

MASTEROPPGAVE

TEATER I LUKKEDE ROM

-en studie av fasilitator i devisingprosesser med innsatte i fengsel

THEATER IN CLOSED ROOMS

-a study of the facilitator in devising processes with inmates in prison

av Astrid Koppen Mjanger

Dramapedagogikk og anvendt teater

Høgskolen på Vestlandet, FLKI, Institutt for Kunstfag

Veileder: Mette Bøe Lyngstad

Biveileder: Marianne Nødtvedt Knudsen

Innleveringsdato: 14. mai 2021

TEATER I LUKKEDE ROM

– *en studie av fasilitator i devisingprosesser med innsatte i fengsel*

TAKK TIL

Deltagerne i workshops og forestillingen *Kunsten å våge* i Bjørgvin fengsel - dette hadde ikke gått uten dere. For en modig gjeng!

Alle innsatte jeg har arbeidet med i fengselet - takk for det dere har delt.

Geir Hundvebakke - takk for at du stadig har troen på faget og slipper meg inn.

Ida Aune og alle ansatte ved Kriminalomsorgen Vest - takk for all hjelp og tilrettelegging.

Kriminalomsorgen - takk for deres nytenkning og åpenhet.

Helga Golten Thue - takk for din raushet og for at du bidro med liv og lyst inn i prosjektet.

Christoffer Andreas Dedekam Schjelderup - takk for innsatsen.

Mette Bøe Lyngstad - takk for at du har øst av din kunnskap og motivert meg hele veien. Din tro på prosjektet og meg, har vært uvurderlig.

Marianne Nødtvedt Knudsen - takk for alt du har lært meg, og for at du har delt av dine erfaringer.

De dyktige lærerne ved HVL: Adam Cziboly, Thor-Helge Allern, Katrine Heggstad og mine fantastiske medstudenter Yvonne, Helga og Sebastian.

Flokken min, som alltid er der for meg:

Lilly, Rune, Gunnar, Gøril, Sjur, Birte Abelone, Eirik,

Sara og Tina

Morten og Michelle

Sist, men ikke minst, døtrene mine:

Lill Ingrid og Stella

Takk for at dere har vært tålmodige.

Abstrakt

Teater i lukkede rom - en studie av fasilitator i devisingprosesser med innsatte i fengsel.

Studien tar for seg et praksisbasert forskningsprosjekt i fengsel, der fasilitators rolle i devisingprosesser undersøkes. Arbeidet baserer seg på en teaterworkshop som ble holdt i Bjørgvin fengsel (2020) over seks uker og hvor inntil seksten personer var involvert. Åtte personer deltok i forestillingen *Kunsten å våge*. Oppgaven retter søkelys mot arbeid med anvendt teater med marginale grupper, og henvender seg til teaterarbeidere, kunstnere, pedagoger, forskere og andre med interesse for feltet. Studiens intensjon er å bidra til innsikt i feltet anvendt teater i fengsel, og gi kunnskap om muligheter og begrensninger knyttet til kunstnerisk arbeid bak murene. Studiens forskningsspørsmål er: Hvordan kan fasilitator tilrettelegge for kollektive, skapende prosesser bak murene gjennom devising? Hvilke rammefaktorer påvirker fasilitatorens arbeid i fengsel? Det demokratiske aspektet ved devisingen står sentralt. Studien tar utgangspunkt i deltagende aksjonsforskning gjennom teaterworkshops og forestilling, hvor kvalitative forskningsmetoder som observasjon, logg, samtale og intervju også er benyttet i arbeidet. Oppgaven presenterer teori om Kriminalomsorgen i Norge, teater i fengsel, devising som metode og fasilitatorrollen, samt gir perspektiver på devising og fasilitatorrollen i fengselets kontekst.

Studien fant at fasilitators arbeid både former og blir formet i fengselet. Gjennom devising kan fasilitator få nye lærings- og utviklingsrom til å åpne seg for deltagerne, og bidra til endring og vekst gjennom kunstnerisk utfoldelse. Samtidig kan fengselets kontekst sette begrensninger for både deltagere og fasilitator i arbeidet, noe som blant annet medfører at demokratiet bak murene kan oppleves som skinnhellig. Det kan se ut til at fasilitator opererer i en dobbelthet i fengselet, der fasilitator former fengselet og fengselet former fasilitator. Dobletheten kommer til syne blant annet gjennom åpninger og lukninger i det kollektive arbeidet, makt og avmakt hos fasilitator og deltagere, forholdet mellom etikk og estetikk i det kunstneriske arbeidet og Kriminalomsorgens perspektiv på straff og rehabilitering som både deltagere og fasilitator må forholde seg til. I denne dobbeltheten ligger det både begrensninger og muligheter for alle involverte parter.

Nøkkelord: fasilitator, devising, anvendt teater, teater i fengsel, demokrati

Abstract

Theater in closed rooms, - a study of the facilitator in devising processes with inmates in prison.

