



Nordic Journal of Art and Research

ISSN: 1893-2479

[www.artandresearch.info](http://www.artandresearch.info)

## Levd skuespillerliv og rolletildeling. En studie av kvinner i norsk institusjonsteater

Rikke G. Gjørsum<sup>1</sup>, Ingrid Vollan<sup>2</sup> & Karin B. Bjerkestrand<sup>3</sup>

Høgskolen i Oslo og Akershus

**Sammendrag:** Artikkelen presenterer funn fra den kvalitative studien *Kvinner i norsk teater* (KIT). Forskerne har undersøkt kvinnelige skuespilleres opplevelser av rolletildeling i norske institusjonsteatre, sett i et livsløpsperspektiv. Studien bygger på 20 kvalitative forskningsintervju av et strategisk utvalg kvinnelige skuespillere fra små og store institusjonsteatre. Vi drøfter dataene i lys av feminisme og løfter frem seks tema i artikkelen: 1. Repertoar, 2. Utseendefokus, 3. Alderisme, 4. Rolletyper, 5. Rolleønsker, 6. Adelsmerket byttes ut? og 7. Endringsprosesser. I KIT-studien finner vi både skuespillere som er aktive og skapende innovatører og skuespillere som er skapende, men mer passive utøvere. Et sentralt funn er at suksesskriteriet for å få et berikende arbeidsliv i dag for kvinnelige skuespillere på norske institusjonsteatre handler om å tørre å 'ta skjeen i egen hånd' for å unngå marginalisering og alderisme innenfor institusjonen.

**Emneord:** Rolletildeling, kvinner, medbestemmelse, demokratisk deltagelse, medborgerskap og institusjonsteater.

---

<sup>1</sup> Høgskolen i Oslo og Akershus, Fakultet for teknologi, kunst og design, Institutt for estetiske fag. E-mail: [rikke-gurgens.gjarum@hioa.no](mailto:rikke-gurgens.gjarum@hioa.no)

<sup>2</sup> Høgskolen i Oslo og Akershus, Fakultet for teknologi, kunst og design, Institutt for estetiske fag. E-mail: [ingrid.vollan@hioa.no](mailto:ingrid.vollan@hioa.no)

<sup>3</sup> Høgskolen i Oslo og Akershus, Fakultet for teknologi, kunst og design, Institutt for estetiske fag. E-mail: [karin-brunvathne.bjerkestrand@hioa.no](mailto:karin-brunvathne.bjerkestrand@hioa.no)



The Hunger Games: Catching Fire var den første filmen med kvinnelig hovedrolle som toppet kinolistene på 40 år. (Foto: Lionsgate).<sup>4</sup>

## Introduksjon

Den kvalitative studien Kvinner i norsk teater (KIT) ble utført i perioden 2013-2015. Studien søker å besvare spørsmålet hvordan kvinnelige skuespillere i norske institusjonsteatre opplever rolletildeling og demokratisk deltagelse i et livsløpsperspektiv. Denne artikkelen presenterer de funnene i KIT som er knyttet til temaet *rolletildeling*.<sup>5</sup> KIT-prosjektet ble igangsatt med ønske om å bidra til økt kvinneerfaringsbasert kunnskap på teaterfeltet ved å bygge forståelse for informantenes subjektive livserfaringer. På denne måten ønsker vi å bidra til en kollektiv bevisstgjøring rundt gjeldende verdinormer innad i norske institusjonsteatre sett i et feministisk perspektiv.

Vi ønsker i artikkelen å løfte frem kvinnelige institusjonsteaterskuespilleres fortellinger om levd liv på store og små institusjonsteatre i Norge: «Se på stykkene, da. Det er alltid flere menn!»<sup>6</sup> Et subjektivt og individuelt perspektiv er vesentlig i kvalitativ forskning, siden narrativer er nært knyttet til livserfaring, til opplevd virkelighet og til mennesket som stedlig vesen (Norberg-Schultz, 1978). Alle liv utspilles på ett sted, innenfor rammen av andre liv som står i relasjon til ens eget. Dermed betrakter vi de kvinnelige skuespillernes erfaringer i forhold til denne 'opplevde' kollektive institusjonsteaterkulturen. Et kollektiv som av den enkelte erfares forskjellig siden alle mennesker tolker sitt liv med basis i egen referansebakgrunn og subjektiv førforståelse (Gadamer, 2010). Dette er: «/.../ i overenstemmelse med det Hélène Cixous kaller en *kroppslig situert* politikk som viser at den kollektive situasjon leveres på individuelt nivå» (Larsen, 2005: 12). Dermed står hver informant, hver kvinne og hvert menneske frem som seg selv, men i lys av den kontekst og tid hun lever i.

<sup>4</sup> <http://p3.no/filmpolitiet/2014/05/kvinnelige-hovedroller-seirer-pa-box-office/>

<sup>5</sup> Antologien fra Det nasjonale prosjektet «Drama, teater og demokrati» rommer KIT-studiens artikkel nr.2 som omhandler funnene knyttet til demokratisk deltagelse. Studiens resultater er fordelt på to publikasjoner grunnet studiens omfang.

<sup>6</sup> (Informant 9, 2014)

## Rolletildeling

Våre informanter har gjennom sitt livsløp som fast ansatte kvinnelige skuespillere ved ett eller flere institusjonsteatre blitt tildelt teaterroller etter institusjonsteatrets innebygde struktur. Tradisjonelt sett innebærer *rolletildelingen* at medvirkning i ulike produksjoner bestemmes av en teatersjef og/eller instruktøren for angjeldende stykke. Beslutningene om hvilke skuespillere i ensemblet som skal spille hvilke roller, tas naturlig nok i henhold til fastlagt repertoar.

Vi har valgt å bruke uttrykket *rolletildeling* fremfor det mye brukte *rollebesetning*. Rolletildeling innebærer at skuespilleren får oppgaven gitt av andre, i dette tilfelle teatersjefen, slik tradisjonen har vært, og for det meste fremdeles er ved institusjonsteatrene. Vi tar også i bruk begrepet *rolletilfang*, forstått som hva som finnes av roller angitt med kvinnenavn, snarere enn det som kan spilles av kvinner hvis man endrer noen forutsetninger. Artikkelen bygger på data om rolletildeling i skuespillerlivsløp som tidsmessig spenner fra midten av femtitallet frem til i dag, altså en periode på ca. seksti år.

## Metode

KIT-studien er basert på et strategisk utvalg (Grønmo, 2004). Det vil si at vi har søkt bredde med hensyn til arbeidsplassens geografiske tilhørighet, informantenes alder og type erfaring i organisasjonen.<sup>7</sup> Rekrutteringen har foregått ved direkte kontakt med fast ansatte skuespillere og pensjonister i alderen ca. 40 til ca. 80 år ved norske institusjonsteatre. 22 skuespillere ble invitert med i studien og 20 takket ja til deltagelse. I KIT-studien har vi ønsket å studere fortellerlinjer både fra den enkeltes skuespillerlivsløp og i tillegg *på tvers av* alle informantenes livsløp.

Gjennom fortellerlinjer etableres altså bestemte forståelser av sammenhenger mellom handlinger og effekter, og det skapes forestillinger om hva som er sant og riktig. Fortellerlinjer kan bidra til å produsere diskursive handlingsrom og muliggjøre allianser mellom aktører og posisjoner (Sørensen, 2014: 238).

