring det dialektiske forholdet.

Gjennom refleksjon tenker vi over den ytre virkeligheten og hvordan vi handler innenfor denne, og vi bygger opp ulike forestillinger og vurderingsstandarder. Handling er en mer direkte inngripen i verden, et inngrep som forandrer virkeligheten som produserer nye ting av den. Når det er samstemthet mellom refleksjon og handling, det vil si praksis, vil noe nytt dukke opp (Steinsholt, 2004, s. 592).

I hver dialog i en etnoteaterprosess vil jeg våge å påstå at vi etterstreber å konfrontere virkeligheten gjennom *praksis* og *poesi*. Huset kan betraktes som bindeleddet mellom oss og verden. Dette huset har både kjeller og lof, og rommene åpner sine dører. Underveis kan vi miste oss selv i fjerne korridorer, på jakt etter skatter som ordet ikke kan beskrive. Når vi jobber med etnoteater, utforsker vi sitater og ulike temaer kroppslig. Vi jobber med underteksten bakenfor ordene. Det er dikterens liv, poengterer Bachelard – å stige ned i ordene (Bachelard, 1994, s. 147). Poeten har evne til å bringe det usagte frem i lyset. Hun beveger seg rundt i huset, utforsker hjørner, detaljer og arkitektur.

Dialogen mellom informant og forsker

Jeg var på barneskole. Så hørte jeg at homofili er (pause) en av de syv mest forbudte ting i Islam. Hvis du praktiserer det, så er du uten tvil i helvete. Ja... så fra den tiden var jeg liksom i den kampen at jeg må bli et godt menneske. Jeg må ikke gjøre gjøre Gud sint. Jeg har jo mestret. Jeg tenker at jeg har mistet mange gode stunder på grunn av dette. For jeg følte alltid dårlig samvittighet (Informant 4).

Videre snakker informanten om vanskeligheten med å leve som homofil i hjemlandet sitt, men påpekte at det er mye lettere i Norge. Samtidig ser vi at flere muslimske homofile kan oppleve en dobbel ekskludering i Norge, siden det muslimske miljøet ikke aksepterer at man er homofil. Overraskende nok eksisterer dette også innenfor det vi tilsynelatende tenker oss er et liberalt homofilt miljø. Noen fra miljøet mener at homofile muslimer «stikker kjepper for homopolitikken de ønsker å føre i Oslo» (Sandhu, 2012). Utfordringer og minoritetsstress⁵ kan også oppstå, når man for eksempel ikke

⁵«Minoritetsstress er den tilleggsbelastningen individer fra stigmatiserte sosiale kategorier blir utsatt for på grunn av sin minoritetsposisjon» (Meyer 2003 i Bjørkman & Malterud 2013, s. 147).

identifiserer seg med sin marginale posisjon. Jan Grue (2010) beskriver denne konflikten: Når en person identifiserer seg som annerledes, skriver også vedkommende under på en kontrakt der innholdet i en identitet blir et påtrykk utenfor deg selv (Grue, 2010, s. 89). Dette påtrykket er ikke nødvendigvis noe man identifiserer seg med. Innenfor forskning omkring lesbiske kvinner, undersøker Anbjørg Ohnstad (2009) lesbiske kvinners identitetsskapning. Her ser vi det Grue definerer som et påtrykk utenfra. Mange lesbiske kan oppleve forventningspress på bakgrunn av sin legning. Stigmatiseringen innebærer at kontrakten inneholder kjennetegn på «den lesbiske» som ofte kan føles som en forventning til personlighet, utseende, holdninger etc (Rolland, 2009).

Hvis vi ser samfunnet gjennom Bachelards poetiske hus, finnes det rom som vi helst unngår. Informanten som er sitert ovenfor, bringer en viktig tematikk på banen. Slik jeg tolker denne informanten, er det vanskelig å finne en samstemthet mellom religion og legning. De kolliderer, og på den ene eller andre måten må personen skjule den ene eller andre siden. Ser vi dette gjennom Bachelard (1992) og hans hus, kan vi knytte dette skjulestedet opp mot Jungs skildring av kjelleren og loftet. Han bruker denne metaforen når han skal analysere frykten som kan bo i et hus. På loftet er det ofte lettere å rasjonalisere frykten, skriver Bachelard, siden det der er lettere å identifisere hvor eventuelle rare lyder kommer fra. Ofte er det en mus som løper og gjemmer seg når huseieren kommer. Skapningene som beveger seg i kjelleren, er imidlertid mer mystiske og uforutsigbare. «In the cellar, darkness prevails both day and night, and even when we are carrying a lighted candle we see shadows dancing on the dark walls» (Bachelard, 1994, s. 19). I overført betydning ønsker vi å åpne kjellerdøren, tenne lyset, beskrive og forstå skyggene. I arbeidet med marginale grupper ønsker vi å synliggjøre tabuer og fremmedfrykt. Vi ønsker å forstå og belyse det som gjemmer seg i hjørnet. Bachelard anvender begrepet *hjørne* på flere måter. En av dem handler om å bruke hjørnet til å skjule sitt liv, kanskje både for seg selv og andre, slik den muslimske homofile gutten har måttet gjøre i hjemlandet sitt.