The study addresses a practice based research project in prison, in which the facilitator's role in devising processes is examined. The work is based on a theater workshop that was held in Bjørgvin prison (2020) over six weeks and where up to sixteen people were involved. Eight people participated in the performance *The Art of to Dare*. The thesis focuses on work with applied theater with marginal groups, and caters to theater workers, artists, educators, researchers and others with an interest in the field. The intention of the study is to contribute to insight into the field of applied theater in prison, and provide knowledge about the possibilities and limitations associated with artistic work behind the walls. The study's research questions are: How can the facilitator facilitate collective, creative processes behind the walls through devising? Which external factors affect the facilitator's work in prison? The democratic aspect of the devising is central. The study is based on participatory action research through theater workshops and performances, where qualitative research methods such as observation, log, conversation and interview are also used in the work. The thesis presents theory about the Norwegian Correctional Service, theater in prison, devising as a method and the facilitator role, as well as it provides perspectives on the devising process and the facilitator role in the context of the prison.

The study found that the facilitator's work both shapes and is shaped in prison. Through devising, the facilitator can open new rooms for both learning and development to the participants, and contribute to change and growth through artistic expression. Nevertheless, the context of prison can set limits for both the participants and the facilitator in their work, which among other things, means that the democracy behind the walls can be said to be hypocritical. It may appear that the facilitator is operating in a duality in prison, where the facilitator forms the prison and the prison forms the facilitator. The duality is seen, among other things, through openings and closures in the collective work, power and powerlessness of the facilitator and participants, the relationship between ethics and aesthetics in the artistic work, and the Correctional Service's perspective on punishment and rehabilitation that both participants and facilitator must deal with. In this duality there are both limitations and opportunities for all parties involved.

Keywords: facilitator, devising, applied theater, theater in prison, democracy

Frihet

Frihet gjør at eg
kan gi av min tid
til andre
og smile sammen med de
bestemme over tiden
som gir luft
og kjærighet
til de som trenger

(Deltager i *Kunsten å våge*, Bjørgvin fengsel)

Innholdsfortegnelse

1 INTRODUKSJON	6
PÅ VEI INN	6
1.1 TEATERET OG FENGSELET	6
1.2 INTENSJONEN BAK FORSKNINGEN	8
1.3 FORSKNINGSSPØRSMÅL	9
1.4 BEGREPSFORKLARINGER	9
1.4.1 Anvendt teater	10
1.4.2 Devising	10
1.4.3 Fasilitator	11
1.4.4 Kollektive skapelsesprosesser	12
1.5 OPPGAVENS DISPOSISJON	12
2 TEORI	13
2.1 KRIMINALOMSORGEN I NORGE	13
2.1.1 Utdanningstilbudet	16
2.1.2 Den innsatte	17
2.1.3 Bjørgvin fengsel	18
2.2 TEATER I FENGSEL	20
2.2.1 Internasjonal forskning	20
2.2.2 Nasjonal forskning	22
2.3 DEVISING SOM METODE	24
2.4 FASILITATORROLLEN	26
2.5 DEVISING OG FASILITERING I FENGSEL	28
3 METODE	30
3.1. FORSKNINGSDSIGN	30
3.2 TEATERPEDAGOGISK PRODUKSJON SOM FORSKNINGSARENA	31
3.2.1 Synopsis av forestillingen <i>Kunsten å våge</i>	32
3.3 KVALITATIVE METODER	33
3.3.1 Deltagende aksjonsforskning	33
3.3.2 Deltagende observasjon	35
3.3.3 Samtale og intervju	36
3.3.4 Kunstneriske prosesser og dramakonvensjoner	37
3.4 DATAINNSAMLING	38
3.5 ETISKE OVERVEIELSER	39
4 FUNN OG DRØFTING	40
4.1 FASILITATOR FORMER FENGSELET	41
4.1.1 Devising som døråpner	41
4.1.2 Fasilitators funksjon	43
4.1.3 Deltagernes deltagelse	46
4.1.4 Det lukkede rom	49
4.2 FENGSELET FORMER FASILITATOR	52
4.2.1 Rammefaktorer	52
4.2.2 Innsatte former fasilitator	54
4.2.3 Demokratiet	56
5 OPPSUMMERING AV FUNN	58
5.1 FASILITATOR FORMER FENGSELET	58
5.2 FENGSELET FORMER FASILITATOR	59
5.3 PERSPEKTIV	60
PÅ VEI UT	61
LITTERATUR	62

1 Introduksjon

På vei inn

Lyden av årets nyttårsraketter er svunnet hen, røyken har lagt seg og himmelen er igjen klar og blå. Festen er over og vi står på tampen av et nytt år med nye muligheter. For sjette gang er jeg på vei inn i et fengsel på Vestlandet for å lage teater med de innsatte. Jeg lurar på hvordan nyttårsfeiringen har foregått bak murene, - om det har vært noen feiring der i det hele tatt. Tenker noen av de innsatte at 2020 kan bli et bedre år enn det forrige? Spirer og gror det noe slags håp bak murene? Går denne verden i det hele tatt fremover? Om ikke annet håper jeg noen av de innsatte vil bli med på en annerledes start på året. Kanskje kan arbeid med teater så et frø? Såfremt de åpner døren, og slipper meg inn...