Ved å peke på visse fortellerlinjer i datamaterialet har vi ønsket å undersøke hvordan kollektive forestillinger i feltet konstitueres performativt og dermed kanskje bidrar til å opprettholde *fordommer* om «den kvinnelige skuespilleren» i norsk teater.

## Kvalitativt forskningsintervju

KIT-studien baserer seg på 20 semistrukturerte livsverdenintervjuer, der formålet var: */.../ å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden med henblikk på fortolkning av mening med de fenomener som blir beskrevet»* (Kvale og Brinkmann, 2009:325). Intervjusituasjonen var preget av det Wadel (1991) omtaler som den 'vennlighsinnede samtale' og var både planlagt og fleksibel. Gjennom intervjuene søkte vi nyanserte beskrivelser av informantenes opplevelser, erfaringer og holdninger basert på deres yrkesliv som kvinnelige skuespillere ved norske institusjonsteatre (Kvale & Brinkmann, 2009: 49).

## Intervjuguide

Utgangspunktet for forskningsintervjuet var en semistrukturert intervjuguide med 20 spørsmål om fortellinger, livsløp og rolletildeling hos kvinnelige skuespillere som er fast ansatt på norske teatre (Kvale & Brinkmann, 2009: 50). I intervjuguiden har vi ønsket å ivareta to dimensjoner: en mer

---

<sup>73</sup> Flere av informantene har blandet erfaring, de har vært f.eks.: teaterledere, skuespillere, instruktører, sittet i Kunstnerisk råd, vært tillitsvalgte og aktive i fagforeningsarbeid m.m.

fagorientert dimensjon for å kunne besvare forskningsprosjektets problemstilling, og en dynamisk dimensjon for å skape en relasjonelt god intervjusituasjon (Kvale & Brinkmann 2009).

### ***Transkribering og etiske hensyn***

Det har blitt foretatt lydopptak av samtlige intervjuer, og disse ble videre transkribert. Informantene har fått anledning til sitatsjekk, fordi muntlige og mer uhøytidelige uttalelser kan fremstå som dårlig norsk språk i skriftlig form. Vi har vært oppmerksomme på at «/.../ ordrette intervjutranskripsjoner kan medføre en uetisk stigmatisering av bestemte personer eller grupper» (Kvale & Brinkmann, 2009:195). KIT-prosjektet er meldt til Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste (NSD), hvor vi har forpliktet oss til en anonym behandling av intervjumaterialet og informantenes rett til informert samtykke.

### ***Analysemetode***

De transkriberte intervjuene har blitt gjennomlest gjentatte ganger for å få oversikt over helheten og for å definere informantenes fortellerlinjer. Forskergruppen har hatt refleksjonssamtaler der datamaterialet ble kategorisert. Gjennom meningsfortetning har informantenes uttalelser blitt forkortet, og den umiddelbare mening i det som ble sagt, har blitt gjengitt med få ord og kategorisert i hovedtema. Disse har videre blitt delt inn i flere undertema som har dannet grunnlaget for ytterligere analyse og drøfting med teoretiske perspektiver (Kvale & Brinkmann, 2009: 212).

### ***Forskerens for forståelse og erfaringsbakgrunn***

Forskerteamet i KIT-studien er sammensatt av en teaterviter, en dramapedagog og en skuespiller. Det betyr at vi har hatt ulike innganger til studiens problemområder og innebærer både et innenfra- og et utenfraperspektiv (Wadel, 1991). Vi er opptatt av at informantenes fortellinger og erfaringer får «/.../ mulighet til å spille sin saklige sannhet ut mot ens egne for-oppfatninger» (Gadamer, 2010:306).

## **Tidligere forskning og dokumentasjon av feltet**

Historisk sett er den nordiske kvinnelige skuespilleren godt beskrevet av blant andre Søren Kierkegaard (1848), Elin Andersen (1986), Live Hov (1990, 1993) og Wenche Larsen (2005). Hov (1990) påpeker at kvinner siden antikken har hatt en erotisk funksjon i teateret, og at dette gjennom tidene har fått en avgjørende betydning for kvinnelige skuespiellere både kunstnerisk og sosialt. I romertiden vokste det sågar frem et generelt negativt syn på hele skuespillerstanden, fordi man betraktet det som nedverdiggende å vise seg frem for penger, og for kvinner ble det trukket en parallell mellom teater og prostitusjon. Hov (1990) viser at lidenskapelige og erotiske kvinner og kvinneroller har hatt en fremtredende plass i dramatikken helt frem til vår tid, og kvinnelige skuespiellere har nærmest vært dyrket som kjønnsobjekt i et mannsdominert samfunn. Cecchini hevdet allerede i 1616 at kvinner " /.../ nødvendigvis deltager i næsten enhver viktig hendelse der sker på jorden" og argumenterte derfor for behovet for kvinners inntreden på scenen i forbindelse med kjærlighetsintriger (Hov, 1990:166). Det samlede repertoaret i teaterhistorien har slik sett ikke budt på så varierende oppgaver for de kvinnelige som for de mannlige skuespillerne (Hov, 1990:165). Kvinnerollers historiske røtter har påvirket kvinners roller på scenen utover på 1990-tallet.

Denne situasjonen er historisk betinget og ser ut til å reproduseres for stadig nye generasjoner skuespillere.<sup>8</sup> Hov (1990) viser til Kierkegaard (1848) når hun påpeker at krisen i en skuespillerinnes liv inntreffer allerede når hun kommer ut av sin første ungdom. Hva denne *første ungdom* skulle innebære har vi drøftet med våre informanter, og dette diskuteres videre i analysen av funnene.

Wenche Larsen hevder at kvinner gjennom det tradisjonelle teaterrepertoar og det hun kaller «det tradisjonelle skuespillet om kvinnekroppen, på og utenfor teatret er blitt berøvet sin egen kropp» (Larsen, 2005: 13). Larsen tar i bruk begrepet «begjærstillende objekt» om den kvinnelige skuespilleren og beskriver hvordan hun er gjenstand for mannens approprierende blikk. Larsen fremhever Cecilie Løveid som en av flere dramatikere som har maktet å frigjøre kvinnekroppen og å fremme en mer kompleks form for visualisering:

Karakteristisk for denne refigureringa av det gamle skuespillet om kvinnekroppen er nettopp overskridelser og transformasjoner av konfigurasjoner som viser den innestengte kvinnekroppen (Larsen, 2005:13).

Dermed er både Hov (1990) og Larsen (2005) stemmer som taler for samfunnets behov for brudd med den historisk funderte «skuespillerinden». Cecilie Løveid og Elaine Scarry trekkes frem som representanter for en politisk aktivisme som tilbyr oss den overskridelse som mennesket søker og kunst som eksteriorisering<sup>9</sup> av indre smerte for å løse et samfunnsproblem (Larsen, 2005).