./.../ vi så på hverandre og begynte å gråte... "Hvorfor gjør vi sånn? Vi er brødre og det er forbudt. Vi skal aldri gjøre det igjen. Det var liksom ja... så gråt vi til solen kom opp. Vi hadde dyne over oss og hvisket til hverandre. Hver gang så skjer det samme. Vi gjorde det igjen Er vi homser? Jeg sier ja.. det er vi ./.../ (Informant 3)

I dag lever gutten som åpen homofil i Norge, men han har med seg en erfaring der han har måttet skjule sin legning. «The corner becomes a negation of the Universe. In one's corner one does not talk to oneself. When we recall the hours we have spent in our corners, we remember above all silence, the silence of our thoughts» (Bachelard, 1994, ss. 136-137). For å forstå et menneskets fortolkning av sin posisjon i hjørnet, er det ifølge Willy Guneriussen en forutsetning at forskeren finner en viss gjenkjennelse i følelsene og opplevelsene informanten kommer med (Guneriussen, 2010, s. 41). Å se godt etter i hjørnene krever at du som forsker har gjennomgått en generering av kunnskap omkring tematikken før møtet og dialogen finner sted.

Når vi arbeider med marginale grupper, definerer vi samtidig den marginales posisjon som marginal, enten ut fra egen eller samfunnets forforståelse av det normale. Derfor er det være viktig å være seg bevisst hvilke individuelle og kollektive prosesser vi setter i gang. Dette har relevans både for aktørperspektivet og rolleperspektivet. Hvis vi for eksempel velger å se skuespillerne som deltagerer med en personlig tilknytning til tematikken, vil de kanskje oppleve en ny innsikt i egen livsverden. Dette vil også trolig gjelde for en skuespiller med utsideperspektiv, noe som kan knyttes opp mot det å få tilgang til en gave. Nicholson henviser til regissøren Tim Ethel når hun uttrykker en prosess med valgfrihet for deltageren. «./.../ performance is about 'going into another world and coming back with a 'gift'»

(Nicholson 2005, s. 13).⁶ Gaven deltagere og publikum får fra denne verdenen, kan man velge å beholde eller ikke. Gaven kan man også ta med seg til sitt eget hjørne. I samspill med det som har skjedd utenfor hjørnet kan de velge om de vil ta med gaven tilbake til hjørnet eller ikke. Bachelard skriver at hjørnet også er et sted for bevisstgjøring og refleksjon:

The child has just discovered that she is herself in an explosion toward the outside, which is a reaction, perhaps, to certain concentrations in a corner of her being. For the recess in the boat is also a corner of being. But when she has explored the vast universe of the boat in the middle of the ocean, does she return to her little house? Now that she knows that she is herself, will she resume her game of "playing houses," will she return home, in other words, withdraw again into herself? One can undoubtedly become aware of existing by escaping from space (Bachelard, 1994, s. 139).

Dermed kan hjørnet betraktes som det optimale stedet for dagdrømmer og realisering av seg selv. Hjørnet blir en forutsetning for at vi skal kunne eksistere ute i verden. Derfor kan vi tenke oss at hjørnet i en etnoteaterprosess kan være nettopp et personlig sammenstøt med verden. Dette sammenstøtet virker igjen inn på våre refleksjoner når vi trekker oss tilbake til vårt hjørne. «It would be hard to find a more felicitous way of saying that the corner is the chamber of being» (Bachelard, 1994, s. 138). Slik jeg ser det, er det nettopp det vi ønsker innenfor anvendt teater – å oppnå en kollisjon mellom hjørnet og omverdenen. Samtidig har vi muligheten til å trekke oss tilbake til hjørnet med gaven, bevisstgjøringen og refleksjonene.