1.1 Teateret og fengselet

Min bakgrunn som drama- og teaterlærer i fengsel gjennom seks år, har skapt en stor interesse for å dykke dypere ned i feltet. Å skape teater for, med eller om innsatte i fengsel, har blitt gjort i Norge med blant annet Teater Bak Murene (Nilsen, 2009) og Vardeteateret (Tonna, 2008), mens internasjonalt er Playing for Time Theatre Company¹ (McKean & Massey-Chase, 2019) og TiPP² (Thompson, 1998) store aktører. Teater som kunstform brukes med ulike funksjoner og intensjoner på innsiden av murene, og det eksisterer mange ulike sjangertyper innenfor fengselsteater. Selv plasserer jeg mitt virke under paraplybegrepet *anvendt teater og drama*, som omhandler bruk av teater og drama med formål om å tjene individ og samfunn (Prendergast & Saxton, 2016, s. 3-7; Nicholson, 2005, s. 2-3). I denne studien ønsker jeg å forske på egen praksis for å utvide mine kunnskaper og forbedre eget arbeid med teater i fengsel.

En interesse for menneskelig utvikling gjennom arbeid med teater, spesifikt blant mennesker i marginale grupper, er hovedmotivasjonen for mitt arbeid. For å muliggjøre en slik utvikling hos andre, ønsker jeg selv å videreutvikle egne kunnskaper og evner som fasilitator. John Dewey skriver i *Art as experience* (1934/2005) at når mennesket utfolder seg kunstnerisk, er det et bevis på at mennesket er henvist til å bruke egne krefter til å skape seg et rikere liv

¹ Playing for Time Theatre Company har siden tidlig 2000-tallet utviklet teaterprosjekter basert på samarbeid mellom universitetsstudenter fra Winchester og innsatte i ulike fengsler.

² TiPP, Theatre in Prisons and Probation Research and Development Center, organisasjon grunnlagt av James Thompson og Paul Heritage i 1992. Tilbyr endringsrettede kurs og programmer til fengselssystemet, publisering av bøker og ulike forskningsprosjekter (<https://www.tipp.org.uk>).

(Dewey, 1934/2005, s. 26). I følge Dewey kan mennesket også erfare en større og rikere verden gjennom kunsten:

Art throws off the covers that hide the expressiveness of experienced things; it quickens us from the slackness of routine and enables us to forget ourselves by finding ourselves in the delight of experiencing the world about us in its varied and qualities and forms. It intercepts every shade of expressiveness found in objects and orders them in a new experience of life. (Dewey, 1934/2005, s. 108)

I mitt masterprosjekt ønsker jeg å undersøke hvordan fasilitator kan løfte frem deltakere i et teaterprosjekt, og muliggjøre nye erfaringer og perspektiver for de involverte. Jeg er nysgjerrig på hva som kan komme til syne, både for en selv og for andre, når mennesker tar del i skapende, kreative prosesser i et fellesskap. Hvilken potensiell ny kunnskap eller innsikt omkring vår verden og væren, sitter deltagerne igjen med etter endt teaterprosjekt? Helen Nicholson skriver i *Applied drama*:

In all its many guises, practice in applied drama is undertaken by those who want to touch the lives of others, who hope that participants and audience will extend their perception of how life is, and imagine how it might be different. (Nicholson, 2005, s. 9)

Enkelte teaterpraktikere, som Armand Gatti, John O'Toole og Augusto Boal, har gjerne tillagt den anvendte teaterformen også en terapeutisk og/eller transformativ funksjon for sine deltagere (Prendergast & Saxton, 2016, s. 10). I dag fremhever teaterforskere like gjerne den estetiske dimensjonen (Kirk & Krøgholt, 2018; Sæbø, 2009; Rasmussen, 2001). Ida Krøgholts estetikkfaglige argument for teater- og dramapedagogikk er at det «[...] er nyttigt som kunstfag, og det er; når det tages alvorligt og betyder noget som kunst, at de positive sideeffekter kan ses» (Kirk & Krøgholt, 2018, s. 20). Dersom dramatimer eller teaterverksted settes på skolens timeplan i fengselet, kan innsatte få erfaring med ulike estetiske læringsformer og estetiske uttrykksformer som er i tråd med dagens læreplanverk (Sæbø, 2009, s. 50; Udir, 2021). Både nasjonalt og internasjonalt er arbeid med teater og drama i fengsler primært prosjektbasert (Prendergast & Saxton, 2016; Nilsen, 2009; Tonna, 2008), noe som betyr at heller ikke i fengsel likestilles dramafaget med andre fag i skolen.

Gjennom min teaterpraksis bak murene de siste årene har jeg undret meg over hva jeg som fasilitator kan gjøre for å få deltagerne til å bli engasjert i drama- og teaterarbeid. Erfaringen min så langt tilsier at ulike arbeidsmåter fremmer ulikt engasjement i kunstnerisk arbeid med innsatte. Jeg har jobbet med ferdigskrevne manus, som for eksempel *Hamlet* av William Shakespeare. Dette opplevde jeg som mislykket i den forstand at jeg ikke klarte å legge tilstrekkelig til rette for deltagerens eierskap til teksten. Prosjektet i seg selv opplevde jeg som fruktbart fordi de innsatte etter hvert «tok over» prosessen. De skrev egne sketsjer og monologer basert på egne erfaringer, og dette arbeidet resulterte i en *Hamlet*-inspirert forestilling kalt *Eg*