De mest omfattende norske studiene vi finner på norske kvinnelige skuespilleres situasjon i nyere tid er studiene til *Telemarksforskning* ved Kleppe, Mangseth og Røyseng (2010) og Mangseth, Kleppe og Røyseng (2012). Disse studiene omhandler arbeidslivet til utøvende kunstnere og former for organisering i makt og hierarkier. Den største internasjonale studien av kvinnelige skuespillere er likevel prosjektet *Age, gender and performer employment in Europe* (Dean, 2008). Studien er basert på skuespillere tilknyttet The International Federation of Actors (FIA), og er gjennomført i 28 europeiske land inkludert Norge. Deborah Dean (2008) finner at flere yngre enn eldre kvinnelige skuespillere er i jobb, mens aldersspennet blant mannlige skuespillere er langt jevnere. Videre konstaterer Dean at kvinners karrierer er kortere enn menns, at kvinner i motsetning til menn betrakter alder som en ulempe i arbeidet som skuespiller, og at kvinner tjener mindre enn mannlige kolleger. 49 % av kvinnene betrakter «*.../ gender as a disadvantage across all relevant dimensions of employment opportunity*» (Dean, 2008:31). Dean konkluderer med at kjønn og alder ikke er objektive faktorer i et liv, men kan betraktes som «*.../ subjective creations*» (Dean, 2008:31).

## Feminismeperspektivet som inngang i feltet

Feminisme som perspektiv i dette forskningsprosjektet er valgt fordi vitenskapshistorien viser at «*.../ kunnskap er farvet av en forskers og en kulturs forestillinger om kjønn og at forskning dermed inneholder det vi kan kalle ideologiske komponenter*» (Bondevik & Rustad, 2006:79).

Som kvinnelige forskere har vi særlig interesse av å utforske kvinnelige skuespilleres erfaringer, og vi ser deres erfaringsbase som en viktig tilgang til informasjon som man i teatervitenskapen tradisjonelt ikke har viet særlig interesse. Donna Haraway (1991) hevder at all kunnskap i sitt vesen er situasjonell, og at den såkalte virkeligheten må studeres av mennesker som dermed får innvirkning på studien. Slik

---

<sup>84</sup> Anneke von der Lippe, Meryl Streep og Anne Marit Jacobsen m.fl. har i en årrekke påpekt mangelen på like interessante kvinneroller som manroller. Det siste året har vi sett at temaet stadig debatteres:

<https://svenhenriksen.wordpress.com/2015/04/11/for-fa-kvinnelige-hovedroller/>

<sup>9</sup> Når en person eksterioriserer, oppnår han en sikkerhet om at han er seg selv, et åndelig vesen, og ikke kroppen sin.

sett er all kunnskapsproduksjon en del av forskerens kulturelle og historiske forståelsesramme. Haraway skriver at fakta er teoriladet, at teorier er verdiladet og at verdier er historisk ladet (Haraway, 1991).

Allerede i 1929 skrev Virginia Woolf essayet *Et eget rom* der hun reflekter over at muligheten til refleksjon henger sammen med sosial frihet. Hun viste hvordan kvinner konstitueres som Den Andre både i forhold til seg selv og omverdenen, fordi hun ikke er gitt *rom*. Woolf presiser behovet for *handlingsrom* gjennom et mentalt, økonomisk og fysisk rom. Mangelen på disse egne rommene kan være grunnen til at vi finner så få kvinner som kommer til orde både i teaterhistorien og i vitenskapsteorihistorien. Denne studien betrakter informantenes fortellinger i lys av et feministisk perspektiv som vi kan spore tilbake til 1949 med Simone de Beauvoir og klassikeren *Det Annet kjønn*. De Beauvoir postulerte der at livet er en kamp hvor de seirende underlegger seg taperne, og at mannen bekreftes som *subjekt* kun ved kvinnens fremtredelse som *objekt* (Lorentzen & Mühleisen, 2006:50). Hun uttalte at man ikke fødes som kvinne, fordi det ikke finnes noen kropp i seg selv. En kropp skapes derimot gjennom mentale og kulturelle forestillinger og erfares gjennom levd liv. For å bli et subjekt må kvinnen gis rom, stemme og frihet til å definere.

I den feministiske historien betrakter man kjønn primært på tre måter: "Kjønn som habitus" (Bourdieu), 'kjønn som performativitet' (Butler) og 'kjønn i den refleksive modernitet' (Giddens)" (Solbrække & Aarseth, 2006:73). Kjønn som habitus handler om hvordan kjønn strukturelt konstitueres gjennom kroppsliggjorte væremåter og utvikles som kontekstuell praksis i et spesifikt felt, uten klar rasjonell bevissthet. Kjønn som performativitet tar avstand fra kjønn som essens og fastlagt sosial rolle (Solbrække & Aarseth, 2006:74). Det er altså her en forståelse av at kjønn er en form for kulturell norm som kvinnen fremfører for sine relasjoner. Disse speiler hennes adferd og gir henne bekreftelse som et gjenkjennelig subjekt som kalles 'kvinne'. Kjønn i den refleksive modernitet er derimot preget av Anthony Giddens og hans konstruktivistiske tilnærming der identiteten ikke er «/.../begrunnet i «naturlige» eller «iboende» egenskaper, men i et behov for å oppleve seg som et samlet subjekt» (Solbrække & Aarseth, 2006:75). Vi ser i vår tid et landskap der frigjøring fra tradisjonelle identitetsskapende kategorier vokser frem og blir del av en vedvarende bevisst selvutviklingsprosess gjennom et helt liv. Kjønn blir i dette landskapet gjenstand for utprøving og endring og skaper en reflektiv prosess der vi kan forme fortellingene om oss selv, slik som vi i vår tid tenker at vi skaper oss selv. Slik sett er vi tilbake til utgangspunktet og Simone de Beauvoirs postulat om at man ikke fødes til kvinne, det er noe man *blir*.

Historisk sett kan vi se tre feministiske bølger i Norge. Den første kom med kampen for stemmeretten frem mot 1913. Den andre så vi på 70-tallet med kampen for yrkesdeltagelse, likestilling i arbeid og hjem og frihet til kjærlighet og sex utenfor de tradisjonelle familie- og ekteskapsrammene.

Den tredje bølgen kom på 90-tallet og dreide seg om kampen for kvinnens rett til å bestemme over egen kropp, kampen mot kjønnslemlestelse og tvangsekteskap men også kampen om ytterligere likestilling i ledelse og styrerom. Unge røster tok ordet gjennom bl.a. *Fittstim* (Skugge, 1999), en svensk feministisk antologi om tolkningsretten i eget liv, om de kulturelle kodene og sanksjonene som er innskrevet i kroppene våre innenfor et patriarkalsk tolkningsmonopol.

Man kan snakke om et *kjønnnet arbeidsliv* (Kvande & Rasmussen, 1991:35) og se hvordan kjønnsordning preger hverdagslivet på den enkeltes arbeidsplass.<sup>10</sup> Likevel kan det «/.../ synes å være tverrpolitisk enighet om et mål om kjønnslikestilling i betydningen gode og like muligheter til samfunnsdeltagelse for alle uavhengig av kjønn» (NOU, 2012:15). *Statsfeminisme* (Hernes, 1987) er et

---

<sup>105</sup> Konstruksjon av kjønnsdifferensiering, konstruksjon av symboler og forestillinger, interaksjonsmønstre, sosialt kjønn som inngår i den individuelle identiteten, sosialt kjønn som inngår i grunnleggende prosesser (Kvande & Rasmussen, 1991:35).

deskriptivt og analytisk begrep som brukes for å vise hvordan feministiske politiske saker fikk gjennomslagskraft i norsk offentlig politikk i 1970- og 80-årene (Sørensen, 2014). Vi tenker da på familiepolitikk, velferdsordninger, arbeidslivslovverk m.m. som sørger for at menn får større medvirkning i omsorg for barna og kvinner får høyere yrkesdeltagelse. I Norge har feministisk politikk på mange måter blitt institusjonalisert, og kjønnslikestilling fremheves i mange sammenhenger som «.../en sentral verdi i konstitueringen av norskhet» (Sørensen, 2014:236).