Vi har nå sett hvordan vi kan forstå dialogen mellom forskeren og informanten i en etnoteaterprosess. Gjennom Bachelards perspektiver på hjørnet kan vi få et mer bevisst forhold til de etiske overveielser forskeren faktisk gjennomgår i sin forskningsferd. Nå skal vi se nærmere på dialogen mellom kunstneren og forskeren.

Dialogen mellom kunstneren og forskeren

I arbeidet med etnoteaterproduksjon har vi ofte rollen som både forsker og kunstner. Dialogen mellom kunstneren og forskeren finner sted gjennom hele prosessen. Noen ganger er den ene rollen mer fremtredende i bevisstheden enn den andre. Denne dialogen handler om *rolleperspektivet*. Funnene omkring rolleperspektivet dreier seg om de ulike rollene vi kan tre inn i forskningen med. Rollen vi trer inn med, virker inn på hvordan vi anvender teateret. Jeg fant fire ulike roller som sammen med forskerrollen kan tre inn i et etnoteater. Rollene kan komme fra teaterkunstfeltet, det anvendte teaterfeltet, det dramapedagogiske feltet eller fra et felt utenfor drama/teater. Inngangen og måten vi anvender teateret på, forandrer seg alt etter hvilken retning vi kommer fra. Hvis vi for eksempel kommer fra teaterkunstfeltet, anvender kunstneren teaterkunsten som utforskning, og hvis vi kommer fra det dramapedagogiske feltet, anvendes dramaprosessene som en inngang til selve forskningen. Saldaña (2005) poengterer at etnoteater også utføres utenfor kunstneriske fagfelt som for eksempel innenfor sosialantropologi, rettsstudier, etikkstudier, kulturstudier, statsvitenskap, journalistikk, psykologi, utdanning, helse, kjønnsforskning og kommunikasjon. Forskere fra disse fagfeltene anvender som regel teateret som et verktøy for offentliggjøring av forskningsresultatene.

⁶Gaven kan også være *gift* i negativ forstand. Nicholson henviser til Marcel Mauss (1924) essay om ordet *gift*. Han sporet ordet *gift* tilbake til en *gavedrikk*. *Mottakeren* visste aldri om drikken var forgiftet eller ikke. Nicholson grunngir Mauss' erklæring som vesentlig for de etiske problemstillingene innenfor anvendt teater. Vi kan som anvendte teaterpraktikere ha gode intensjoner med gaven vi vil gi, men den oppleves som skadelig for de som lever i den konteksten prosjektet gjennomføres (Nicholson, 2005, s. 161- 162).

Da jeg gikk inn i studien, hadde jeg en forforståelse av at forskeren hadde høyere status enn kunstneren. I løpet av forskningsprosessen ble denne forforståelsen bearbeidet. Jeg hadde flere etiske diskusjoner med meg selv. Forskeren i meg var kritisk og stilte spørsmål om jeg var tro nok mot datamaterialet. Kunstneren i meg kunne få impulser i form av rytmer og bevegelse i scenerommet. Da kunne forskeren komme stormende inn i rommet og henvise til funnene i analyseprosessen. Saldaña skriver: «/.../ Both, I feel, embody my personal ethos about qualitative research and theatre production /.../ the playwriting phase began not as an artistic vision but as a data analytic process» (Saldaña, 1998, s. 184). Ved å gjennomgå en kodingsprosess, inspirert av grounded theory, sikret jeg at temaene informantene kom med, også ble en del av etnodramaet. Skjemaet ble som en slags dramaturgisk navigator i den kunstneriske prosessen. Med det kunne jeg som kunstner utforske undertekster, temaer og sitater i teaterrommet – som en performativ fortolkningsprosess med skuespillere. «/.../ you can creatively and strategically edit transcripts, assuming you wish to maintain rather than “re-story” their narratives» (Saldaña, 2005, s. 20).

Dialogen mellom forskeren og kunstneren kan av og til føles som å springe rundt i korridorer. Bachelard henviser til dikteren Rilke som beskriver hvordan det kan oppleves å miste seg selv i huset.

/.../ Indeed, as I see it now, the way it appeared to my child's eye, it is not a building, but is quite dissolved and distributed inside me: here one room, there another, and here a bit of corridor which, however, does not connect the two rooms, but is conserved in me in fragmentary form. Thus the whole thing is scattered about inside me, the rooms, the stairs that descended with such ceremonious slowness, others, narrow cages that mounted in a spiral movement /.../ (Rilke i Bachelard, 1994, s. 57).