e (2017)³. Ved andre anledninger har jeg latt forhåndsbestemte temaer være veiledende i arbeidet: meningen med livet (*Ka e vitsen?*, 2014), grensene som omgir oss i livet (*Innsatt/Ansatt/Utsatt*, 2015) og drømmer (*Sweet dreams*, 2019). Her var deltageres egne tekster, tanker og erfaringer utgangspunkt for forestillingene. Hvor mye deltagerne gav av seg selv, hvor godt de samarbeidet og hvorvidt gruppen faktisk kom i havn med en endelig forestilling, varierte fra gang til gang. Dette gjorde meg nysgjerrig på fasilitators innvirkning på kunstneriske prosesser. I mitt masterprosjekt, en praktisk teaterworkshop⁴ for innsatte, ønsket jeg derfor å forske på ulike innganger til kreativt, skapende arbeid. Gjennom arbeidsmetoden *devising* søkte jeg å utvide min kunnskap om teaterarbeid bak murene. Jeg var nysgjerrig på hva slags drama- og teaterarbeid deltagere i en vanskelig livssituasjon kan oppleve som verdifull, og hvordan fasilitator kan tilrettelegge for disse kunstneriske prosessene. Jess Thorpe og Tashi Gore fremhever hvordan det å bli lyttet til og la ens stemme komme frem, gjennom arbeid med *devising*, kan være av stor betydning:

[...] we believed that the process of being listened to and asked for their opinion would play a huge role in building their self - confidence and a sense of agency [...] It was hoped that it could be a place for voices to be heard, stories to be told and questions to be asked. (Thorpe & Gore, 2020, s. 4-5)

Dewey fremhever hvordan kunst er additiv, da den tilfører et gitt materialet egenskaper det tidligere ikke hadde. Kunstneren former, eller omformer: «De [kunstnere] griper bevisst inn, velger ut, ordner og gjenskaper. De fortetter og forsterker ved hjelp av den formen de gir stoffet. Slik får de kunstneriske uttrykkene et mangfold som er uten ende» (Dewey, 1934/2005, referert i Aasen, 2008, s. 80). Dette er også noe av bakgrunnen for at jeg valgte *devising* som arbeidsmetode, - en produksjonsstrategi der gruppen eller ensemblet utforsker et materiale eller en pre-tekst og skaper nytt materiale av utgangspunktet (Oddey, 1994). Cecilie Haagensen deler *devising*prosessen inn i 4 ulike deler: *startpunkt og idéutvikling, materialutvikling, utforming og strukturering av materiale* og *tilslutt innøving, forestilling og refleksjon* (Haagensen, 2018, s. 185). I denne oppgaven ønsker jeg å rette hovedfokus mot deler i prosessens første og siste fase, og undersøke fasilitators funksjon knyttet til *startpunkt* og til dels *forestilling*.

1.2 Intensjonen bak forskningen

I Norge benytter fengslene primært importmodellen, noe som betyr at ulike instanser ute i samfunnet leverer tjenester til de innsatte i fengslene, på samme måte som de leverer disse

³På min hjemmeside, www.teaterkarakter.no, kan leseren finne mer informasjon om disse forestillingene.

⁴ *Workshop* kan best oversettes med *verksted*, - en sammenkomst der deltagerne arbeider sammen om noe, (Bokmålsordboka, 2021a), i vårt tilfelle *teater*.

tjenestene til personer i samfunnet forøvrig. Eksempler på slike tjenester er helsetjenester, skole og utdanning, NAV-tjenester og bibliotek tjenester (Kriminalomsorgen, 2021a). Denne modellen åpner opp for at aktører som meg kan bidra med kunst og kultur bak murene. I oppgavens teorikapittel kan du lese mer om teaterskapere som før meg har arbeidet med innsatte for å skape teater, deriblant Teater Bak Murene (TBM). Dette fengselsteaterprosjektet ble startet av Ingvill Rosenlund og Anna Watson i Bergen fengsel i 2006, og videreført av Marianne Nødtvedt Nilsen (Nilsen, 2009, s. 8). Teaterarbeidet ble så flyttet til Bjørgvin fengsel, hvor jeg overtok i 2014. Videre forskning på kulturelt virke innenfor fengselets rammer er av høy verdi, både for institusjonen selv og for dramafagets forhåpentligvis voksende nedslagsfelt. Intensjonen med mitt forskningsprosjekt inneholder to sentrale punkt: Jeg ønsker, gjennom en devisingprosess, å undersøke ulike *kunsthaglige innganger* og se på hvordan disse *åpner og lukker* for kollektive prosesser i en marginal gruppe. Med *kunsthaglige innganger* mener jeg ulike former for kreativt arbeid som for eksempel historiefortelling, tablå, fiktive rom, stand up og rolleutvikling. Jeg ønsker å undersøke hvilke rammefaktorer i fengselet som får innvirkning på fasilitators arbeid, og hvilke utfordringer disse eventuelt fører til. Jeg er nysgjerrig på om fasilitator for eksempel kan ivareta devisingens demokratiske aspekt bak fengselets murer.

1.3 Forsknings spørsmål

- 1) Hvordan kan fasilitator tilrettelegge for kollektive, skapende prosesser bak murene gjennom devising?
- 2) Hvilke rammefaktorer påvirker fasilitatorens arbeid i fengsel?