## Funn og diskusjon

Vi vil nå diskutere informantenes fortellinger om rolletildeling og presentere KIT-studiens funn gjennom seks hovedtemaer som vi konstruerte gjennom analysen av intervjumaterialet: repertoar, utseendefokus, alderisme, rolletyper, rolleønsker, adelsmerket byttes ut? og endringsprosesser. Datamaterialet peker ikke i én tydelig retning, men antyder et sammensatt felt av kvinnelige livserfaringer som i sterk grad fremstår som *kjønnnet*.

### *Repertoar*

Informanten som siteres nedenfor, klassifiserer med enkle ord hvordan hun mener mange kvinneroller lar seg plassere og inndele, dette gjelder i særlig grad i det klassiske repertoaret:

Alltid færre, og det er enten ung jomfru, skjøge, bestemor, amme. Den moderne kvinnen mellom 35 og 65 finner du ikke så ofte på teaterscenen, kanskje (Informant 14, 2014).

Her uttrykkes essensen av flere forhold ved rolletildeling på institusjonsteatrene slik våre informanter forteller om det. Disse forholdene skal gjennomgås i det følgende.

Hele den klassiske litteraturen er jo, altså det er jo tre fjerdedeler gode herreroller og kanskje en fjerdedel gode kvinneroller (Informant 4, 2014). Det som jo er, det vet du jo, det er jo bare å telle, det er dobbelt så mange mannlige roller som kvinnelige i verdenslitteraturen (Informant 17, 2014).

I vårt datamateriale bekrefte myten om skjevfordelingen mellom kvinne- og mansroller i verdensdramatikken slik den også omtales i tidligere forskning på feltet. Vi vet at den ”.../ skjeve kjønns- og aldersfordelingen er en kjent problemstilling i teateret”, og dette er noe skuespillerne vet om når de starter sin karriere (Mangset, Kleppe, Røyset, 2010, 65). Til tross for skjevdelingen kvinner opplever, uttrykker mange informanter i KIT-studien at de er relativt fornøyde med rolletildelingen i løpet av sin karriere. De påpeker likevel flere utfordrende faktorer de opplever som kvinnelige skuespillere, deriblant et sterkt fokus på utseende og alder.

### *Utseendefokus*

Noe av det som står klarest frem i tolkningen av KIT-studiens data, er det betydelige fokuset på *kropp og utseende*.

Jeg tror det er mye sterkere press på kvinner i forhold til det å holde seg i form og se bra ut, være sexy og sånne ting, som da medfører.../.../Jeg tror at for kvinner har det ytre mye mer å si i forhold til det å få roller enn for menn (Informant 20, 2014). Det er mer stas med dem [kvinnene] når de kan være litt flott og tiltrekkende, fordi det ligger i veldig mange roller /.../ kroppsfokuset innenfor teateret har alltid vært ganske stort.../ se på de kullene som har kommet inn på Statens teaterhøgskole, hvordan så de ut? (Informant 1, 2014).

Informantene viser til at det å ta seg godt ut er en forutsetning for mange roller. Slike utsagn får særlig betydning når man vet at skuespilleren er sitt eget instrument i skuespilleryrket. ”Dessuten er skuespillerkunsten en av de få kunstformer som ikke benytter noen ekstern teknologi. Den kan ikke

undersøkes og omtales løsrevet fra kunstnerens egen kropp" (Stene, 2015: 27). Dette kroppsfenomenet, *kroppen som instrument*, kan gjøre skuespilleren sårbar. Vi ser at fokuset på kropp og utseende oppfattes som klart begrensende for informantene. Flere hevder at en kvinnelig skuespiller som ikke oppfattes som *slank*, kan komme dårligere ut enn andre ved rolletildelingen på teateret:

Nei, det er jo sånt som kan bli uttalt og, at du er for tjukk til den rollen, for eksempel. /.../ Og det tror jeg kvinner får høre i mye større grad enn menn. Det er ikke sånn at det ofte blir uttalt.../.../ det er oftere sånn at det ligger under liksom./.../ som man ikke kan snakke om, fordi det er jo en skandale at det er sånn (Informant 20, 2014).

Informanten hevder her at det ved rolletildeling ofte ligger implisitt forutsetninger som faktisk ikke «bør» omtales, fordi det finnes en form for *taus kunnskap*, en felles forståelse av at slike føringer ikke bør forekomme. Flere informanter antyder at institusjonsteatrene i dag henger etter i samfunnsutviklingen. I KIT-studien ser vi at "/.../ kvinnesynet /.../ speiler veldig lite den virkeligheten som er" (Informant 6, 2014). Man ser en historisk linje fra ungpikerollene i den italienske teaterformen *commedia dell'arte* der:

/.../ en *innamorata* skulle så at sige være smuk og tiltrekkende på scenen- dette rollefag omtales ofte som *la bella innamorata*, den smukke forelskede pike. Det var samtidig underforstået at skikkelsen skulle være ung (Hov, 1990:105).

Hov knytter tydelig sammen betydningen av vakkert utseende og ung alder for den kvinnelige skuespilleren, slik informantene beskriver at det fremdeles eksisterer i dagens teaterliv. Larsen bekrefter fra et feministisk og teatervitenskapelig ståsted at:

Først og fremst handler det om /.../ situasjoner knytta til kjærlighet, seksualitet, skapelse og kjønn, og innsnevrede ideer om Kvinnen, Kjærligheten og Kunsten (Larsen, 2005:13) (Hov, 1990:105).

### **Alderisme**

Undersøkellesmaterialet i KIT vitner om at kvinnelige skuespillere får tildelt færre roller etter hvert som de blir eldre, særlig innenfor det klassiske repertoaret, og dette står i motsetning til hva den mannlige skuespilleren ofte opplever. Vi ser at opplevelsen av tidsaspektet for kvinnen, der man defineres som ung og relativt nyutdannet til man blir stemplet som eldre, også er svært *kortvarig*. Informant 2 formulerer at:

/.../ Det finnes mye færre roller for kvinner over 40 år enn for menn /.../ og at mens /.../ 40-årene er en slags gyllen tid for menn, så er det en stor nedtur for kvinner, gjerne (Informant 2, 2014). Men du kan si i fra førti til seksti så er det ganske dårlig med roller (Informant 4, 2014).

Utsagnene fra informantene gir uttrykk for at kvinnelige skuespillere får færre roller etter fylte 40 år, og at det særlig er «et hull på midten» i skuespillerlivsløpet der rollene er få. Skuespilleren Marie Göranson mener at:

Det finns en mängd begåvade skådespelerskor som vid en viss tid, när livet är rikast, då barnen har flyttat hemifrån och de själva är i full blomning, står utan viktiga uppgifter. Det är et fruktansvärt svårt problem (och vem ska man anklaga?) (Gullberg, 1990:85).