Til tider kan dialogen oppleves som kaotisk og uoversiktlig. Samtidig er det nettopp dette kaoset som kan være utløsende for det poetiske språket. Etter intervjuene opplevde jeg dette kaoset:

Trikken durer forbi på Holbergs plass. Støy, blafrende blader, kaffekopper. Jeg leter. Jeg leter etter et skjelett. Den dramaturgiske fisken er midt i gytetiden. Hviler stille bak en svart stein. «Hei, er det du som er...?». Trikken forsvinner. «Ja». En time senere. Jeg sitter igjen med vakkert fiskekjøtt. Jeg leter etter skjelettet (feltdagbok 2013)

På dette tidspunktet i prosessen lette jeg etter gode analyseverktøy for å systematisere datamaterialet. Samtidig så jeg for meg stemninger, bevegelser, farger og musikk. Jeg lette etter et univers der datamaterialet kunne komme til live. Jeg var samtidig i en konflikt med hvor mye fiksjon jeg kunne tillate meg. Forskeren i meg ville sitte på loftet og rasjonalisere datamaterialet inn en helhetlig pakning. Kunstneren ville løpe fra rom til rom.

Innenfor etnoteater har vi tillatelse til å klippe og lime i datamaterialet, for så å skape en ny helhet befestet i materialet. Govan, Nicholson og Normington skriver fra et anvendt teaterperspektiv, at vi i prosessen ikke søker å uttrykke en enhetlig stemme fra en gruppe eller et individ. Forfatterne hevder at når vi skaper en forestillingen innenfor anvendt teater, tar vi bruk biter og deler fra andre i en ny kontekst (Govan, Normington, K, & Nicholson, H, 2007, s. 6).

Dialogen mellom kunstneren og forskeren kan også betrakes som forholdet mellom sjelen og forstanden. Bachelard beskriver dette som en dialektikk av inspirasjon, når vi betrakter de som to poler. Forstanden har mulighet til å slappe av, trekke seg tilbake. Sjelen arbeider derimot konstant (Bachelard, 1994, s. xxii). Forskerrollen aktiviserer forstanden i arbeidet med datamaterialet. Kunstneren derimot, har formodentlig i møtet med informanten begynt å fortolke kunstnerisk den livsverden som konstrueres foran henne. Hun analyserer og fortolker i lyder, bilder, musikk rytme og kropp. Gjennom oversettelsesprosessene fra intervju til ferdig forestilling, kan det oppleves som om historiene fra informantene tar bolig i oss. Bachelard beskriver denne prosessen: «It becomes a new being in our

language, expressing us by making us what it expresses; in other words, it is at once a becoming of expression, and a becoming of our being. Here expression creates being» (Bachelard, 1994, s. xxiii). Med andre ord kan et etnodrama eller etnoteater uttrykke noe om væren, en fasett av noen menneskers livsverden.

Tråder samles

Vi har nå sett hvordan Bachelard kan tilføre en poetisk stemme til etnoteaterfeltet. Å forstå dialog gjennom Bachelards perspektiver, mener jeg kan berike kunstnerrollen i et forskningsprosjekt. Gjennom en deisingprosess kan kunstneriske impulser føre til at vi roter oss bort i korridorene. Ved å aktivisere forskerrollens overblikk over kodingsprosessen kan vi sikre at kunsten handler om det informantene faktisk snakker om.

Ser vi feltet gjennom Bachelard, kan vi tillate oss å gå oss vill i huset. Her eksisterer fantasien. Fantasien har mulighet til å forsterke verdiene av virkeligheten ifølge Bachelard. Samtidig kan vi oppleve fiksjonen som en slags beskyttelse av datamaterialet og informantene. Vi oversetter datamaterialet i en ny erkjennelsesform, kunsten. På bakgrunn av dialogperspektivet i etnoteater ser jeg hvilken kunstdidaktisk posisjon etnoteater kan ha. Med en intensjon om å kommunisere kunnskap ut i samfunnet, kan etnoteater også virke utenfor vitenskapelige kretser. Den kunstdidaktiske posisjonen gestaltes i møtet mellom datamaterialet, deltakere og publikum. Gjennom tillitsfull dialog kan vi tenne lys i kjelleren og bevege oss ut av hjørnet.