1.4 Begrepsforklaringer

Enkelte begreper vil gjøre seg gjeldene gjennom oppgaven, og her presenteres de mest sentrale. Både i faglitteraturen og i fagmiljøene brukes begrepene *anvendt teater/drama/performance* om hverandre, da fortrinnsvis som et paraplybegrep for ulike kunsthaglige sjangre utenfor institusjonen (Lehmann, 2006; Heddon & Milling, 2006; Shepherd & Wallis, 2004). Jeg benytter begrepet *anvendt teater* i min oppgave, da min praktiske del av masteroppgaven er knyttet til teaterworkshops som endte i en forestilling i fengselet. Anvendte dramafaglige prosesser inngikk som en del av workshopene. I tillegg til *anvendt teater* vil jeg redegjøre nærmere for begrepene *devising*, *fasilitator* og *kollektive skapelsesprosesser*.

1.4.1 Anvendt teater

Med *anvendt teater* mener jeg arbeid med kunstformen teater og dramafaglige aktiviteter i en teaterprosess, som foregår utenfor institusjonsteaterets tradisjonelle rammer og som tjener formål utover det kunstneriske. Termen har siden 2000-tallet vært et paraplybegrep for teaterformer som for eksempel dokumentarteater, museumsteater og teater i undervisningen (TIU), (Prendergast & Saxton, 2016, s. 2-7). Anvendt teater finner helst sted «in non-traditional settings and/or with marginalized communities» (Thompson & Jackson, 2006, s. 92). James Thompson utdyper hvordan begrepet *anvendt* har etablert seg ved ulike høyskoler og universitet som egen disiplin for å bringe fagene ut av deres respektive, komfortable bygninger (Thompson, 2008, s. 17). Det anvendte teater har dermed både et kunstnerisk og et pedagogisk aspekt. Teaterformen kan romme ulike intensjoner blant de involverte, enten de er pedagoger, kunstnere eller annet: «Applied theatre defies any one definition and includes a multitudes of intentions, aesthetic process and transactions with its participants» (Prentki & Preston, 2009, s. 11). Nicholson definerer formålet med anvendt teater som en aktivitet «[...] which are specifically intended to benefit individuals, communities and societies» (Nicholson, 2005, s. 2). Anvendt teater er altså en teaterform som finner sted fortrinnsvis utenfor den tradisjonelle teaterbygningen og institusjonen, og utøves av mennesker som gjerne har lite eller ingen erfaring med kunstformen fra før. Initiativtakerne søker å tilføre enkeltmennesket og/eller gruppen/samfunnet noe nytt, eller en endring av en eller annen grad.

1.4.2 Devising

Ordet *devising* kommer av det engelske begrepet *to devise* som betyr å finne opp, eller tenke ut (Din ordbok, 2021). Internasjonalt ble begrepet tatt i bruk for å skille mellom «scripted theatre», altså manusbaserte teaterpraksiser, og «devised theatre» som viser til teater som ikke starter produksjonsprosessen med et ferdig skrevet manus, men har andre kunstneriske utgangspunkt (Heddon & Milling, 2006). Kollektivt samarbeid, der gruppen arbeider utfra seg selv, er et sentralt element i følge Alison Oddey. Hun definerer *devising* som:

[...] a process of making theatre that enables a group of performers to be physically and practically creative in the sharing and shaping of an original product that directly emanates from assembling, editing, and re-shaping individuals` contradictory experiences of the world. (Oddey, 1994, s. 1)

I Norge introduserte Haagensen begrepet *egenskapt teater* som en norsk variant av termen, der paraplybegrepet ikke refererer til én enkelt metode, men til «ulike produksjonsmetoder eller produksjonsplattformer som skapes på nytt fra forestilling til forestilling» (Haagensen, 2018, s. 181). Oddey formulerer formålet med *devising* på følgende måte:

The process of devising is about the fragmentary experience of understanding ourselves, our culture, and the world we inhabit.... Participants make sense of themselves within their own cultural and social context, investigating, integrating and transforming their personal experiences, dreams, research, improvisation and experimentation. (Oddey, 1994, s. 1)

Dette forstår jeg som at en devisingprosess i seg selv kan bidra til at deltagerne utvikler en dypere forståelse av seg selv og omverdenen. Slik inngår devising som en del av den anvendte teaterformen. Det blir interessant å se om det kan åpnes opp for nye erfaringer gjennom en kollektiv, skapende kunstnerisk prosess i fengselet.

1.4.3 Fasilitator

Fasilitator er en person som leder et kunstnerisk arbeid, i for eksempel en devisingprosess med ulike deltagere. Det finnes flere forståelser av fasilitatorrollen, men et fellestrekk er fasilitator som en *god tilrettelegger* for et kreativt og/eller kunstnerisk arbeid (Kirk & Krøgholt, 2018; Prendergast & Saxton, 2016; Neelands, 1998). Dorothy Heathcote fokuserer på fasilitators bevissthet omkring sin makt og sitt ansvar, hvilke dramapedagogiske verktøy som benyttes til enhver tid, hensikten med undervisningen og hva slags endring hos eleven det er fasilitator ønsker å oppnå (Heathcote, 1982, s. 13). Jonathan Neelands fremhever hvordan fasilitator ønsker å få frem det beste hos deltagerne, og for å klare dette må fasilitator kunne lese gruppen som en sosial gruppe (Neelands, 1998, s. 44). Jeg tolker dette som at fasilitator må se hvert enkelt individs ressurser og behov, samt hvordan ulike gruppemedlemmer kan utfylle hverandre i et samarbeid.