Göranson påpeker her et problem som også norske kvinnelige skuespillere erfarer. Anna Bache-Wiig og Siv Rajendram Eliassen skriver om at amerikansk filmindustri holdninger til kvinnelige skuespillere kan summeres opp i utsagn som dette: "A female lead in her fifties? Nobody wants to see that"<sup>11</sup>.

---

<sup>116</sup> Anna Bache-Wiig og Siv Rajendram Eliassen i Dagbladet 15.04.2015: «På fem år har to av femten norske tv-fortellinger handlet om kvinner. Hvorfor er det slik? Vil vi ikke se kvinnene?»



Lignende holdninger til kvinners alder gjenspeiles ifølge informantene også ved norske institusjonsteatre. «Og når institusjonens interesser prioriteres høyere end de enkelte menneskers» (Lundqvist, 1984:30) vil det få merkbare konsekvenser for den eldre kvinnelige skuespilleren. Dette ser vi i vårt datamateriale. I utgangspunktet er det færre roller for henne, og i tillegg er det en tendens til at yngre kvinnelige skuespillere ofte tildeles roller som ligger vesentlig høyere i alder enn dem selv. Slik vil rolletilfanget for kvinnelige skuespillere med mer erfaring innskrenkes ytterligere, noe som belyses av informant 2:

Jeg ser helt klart forbedringspotensial i forhold til å ta i bruk eldre, kvinnelige skuespillere. /.../ veldig ofte kan det være fristende for en regissør å caste en yngre skuespiller, en yngre kvinnelig skuespiller i en rolle som egentlig burde vært spilt av en eldre skuespiller (Informant 2, 2014).

De yngste informantene er ca. 40 år og beskriver det klare paradokset mellom økende livs- og skuespillererfaring og synkende rolleutfordringer. "Man bærer på et uttrykksbehov og vet at jo eldre man er blitt, jo større kompetanse har man som skuespiller, og så er det samtidig denne kampen mot tiden/... /"(Informant 1, 2014). Nettopp opplevelsen av ikke å få uttelling for livserfaring i sitt skuespilleryrke, oppleves som frustrerende. "Våra egna liv är vårt arbetsmaterial" (Gullberg, 1990: 15) påpeker skuespilleren Lena Hansson, og flere av informantene viser til inkonsekvensen i at de ikke får brukt sin modenhet:

Jeg kjenner at jeg har jo en sånn livserfaring nå, så er jeg som en tohundreåring, og jeg følger ikke den biten i det hele tatt blir brukt. Jo eldre kvinne jeg blir, jo mindre har de bruk for det som er mine store kvaliteter etter hvert. Både at jeg blir tryggere som skuespiller, men også som menneske (Informant 19, 2014).

Det disse skuespillerne, på grunn av alder og erfaring, nå ser som sin store styrke, blir altså etter deres mening ikke verdsatt eller tatt i bruk på scenen. Mangset, Kleppe og Røyset (2010) påpeker at denne problematikken faktisk forplanter seg i teaterinstitusjonen ved at ulike former for skjevhet i rolletildeling også medfører merbelastning på enkelte skuespillere, noe som igjen kan føre til dårlig arbeidsmiljø.

Altså, noen ser på kvinnen som mindre interessant når hun er middelaldrende. Mindre verdifull, mindre interessant, mindre vesentlig. /.../Hva er det å være menneske når man som kvinne i teatret har blitt la oss si 55 år, (som jeg er,) og har enormt masse erfaringsgrunnlag både faglig og menneskelig/.../ Man er egentlig på høyden, vil jeg påstå, i sitt liv (Informant 13, 2014).

Mangset, Kleppe og Røysets forskning (2010) bekrefter denne informantens erfaring og mening, de hevder at: "I argumentasjonen omkring dette er imidlertid erfaring som ressurs fraværende. I andre jobber trekkes dette ofte fram når man argumenterer for å ivareta eldre medarbeidere" (Mangset, P. Kleppe, B. Røyseng, 2010: 67).

### ***Rolletyper***

Når vi undersøker *type roller*, finner vi ofte at informantene etterlyser muligheten for å kunne spille en "utvidet" kvinneverolle som sprenger grensene for det såkalte allment aksepterte kvinnelige, det Larsen (2005) omtaler primært som «a spectacle» for mannen. Informant 13 bekrefter Larsens (2005) forskning og hevder at kvinnen/kvinneverollen som sådan ofte er nedvurdert og mindre i fokus i teaterinstitusjonen enn mannen/mannsrollen. Informantene ønsker å definere og etablere kvinneverollen som *menneske* på samme nivå som mannsrollen. Mannen er menneske, mens kvinnen bare er kvinne, sier flere av informantene med et lite smil. De viser til at mannsrollen ofte ses på som representanten for 'menneskeheten' i langt større grad enn kvinneverollen. Mange informanter mener som følgende informant at:

/.../rollene til kvinner er jo ofte mer offer, og det er mannfolkene som prater og vi som skal tilpasse oss og sånn. Og så er det å snu på det der. Og si at det er ikke sånn. Man kan spille rollen på en annen måte (Informant 10, 2014).

Her tas det til orde for at den kvinnelige skuespilleren kan utvise en *proaktiv holdning* ved å tenke nytt i rolleutformingene. Informanten påpeker at en rolle må kunne leses og følgelig spilles på måter som ikke er opplagt fra første gjennomlesning. Ifølge flere informanter oppleves rolleutformingene generelt som mer fastlagt og ensartet for den kvinnelige skuespilleren enn for den mannlige. Informantene beskriver det vi tolker som et *smalt kvinnesyn*, noe som impliserer at det er mannen som *ser*, slik de Beauvoir påpekte allerede i 1949. Hun hevdet at det bare er gjennom kvinnen som *objekt* at mannen bekreftes som *subjekt* (Lorentzen & Mühleisen, 2006:50). Vi finner i KIT-studien at: "..." det kvinnesynet som har vært veldig mye i norsk teater er veldig begrensende» (Informant 6, 2014). Et foreldet kvinnesyn kan også spores i enkelte type kvinneroller som beskrives som ofre eller står i nær relasjon til mannlige rollekarakterer. "Rarely were we able to play women who lived on stage in their own right. We were always someones wife, mother or lover (*Someone* being a man, of course)" (Aston, 1999:7). Dette uttaler den engelske skuespilleren Gillian Hanna. På grunn av denne opplevelsen av rolletilfang startet hun en feministisk teatergruppe<sup>12</sup>. Våre informanter beskriver lignende erfaringer. Hansson etterlyser kvinneroller med større spenn:

Demonerna, som vi alla har, är bortsiviliserade./.../ Ibland tycker jag teatern skulle hjälpa oss att lirka fram dem. Men det finns så oerhört få kvinnliga roller och därför ligger et stort orört jungfruligt landskap framför oss (Gullberg, 1990:41, 42).

25 år senere virker teateret mer konserverende enn ønskelig, også for informant 13:

Men, hvor er de rollene som på samme måte i samme kategori er skrevet for kvinner? Hvor er de /.../og hva gjør man for å utvikle sånne type roller? Hvordan ser man på kvinner i verden, i teatret, hva er hun verdt, hva er hun i stand til i dag, hvordan fremstår hun i dag? Hvor er hun? (Informant 13, 2014)

Flere informanter sikter til at teaterinstitusjonen henger etter når den ikke betrakter kvinnen som like interessant som mannen, og de etterlyser større kompleksitet i kvinnerollene.