Forfatterpresentasjon

Stine Nielsen Ellinggard er lektor med mastergrad fra estetiske fag - drama og teaterkommunikasjon ved Høyskolen i Oslo og Akershus. Hun underviser i drama og teater ved Universitetet i Stavanger. Hennes interesseområde er blant annet anvendt teater, etnoteater og fysisk teater.

Abstract

This article builds on the study "Creation of an etnodrama". With a hermeneutic - phenomenological knowledge understanding, the research is based on the qualitative research interview and interpretation of the subjective life world, in order to create an ethnodrama. Knowledge accumulated through a devisingprocess with young amateur actors. With this article, I want to write up the dialogues that can unfold in an ethnotheatre. Given the findings of the study, I will discuss how we can understand the dialogue in an ethnotheatre. Through Bachelard's perspectives on "The poetics of space» I will discuss the dialogue's content and features.

Litteraturliste

- Ackroyd, J. (2000). *Applied Theatre: Problems and possibilities*. Hentet fra Applied Theatre Researcher ISSN 1443-1726 : http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf
- Alvesson, M., & Sköldbberg, K. (2008). *Tolkning og Refleksjon, Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Aure, V. (2013, Volum 2, Nr. 1). Didaktikk – i spennet mellom klassisk formidling og performativ praksis. *INformation Nordic Journal of Art and Research*.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of space, the classic look at how we experience intimate places*. Boston: Beacon Press.

- Bjørkman, M., & Malterud K. (2013). Lesbisk selvtilitt i møtet med legen. I I. A. Grønningsæter, B. R. Lescher-Nuland, & H. W. Kristiansen, *Holdninger, levekår og livsløp- forskning om lesbiske, homofile og bifile*. (ss. 135-149). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bogart, A. &. (2005) Landau, T. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group.
- Denzin, N. K. (1997). *Interpretive Ethnography. Ethnographic Practices for the 21st Century*. London: Sage Publications.
- Freire, P. (1999). *De undertryktes pedagogikk* (2. utg.). Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Gladsø, S., Gjervang, K. E., Hovik, L., & Skagen, A. (2005). *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Govan, E., Normington, K., & Nicholson, H. (2007). *Making a Performance. Devising Histories and Contemporary Practices*. Oxon: Routledge.
- Grue, J. (2010). Annerledeshet og identitet - funksjonshemming og de problematiske dikotomiene. I I. J. Kristeva, E. Engebretsen, & E. Egeebretsen, *Annerledeshet. Sårbarhetens språk og politikk*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Guneriusen, W. (2010). Samtale, språkhandling og sosialt liv. I R. G. Gjørsum, *Usedvanlig kvalitativ forskning- metodologiske utfordringer når informanter har utviklingshemming* (ss. s. 34-52). Oslo: Universitetsforlaget.
- Haseman, C. B. (2006). A Manifesto for Performative Research. . *International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"*, (118) , ss. 98-106.
- Krogh, T. (2003). *Historie, forståelse og fortolkning, De historisk-filosofiske fags fremvekst og arbeidsmåter*. 4 utgave. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Mesna, M. (2013, september 20). *Homofili tolereres – men lykken er hetero*. Hentet fra forskning.no: <http://www.forskning.no/artikler/2013/september/367366>
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama, The gift of theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Prendergast, M., & Saxton, J. (2009). *Applied theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*. Bristol: Intellect.
- Preus, A. G. (2009). *Nesten alene*. [Ro meg over]. Warner music Norway.
- Rolland, T. (2009). *En typisk lesbe*. Hentet fra www.forskning.no: <http://www.forskning.no/artikler/2009/juni/222869>
- 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, ss. 181-196. doi:doi: 10.1080/1356978980030205
- Saldaña, J. (2005). *Ethnodrama, an anthology of reality theatre*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Saldaña, J. (2011). *Ethnotheatre. Research from page to stage*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Sandhu, N. (2012, Februar 21). *VG*. Hentet fra VG meninger : <http://www.vg.no/nyheter/meninger/homofil-og-god-muslim/a/10078331/>
- Smith, H. & Dean, R. T. (2009). *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Steinsholt, K. (2004). Paulo Freire: Håpets pedagogikk. I K. Steinsholt, & L. Løvlie, *Pedagogikkens mange ansikter. Pedagogisk idèhistorie fra antikken til det postmoderne* (ss. 588-601). Oslo: Universitetsforlaget.