Jeg vil utforske hvordan fasilitator kan være en god tilrettelegger for et kunstnerisk arbeid *bak murene*, for at den innsatte kan oppleve mestring og utvikling gjennom et fellesskap. Hvilke fallgruver eller utfordringer knyttet til fengselets rammer kan eventuelt avdekkes og hvordan kan fasilitator ivareta etiske prinsipper gjennom prosessen? Jeg søker en dypere forståelse av Monica Prendergast og Juliana Saxton sin definisjon av fasilitatorbegrepet:

The applied theatre facilitator is a multidisciplinary person who must know about theatre and how it works, as well as have an understanding of teaching and learning. It is this knowledge and these skills that make the work easier for those for whom theatre is unknown territory. (Prendergast & Saxton, 2016, s. 17)

I tillegg til kunnskap om både teaterfaget og læring, fremhever forfatterne betydningen av fasilitators evne til å se andre mennesker, være fleksibel og alltid sette deltagerne i fokus:

An applied drama facilitator should be the kind of person who enjoys people, is comfortable in new situations, can tolerate a lot of change, can improvise in the moment as a response to change, is a deep listener, a curious questioner and is able to “de-centre”; in other words, to see the work as about coming from the participants rather than from him/herself. (Prendergast & Saxton, 2013, s.15)

Kan Prendergast og Saxton sin definisjon omfavne selve kjernen av fasilitering? Jeg vil undersøke hvilke faktorer som ligger til grunn for at fasilitator får innsatte til å ta del i et kollektivt, skapende samarbeid innenfor fengselets rammer.

1.4.4 Kollektive skapelsesprosesser

Metoden devising har sitt historiske utspring i teatergrupper som ønsket å arbeide etter demokratiske prinsipper (Thorpe & Gore, 2020; Watson, 2010; Heddon & Milling, 2006; Oddey, 1994), og slik ligger *demokratiet* i devisingens natur. I tillegg til at demokratiet betegner en styreform der flertallet av folket har den avgjørende makten i et samfunn, defineres demokrati også som et «system med utstrakt medbestemmelsesrett for underordnede, ansatte eller lignende» (Bokmålsordboka, 2021b). Dewey hevdet at forutsetningen for demokrati som politisk system er at demokrati erfares av den enkelte i et sosialt fellesskap hvor erfaringer utveksles, meninger skapes og bevissthet om samfunnet utvikles (Dewey, 1916/1997). I følge enkelte dramaforskere ligger dramafagets demokratiske potensial «i det deltagende læringsfellesskapet, der tradisjonelle hierarkier enten oppløses eller i det minste utfordres» (Sæbø, et al., 2017, s. 14). Med kollektiv skapelsesprosess mener jeg, i mitt arbeid bak murene: en devisingprosess der deltagerne samarbeider om et kunstnerisk produkt, og man tilstreber en så flat struktur som mulig i teatergruppen.

1.5 Oppgavens disposisjon

Oppgavens første del tar for seg aktuell teori knyttet til teater i fengsel, og viser praktiske eksempler fra feltet relatert til devising og fasilitering. I oppgavens andre del presenteres studiens forskningsdesign og bakgrunnen for valg av forskningsmetoder. Jeg redegjør for den teaterpedagogiske produksjonen som forskningsarena, gir en synopsis av forestillingen *Kunsten å våge*, samt utdyper metoder for datainnsamling. I oppgavens tredje del fremlegges empiri og analyse av forskningsmateriale, før jeg forsøker å utkrystallisere mine funn. Til slutt i oppgaven viser jeg til eventuelle konsekvenser av funnene og deler mine refleksjoner omkring videre arbeid med teater i fengsel knyttet til fasilitatorrollen og devising.

2 Teori

I håp om å kunne belyse forskningsspørsmålene vil oppgaven ta for seg teori om følgende emner: *Kriminalomsorgen i Norge*, *Teater i fengsel* presentert gjennom tidligere forskning, *devising som metode* og *fasilitatorrollen*. I studien fremlegges to eksempler fra internasjonal forskning, som er et omfattende felt, før den videre fokuserer på forskning fra Norge. Teorikapittelet avrundes med perspektiver på *devising og fasilitatorrollen i fengselets kontekst* ved Teater Bak Murene (TBM⁵). Kriminalomsorgen presenteres først da arbeid med anvendt teater fordrer kjennskap til feltet man arbeider i: «[...], a facilitator should be familiar with the social structures and community contexts within he or she may be working» (Prendegast & Saxton, 2016, s. 17). Studien kan umulig presentere en helhetlig forståelse av fengselssystemet i Norge eller «den innsatte» for leseren, men oppgaven søker å gi et nødvendig innblikk for videre å kunne diskutere blant annet demokratiets spillerom i en devisingprosess med innsatte, samt fasilitatorens rolle bak murene: «The *act of applying* takes the theatre practitioner or researcher into a number of different academic disciplines, social practices and research fields. The theatre engages with the discourses and approaches in these settings but cannot claim expertise in them» (Thompson, 2008, s. 20). Det er hensiktsmessig at studien tar for seg ulike innfallsvinkler til devising og fasilitering for å utvide forståelsen av disse, og for å kunne belyse studiens forskningsspørsmål.