Og det er jo der, det aspektet i forhold til roller, er viktig at kvinnene får gjerne færre roller av den typen, for det er mange flere mansroller som har større på en måte handlingsrom (Informant 8, 2014).

Dette kan tolkes som at det finnes et smalere *modus operandi* som en kvinnelig skuespiller og hennes rolle kan bevege seg innenfor. Informanten etterlyser større mangfold i kvinnekarakterer. Regissøren Jon Tombre påpeker på samme måte foreldede tankemønstre i teateret. Han omtaler dramatikerens Cecilie Løveid og sier at:».../ perspektivet hennes er ofte sett fra kvinnens side. Det er kvinner som *tar* og kvinner som *gjør*, og i teatret representerer det et brudd med de tradisjonelle kjønnsrollene som vi fremdeles ser veldig mye til på scenen".<sup>13</sup> Regissøren etterlyser mer ny dramatik med en utvidet forståelse av hva kvinneroller kan være - kvinneroller løsrevet fra en kjønnets oppfatning av 'kvinnen', slik også de Beauvoir etterlyste i litteraturen for nærmere 70 år siden.

### **Rolleønsker**

Hvilke type roller er det så de kvinnelige skuespillerne ønsker? Informant 4 beskriver det slik: «en bærende utrolig viktig kvinnerolle som er voksen og som har et intellekt og som har et emosjonelt potensiale som enhver skuespillerinne gjerne ville gå inn i" (Informant 4, 2014). Informant

<sup>127</sup> Monstrous Regiment Theatre Company.

<sup>138</sup> Astrid Hygen Meyer intervju i *Klassekampen* 20.01.2014: "Et etterlengtet teppefall".

5 er opptatt av at kvinnerollenes funksjon oftest er relatert til menn, og som en klar motsetning til dette forteller hun om sin siste rolle i et stykke der et kvinnelig vennskap er i fokus:

Kvinnelig vennskap, eller bare vennskap, kan man kanskje si og, var nok i seg selv for å, det var det som drev hele stykket framover. Dynamikken mellom de to kvinnene. Det er sjeldent (Informant 5, 2014).

Informanten trekker *kvinnelig vennskap* frem som et positivt og enestående eksempel. Altså to kvinner på scenen i hver sin drivende rolle hvor vennskapet dem imellom er det sentrale. Ifølge informanten er dette noe man sjelden ser på en norsk scene.

I dagspressen har vi den siste tiden sett flere som hevder det samme, f.eks. den unge skuespilleren Marie Blokhus som siteres slik i et intervju i Aftenposten når hun blir spurt om i hvilken grad kvinner tildeles kjedeligere roller enn menn:

Vi trenger flere kvinnelige karakterer som ikke bare handler om å være mor eller kone, men som undersøker eksistensielle sider ved det å være menneske. For sånn det er i dag, få interessante roller for kvinner over 35, kan vi rett og slett ikke ha det (Aftenposten 25.04.2015).<sup>14</sup>

Vårt KIT-undersøkellesmateriale støtter i hovedsak Blokhus sin oppfatning om rolletildeling for kvinnelige skuespillere.

### ***Adelsmerketbyttes ut?***

Jeg har aldri bedt om en rolle i hele mitt liv, andre har kanskje vært flinkere til å komme seg frem. Jeg har sikkert vært altfor beskjedne (Andersen, 2009:88).

Skuespilleren Bente Børsum (81 år) sier i boken *Ekte scenehjerner* at hun i hele sin karriere selv aldri har bedt om å få en rolle. Flere av informantene med lengst erfaring uttrykker det samme: "Det er liksom en veldig grense å overskride å foreslå seg selv i en rolle" (Informant 4) og "Men jeg har aldri spurt eller skreket meg til en rolle. Aldri" (Informant 18). Tidligere kunne det å selv be om en rolle oppfattes som et *adelsmerke* for skuespillere, men i dag er det legitimt og oppleves også av de yngre informantene som påkrevet: "Det å være skuespiller handler ikke bare om å bli valgt til roller fordi /.../ den moderne skuespilleren er i mye større grad en skapende kunstner ved å sette i gang egne prosjekter" (Informant 2, 2014). Dette er i tråd med den refleksive modernitet som Giddens beskriver, der subjektet, i et konstruktivistisk perspektiv, har et selvstendig behov for å oppleve seg som et samlet subjekt med egen kraft og styrke til å peke ut retning for eget liv (Solbrække & Aarseth, 2006:75). De yngre kvinnelige skuespillerne ser altså mulighet og ansvar for i større grad å påvirke sin egen arbeidssituasjon innenfor institusjonen, nettopp ved selv å ta initiativ til repertoar, stykkevalg og medfølgende rolletildeling. Vi ser i datamaterialet her en mer performativ oppfattelse av kjønn, siden særlig de yngre kvinnene tar avstand fra kjønn som en fastlagt sosial rolle (Solbrække & Aarseth, 2006:74).

### ***Endringsprosesser***

Det fremgår tydelig av datamaterialet at de kvinnelige skuespillerne i undersøkelsen ønsker å ha *mer påvirkning* i sitt arbeid på teateret, noe som i utgangspunktet synes å være vanskelig i det hierarkiske systemet institusjonsteatrene er styrt etter. En informant beskriver de fast ansattes situasjon slik sett fra teatersjefens ståsted: ".../noen av de som sitter nå, lever med fast ansatte som de ikke ville ha ansatt selv" (Informant 7, 2014). Institusjonene ansetter nå svært sjelden nye skuespillere i faste stillinger, dermed er skuespillerrollen generelt i endring blant annet ved at skuespillerne har kortere engasjementer.

<sup>14</sup> Miriam Lund Kapstad intervju i Aftenposten 25.04.2015: "Marie Blokhus kler seg gjerne naken foran 200 mennesker. Men privatlivet holder hun for seg selv".

De yngre som engasjeres for en avgrenset tid, er ønsket av teatersjefen og blir følgelig i større grad tilbudt spennende roller. Ifølge informantene kan dette medføre at de fast ansatte får færre roller. Her kan det lett oppstå en diskrepans mellom de eldre og de yngre skuespillerne, noe som kan være ugunstig for skuespillerne på teateret:

Nå kan du si at skuespillerne er brikker i et spill, og det varierer fra teatersjef til teatersjef hvordan du blir brukt, ikke sant. Og det er ikke til å stikke under stol at akkurat her er det ungdommen som blir dyrka nå (Informant 15, 2014).

Noe som også er i endring i teaterinstitusjonene, er tankegangen rundt *repertoar*. Man kan i større grad se teaterproduksjoner som tilhører en mer postmoderne tradisjon og eksempelvis går i retning av dokumentar og eller performance. Disse produksjonene blir til underveis ved at forestillingene ikke tar utgangspunkt i en skrevet tekst men " /... er mer sånn prosjektbasert" (Informant 5, 2014). Med dette sporer vi også positive tendenser for skuespillerne mht. rolletildeling, siden instruktørene her er:

/.../ interessert i hvem du er som menneske og hva du kan bidra med din historie. /.../ Nå er det en gjeng skuespillere som skal gå i gang og jobbe rundt et tema, det kan og gjøre at du blir litt friere i forhold til alder og typer og sånn (Informant 5, 2014).

Her kommer det frem at denne måten å skape forestillinger på kan føre til større frihet og kreativitet for skuespilleren, og vi ser at *rolletildeling* nå får en annen betydning og antar nye former, i retning av det Larsen (2005) beskriver som transformasjon av den tradisjonelt konstituerte Kvinnen. Det kreeres et åpnere landskap hvor rolletildeling blir til underveis i prøveprosessen i samarbeid mellom den enkelte skuespiller, det øvrige ensemble og instruktør. En informant i femtiårene mener at:

/.../ vi blir dyktigere og dess eldre vi blir hvis vi forvalter faget vårt dynamisk. Og er innoverende i vårt faglige skuespillerspråk. Du må jobbe, en må være med i utviklingen. Det er ikke ett skuespillerfag, det utvikler seg hele tiden. Og det synes jeg er fantastisk spennende. Sånn at du kan ikke sette deg på rumpa og se at det du lærte på teaterskolen er metodikken de bruker i dag (Informant 18, 2014).

Informantens holdning indikerer en stillingstagen til at faget hele tiden er i endring, og at det er påkrevet at alle skuespillere må forholde seg dynamisk til dette. Enkelte av de eldste informantene rapporterer om et tiltagende behov for en fleksibel innstilling ved mangel på gode roller. Man må også ha evne til å påvirke egen arbeidssituasjon i positiv retning.

Nei, men altså da har jeg fått lage ting, da. Men jeg har ikke stått på scenen med det. Jeg har vært instruktør og satt det sammen/.../Sånne miniforestillinger har jeg laget mye av. Og det har vært veldig, veldig fint /.../Og så har jeg vært regiassistent. Så jeg har liksom jobba hele veien, men hatt små roller og vært lite på scenen (Informant 9, 2014).

Informanten viser til at hun har vært fornøyd med å arbeide med andre oppgaver og påta seg forskjellig ansvar på teateret. I tilknytning til dette ser det ut til å være bred enighet blant informantene om at et selvstyrt engasjement er ønskelig og nødvendig på institusjonsteateret i dag, skuespilleren kan ikke lenger bare vente på å bli tildelt roller. Ifølge mange av informantene er det vesentlig nå i dagens teaterlandskap å ta ansvar, ved eksempelvis å foreslå seg selv i roller eller å ta initiativ til produksjoner.

Du må være aktiv, det er det rom for utenfor, men det er også rom for det innenfor institusjonene. Du har mulighet til å komme med idéer til teatersjefen for egne prosjekter og få dem gjennom. Vi ser at de som er mest aktive på det, er de som jobber mest (Informant 2, 2014).

Et annet incitament synes å være å søke om *permisjon* fra institusjonen for å hente inspirasjon og nye impulser utenfra.

Men jeg har også vært veldig sånn som har tatt permisjoner/.../ vært på auditioner og sånn og sånn... så jeg har stort sett anna hvert år så tok jeg permisjon ett stykke./.../ det har vært viktig for meg. /.../ tror jeg det gav meg veldig mye å gå ut og møte helt nye mennesker (Informant 19, 2014).

Ved siden av uttalelser om viktigheten av å være *proaktiv* på ulikt vis, påpeker andre betydningen av å være tydelig som ung kvinnelig skuespiller når det gjelder å *sette grenser overfor menn* i maktposisjoner innenfor institusjonen.

Og det har vel de første ti årene vært flere anledninger der jeg plutselig har fått en/.../ sitter ved, har kommentarer ved et bord og plutselig har du en hånd på låret. /.../ Da har jeg bare bestemt tatt vekk den hånden (Informant 5, 2014).

Denne grensesettingen som informantene snakker om, kan ses i lys av kvinnens tradisjonelle rolle i samfunnet generelt, som en «biperson» (Larsen, 2005:10). Informantene ønsker å ta tilbake kontrollen over egen kropp. Og nettopp behovet for å ta kontroll er et sentralt funn i vår studie. Det henger sammen med at:

Både «mannlige» og «kvinnelige» kjønnsroller leveres og kreves samtidig, og kvinnene straffes for begge. Inntar de kvinneroller, straffes de fordi de er mindre verdt og er tillagt mindre makt. Inntar de mansroller, straffes de fordi de ikke er «ordentlig kvinner». /.../ Uansett brukes kvinnes kjønn mot henne (Larsen, 2005:10-11).

Denne posisjonen er komplisert for kvinnelige skuespillere, og informantene forteller at de forholder seg ulikt til den. Noen informanter uttrykker klart at de reagerer svært negativt på ensidig press rundt kvinnekroppen. Samtidig viser de til viktigheten av å ivareta *sitt instrument* på beste måte.

Og så tror jeg for min egen del at jeg holder meg i form, jeg gjør jo det fordi det er jo instrumentet mitt, men jeg vet jo det at jeg må være i form for å få fine ting å gjøre liksom. (Informant 20, 2014).

## Oppsummering

I artikkelen har vi undersøkt hvordan kvinnelige skuespillere i norske institusjonsteatre opplever rolletildeling i et livsløpsperspektiv. Vi finner at institusjonsteatrenes repertoar, og særlig det *klassiske repertoaret*, innebærer færre og mindre interessante kvinneroller enn mansroller. Informantene påpeker at dette står i sterk kontrast til samfunnets utvikling m.h.t. likestilling og brudd med tradisjonelle kjønnsrollemønstre. KIT-studien viser tydelig, i likhet med Deans omfattende undersøkelse, (Dean, 2008) at det er et sterkt fokus på den kvinnelige skuespillerens *kropp og utseende*, noe som resulterer i kravet om den 'evige unge kvinnen'. Dermed blir diskriminering på grunn av alder, såkalt alderisme, et resultat som informantene opplever som et hinder på sin karrierevei. Studien viser hvor frustrerende informantene opplever at de med økt sceneerfaring, reelt sett får langt færre yrkesmessige utfordringer på scenen på grunn av et snevert kvinnesyn innenfor institusjonsteatrene. Dette skaper et savn etter bærende og meningsskapende roller for kvinnelige skuespillere over 40 år, roller som ikke kun relaterer *asymmetrisk* til mannen, men også til andre kvinner på scenen i en mer *symmetrisk* relasjon. KIT-studien finner et skille mellom generasjonene i utvalget m.h.t. å avvike fra adelsmerket. De yngre er mer villige til å be om en rolle selv. De ser også ut til å være mer proaktive enn sine eldre kolleger. Dessuten ser det ut til å være forsmadelig for de eldre å måtte be om roller, noe som gjør at de havner i en mer passiv og tradisjonell *vente-til-man-blir-spurt*-situasjon. Vi ser altså i vårt datamateriale at det hovedsakelig utkrystalliserer seg *to skuespillertyper* som tar to ulike grep i sin karriere i møtet med den nye virkeligheten innenfor institusjonsteateret. Den første typen fremstår som mer autonom. Denne kvinnelige skuespilleren foreslår stykker og roller, tar permisjoner, tar etterutdanning og ser

kompetansen sin som helhetlig, fleksibel og tildels anvendelig flere steder i teaterorganisasjonen. Den andre typen forholder seg mer passivt og venter på den klassiske rolletildelingen fra teatersjefen. I datamaterialet finner vi dermed både det man kan kalle *skuespilleren som aktiv og skapende innovatør* og *skuespilleren som passiv utøver*. Slik vi tolker dataene, er det et viktig suksesskriterium for å få et berikende arbeidsliv som kvinnelig norsk institusjonsteaterskuespiller i dag, at man i større grad søker å 'ta skjeen i egen hånd' for å unngå marginalisering i forhold til mannlige kolleger.