2.1 Kriminalomsorgen i Norge

Hvis du vil vite hvordan et samfunn er, skal du gå til dets fengsler. // Fjodor Dostojevski⁶

Det norske fengselssystemet er organisert i en egen etat kalt Kriminalomsorgen, underlagt Justis- og beredskapsdepartementet. Norge har i et internasjonalt komparativt perspektiv relativt få og små fengsler. Totalt finnes det 33 fengselsenheter med 58 operative fengsler. Størst av dem er Romerike fengsel, avdeling Ullersmo, med en kapasitet på 286 innsatte (Kriminalomsorgen, 2021b). Blant fengslene har 23 av dem lavt sikkerhetsnivå, mens de øvrige

⁵ Oppgaven benytter TBM videre for *Teater Bak Murene*.

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

er høysikkerhetsfengsler⁷. Den 4. april, 2021 var belegget i norske fengsler på 79,5 prosent⁸, med 2905 innsatte (Kriminalomsorgen, 2021c). Ifølge Stortingsmelding 12 (2014-2015) stod Kriminalomsorgen ovenfor store utfordringer knyttet til straffegjennomføringskapasitet, da soningskøen den gang var på omlag 1200 ubetingede dommer. I følge nyere statistikk har dette bedret seg noe, da køen 9. april, 2021 var på 936 dommer (Kriminalomsorgen, 2021c).

Det norske straffegjennomføringssystemet er basert på humanistiske prinsipper og på individuell tilrettelegging for domfelte og innsatte (Kriminalomsorgen, 2021d). For rundt ti år siden foregikk det en stor diskusjon i norsk og nordisk fengselsforskning omkring «den nordiske eksepsjonalisme», som også vakte internasjonal interesse⁹ (Mjåland, 2015, s. 28). Begrepet ble lansert av kriminologen John Pratt i 2008, som mente at de nordiske landene representerte et unntak fra trenden med en tydelig og til dels dramatisk repressiv vending i fengselspolitikken i store deler av den vestlige verden. I Norge er fangetallet relativt lavt og stabilt, og vi har en vesentlig mer human fengselspolitikk enn i andre land, der rehabilitering er et nøkkelbegrep. I følge Kristian Mjåland sporer Pratt denne eksepsjonalismen «i de nordiske landenes egalitære kultur og solidariske sosialdemokratiske velferdsstatsprosjekt og hvor normalitetsprinsippet har sørget for å gjøre fengslene til en del av velferdspolitikken» (Mjåland, 2015, s. 29). Flere forskere utfordret imidlertid bildet av en mild og human straffepolitikk i Norge, og pekte på: vår utbredte bruk av varetektsfengsling og isolasjon, overrepresentasjon av utlendinger som følge av norsk returpolitikk av «kriminelle fremmede» og mindreårige, tvangsbehandling av rusmisbrukere og utbredt bruk av fengselsstraff overfor tungt belastede rusmiddelbrukere (Mjåland, 2015, s. 29). I følge gjeldende verdier og prinsipper innen strafferettssystemet, stadfester regjeringen at norsk kriminalomsorg bygger på et humanistisk menneskesyn som:

[...] viser til at mennesker er likeverdige, har egenverdi og er skapende. Mennesket er unikt og ukrenkelig. Dette innebærer at den enkelte har rett til å ta egne valg og er ansvarlig for konsekvensene av de valgene som tas. Den domfelte eller innsatte skal

⁷ Straffegjennomføring starter som oftest i et fengsel med høyt sikkerhetsnivå. Kriminalomsorgen vurderer overføring til fengsel med lavere sikkerhetsnivå når det gjenstår ett år til innsatte kan løslates på prøve. Overføring skjer for å skape en gradvis tilbakeføring fra fengsel til full frihet (Kriminalomsorgen, 2021).

⁸ Årsak til belegg: i 2019 fortsatte utviklingen med et synkende antall varetekts-innsettelse og dommer på fengselsstraff. Antall innsatte i fengsel går ned, men dommene blir lengre. Antallet domfelte som gjennomfører straff i samfunnet f.eks. med fotlenke øker, samt at et flertall av dommene iverksettes av friomsorgskontorene (Regjeringen, 2021).

⁹ I f.eks. Michael Moores amerikanske dokumentar *Where to invade next* (2016), skildres fengselslivet i Norge som unikt, moderne, tilrettelagt - og nesten litt naivt.

være aktør i sitt eget liv, både under og etter straffegjennomføringen. (Meld. St. 12, kap. 7, 2014-2015)

Ansvarliggjøring av den innsatte står sentralt, og fengselsoppholdet skal ha en rehabiliterende effekt der den kriminelle kan endre seg ved egen innsats. Kriminalomsorgens oppgave er å:

[...] gjennomføre varetektsfengsling og straffereaksjoner på en måte som er betryggende for samfunnet og som motvirker straffbare handlinger. Det skal legges til rette for at lovbrytere kan gjøre en egen innsats for å endre sitt kriminelle handlingsmønster [...]. (Kriminalomsorgen.no, 2021d)

I følge Morten Holmboe kan formålet for det norske strafferettssystemet mer nøyaktig deles inn i tre deler: Allmennpreventive hensyn, som innebærer straffens avskrekkelsesvirkning, samt dens moralske eller sosial-pedagogiske virkning i form av at samfunnet ser at straffbare forhold blir etterforsket og at politi og domstoler opptrer adekvat. Individualpreventive hensyn, som rommer rehabiliterings- og endringsperspektivet for det enkelte individ, og gjenopprettende prosess der den sosiale ro og sikkerhet gjenoprettes i form av at samfunnets borgere forsikres om at gjerningspersonen forstår alvoret i sine handlinger (Holmboe, 2016, s. 5-7).