## Forfatteromtaler

**Rikke Gürgens Gjærum**, professor ved HIOA, med delstilling ved Universitet i Tromsø. Dr.at. v/NTNU i 2004, hovedfag i teatervitenskap v/UIO i 1998, allmennlærer og dramapedagog. Arbeider med anvendt teaterforskning, disability art, reminisensteater, estetikkfilosofi og kunstbaserte forskningsmetoder, men også med teaterkritikk, barne- og ungdomsteater og ulike anvendte anti-stigmatiserende teaterprosjekter i «Usedvanlig teater».

**Ingrid Vollan**, (1956) er utdannet skuespiller og drama- og teaterpedagog ved HIOA. Hun har i en årrekke vært fast ansatt ved flere norske institusjonsteatre og arbeider som freelance skuespiller.

**Karin Brunvathne Bjerkestrand**, (1958) Førstelektor i drama og teater ved HIOA, arbeider med anvendt teaterforskning og dramapedagogikk samt utvikling av forumteater i et mangfoldsperspektiv.

## Abstract

The article presents findings from the qualitative study Women in Norwegian theatre, *Kvinner i norsk teater (KIT)*. The researchers have examined the experiences of actresses on the distribution of dramatical roles/parts in Norwegian institutional theatres, in a lifespan perspective. The study is based on 20 qualitative research interviews of a strategic selection of actresses from smaller and larger institutional theatres. We discuss the data with a feministic view and six issues are highlighted in the article: 1. Repertoire, 2. Focus on looks and appearances, 3. Ageism, 4. Role characteristics, 5. Role ambitions/wishes of the actresses, 6. Nobility, 7. Processes of change. In the KIT study we find both active and creative innovating actresses and actresses who appear creative but yet more passive. A central discovery is that the success criterion for achieving an enriching professional life as an actress in Norwegian institutional theatres, is to dare "to take the wheel" in order to avoid marginalisation and ageism from the institution.

## Litteraturliste

- Andersen, E. (1986). *Den bristende uskyld- studier i 1800-tallets barnekvind i dramatikken og på scenen*. København: Hans Rietzels forlag.
- Andersen, S. H. (2009). *Ekte scenehjerner. Nære portretter-legender i vår tid*, Oslo: Pantagruel forlag.
- Aston, E. (1999) *Feminist Theatre Practice, a handbook*. London: Routledge forlag.
- Bache-Wiig, A., Rajendram, S. E. (2015) På fem år har to av femten norske tv-fortellinger handlet om kvinner. Hvorfor er det slik? Vil vi ikke se kvinnene, *Dagbladet* 15.04.2015.
- Bondevik, H., Rustad, L. (2006). Feministisk vitenskapskritikk og feministisk vitenskapsteori, Lorentzen, J., Mühleisen, W. (red) (2006). *Kjønnforskning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dean, D. (2008) *Age, gender and performer employment in Europe – Study published by the International Federation of Actors (FIA)* [http://www.unesco.org/new/en/media-services/single-view/news/age\\_gender\\_and\\_performer\\_employment\\_in\\_europe\\_study\\_published\\_by\\_the\\_international\\_federation\\_of\\_actors\\_fia/#.VYF2j8aleAp](http://www.unesco.org/new/en/media-services/single-view/news/age_gender_and_performer_employment_in_europe_study_published_by_the_international_federation_of_actors_fia/#.VYF2j8aleAp)
- Gadamer, H-G. (2010). *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Pax forlag.
- Grønmo, S. (2004) *Samfunnsvitenskapelige metoder*, Bergen: Fagbokforlaget.

- Gullberg, B. (1990). *Samtal med 12 skådespelare*. Stockholm: Trevi forlag.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Hernes, H.M. (1987). *Welfare state and womanpower: essays in State Feminism*. Oslo: Norwegian Live.
- Hov, L. (1990). *Thalias første døtre: Skuespillerinderne i 1500- og 1600-tallets europæiske teater*. Oslo: Solum forlag.
- Hov, L. (1993) Om 'kunstgjenstanden teater' - et teaterhistorisk gjenstandsproblem?, i Hov, L. (red) *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Oslo: Universitetet i Oslo.
- Kierkegaard, S. (1848). En Krise i en skuespillerindes liv, *Fædrelandet*, nr. 188-191, 24.-27. juli 1848.
- Kleppe, B. Mangset, P. Røyseng, S. (2010). *Kunstnere i byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner*. Telemarksforskning, Rapport 262.  
[https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/detalj.asp?merket=5&r\\_ID=1734](https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/detalj.asp?merket=5&r_ID=1734)
- Knapstad, M. L. (2015). Marie Blokhus kler seg gjerne naken foran 200 mennesker. Men privatlivet holder hun for seg selv, *Aftenposten*. 25.04.2015, s. 32.
- Kvale, S., Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Kvande, E., Rasmussen, B. (1991). *Nye kvinneliv. Kvinner i menns organisasjoner*. Oslo: Ad Notam Arbeidslivsbiblioteket.
- Larsen, W. (2005) *Skuespillers om kvinnekroppen: Bildets og kroppens betydning i Cecilie Løveids dramatik*, Oslo: Unipub forlag.
- Lorentzen, J., Mühleisen, W. (red) (2006). *Kjønnsforskning*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Lundqvist, B. (red) (1984). *Teatrets kvinder*. Gråsten: Drama forlag.
- Mangset, P. Kleppe, B. Røyseng, S. (2010). *Kunstnere i byråkratisk jernbur*. Bø: Telemarksforskning, TF-rapport nr. 262.
- Mangset, P., Kleppe, B., Røyseng, S. (2012). Artists in an iron cage? Artists' work in performing arts institutions, *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Volume 42, Issue 4, s. 156-175.
- Meyer, A. H. (2014). Et etterlengt teppefall, *Klassekampen*. 20.01.2014, s 24 .
- Norberg-Schultz, C. (1978) *Mellom himmel og jord: en bok om steder og hus*. Oslo: Pax forlag.
- NOU (2012). *Politikk for likestilling*. Oslo: Kunnskapsdepartementet.
- Skugge, L. (red) (1999) *Fittstim*, Stockholm. Bokforlaget DN.
- Solbrække, K., Aarseth, H. (2006). Samfunnsvitenskaps forståelser av kjønn, i Lorentzen, J., Mühleisen, W. (red) (2006). *Kjønnsforskning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Stene, Ø. (2015). *Skuespillerkunsten*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sørensen, S. (2014). Fortellinger om feminism og motforestillinger mot statsfeminisme. En analyse av norske avistekster 2007-2011, *Tidsskrift for kjønnsforskning*, nr.3-4, årgang 38, s. 235-252.
- Wadel, C. (1991). *Feltarbeid i egen kultur*. Flekkefjord: SEEK.
- Woolf, V. (1929/1999). *Et eget rom*, Oslo: Bokklubben dagens bøker.

## Nettressurser:

- <https://svenhenriksen.wordpress.com/2015/04/11/for-fa-kvinnelige-hovedroller/>  
<http://p3.no/filmpolitiet/2014/05/kvinnelige-hovedroller-seirer-pa-box-office/>