Kriminalomsorgen betegner sin visjon som «Straff som endrer», og deres verdier er *åpenhet, trygghet og nytenking* (Kriminalomsorgen, 2021d). Disse verdiene, i kombinasjon med importmodellen¹⁰, er av betydning for det anvendte teaterfeltet. Nilsen (2009) skrev i sin avhandling hvordan TBM den gang kunne betegnes som en løvetann, da prosjektet fant veien inn i fengselet uten at det hadde vært etterspørsel eller bevissthet knyttet til behovet for et slikt prosjekt (Nilsen, 2009, s. 9). Etterhvert etablerte det seg en praksis for teaterarbeid i Bergen fengsel, og dette ble senere videreført i Bjørgvin fengsel. Erika Tonna (2008) skriver hvordan Kriminalomsorgen på landsbasis den gang hadde en ideell målsetting om å etablere «et helhetlig og sammenhengende læringsmiljø hvor problemløsning og mestring står sentralt» utfra Strategiplanen 2004-2007, og det ble innført flere tiltak som rettet seg mot re-integrering av den dømte. Et av tiltakene var samarbeidet med frivillige organisasjoner, da det ble vurdert som et viktig og nødvendig virkemiddel for Kriminalomsorgen for å lette integrasjonen i sosialt stabile miljøer (Tonna, 2008, s. 49-50). Flere frivillige organisasjoner fikk støtte fra Justisdepartementet for å samarbeide med Kriminalomsorgen om reintegrerende tiltak, deriblant Vardeteatret AS¹¹. Samarbeid av kulturell art har siden funnet sted i flere fengsler og kan være en del av Kriminalomsorgens åpenhet og nytenkning. I tillegg bidrar forskning på

¹⁰ *Importmodellen*: ulike instanser som Nav, helse - og skole tjenester, bibliotek o.a. leverer tjenester til fengselet.

¹¹ Vardeteatret AS får fremdeles tilskudd for å arbeide med innsatte og løslatte, der målet er å redusere tilbakefall til kriminalitet og rus gjennom økt livsmestring og arbeid med forestillinger. Kunstnerisk leder er Jo Skjønberg.

institusjonen (Knudsen & Knudsen, 2020; Knudsen & Rasmussen, 2020; Johansen, 2020; Mollan, 2020; Enoksen, 2014; Nilsen, 2009; Berge, 2009; Tonna, 2008) en åpnende dimensjon i seg selv, som forhåpentligvis både fengsel og samfunn kan dra nytte av.

2.1.1 Utdanningstilbudet

Opplæringsloven i Norge slår fast at alle har rett til grunnskole og videre utdanning (Lovdata, 2021). I følge internasjonale konvensjoner skal ingen nektes rett til utdanning, og retten til opplæring er den samme for innsatte i fengsel som for andre borgere i Norge (Oppikrim, 2021). Ansvaret for administrasjon og gjennomføring av opplæring i fengsel er delt mellom fylkeskommunene, Statsforvalteren i Vestland og Utdanningsdirektoratet (Oppikrim, 2021a). Ved fengslene er det primært voksenretten¹² som gjelder. I følge Oppikrim¹³ sin tilstandsrapport fra 2019 tok ca. 40 prosent av alle innsatte del i opplæringen i fengsel. Likevel tilsier tall i rapporten at mange som har rett på utdanning ikke benytter seg av skoletilbudet. Dette gjelder særlig blant dem med store opplæringsbehov og komplekse livsutfordringer, og Oppikrim ønsker et større fokus på hvordan man kan nå denne gruppen (Oppikrim, 2021b, s. 9). I tillegg påpeker Oppikrim hvordan fagfornyningen stiller et større krav til fleksibilitet, digitale løsninger og nytenkning, og at Oppikrims overordnede mål er opplæringstilbud innenfor murene som kan måles og sidestilles med opplæringstilbudet utenfor murene (Oppikrim, 2021b, s. 20).

De tverrfaglige temaene *Folkehelse og livsmestring, Demokrati og medborgerskap og Bærekraftig utvikling* er sentrale punkt i fagfornyningen (Udir, 2021a). Folkehelse og livsmestring «skal gi elevene kompetanse som fremmer god psykisk og fysisk helse og som gir muligheter til å ta ansvarlige livsvalg» (Udir, 2021b). Erika Tonna (2008) forsket i sitt masterprosjekt *Drama og teater i endringsarbeid med straffedømte* på hvordan bruk av drama og teater kunne føre til estetiske læreprosesser hos deltakerne, og hvorvidt dette styrket deres livsmestringskompetanse (Tonna, 2008). Hovedkonklusjonen var at estetiske læreprosessers dannelses mål er å mestre det komplekse og motsetningsfylte, og samtidig forholde seg til seg selv og verden. Hun viser til at det samsvarer med dannelses målet for livsmestring, som hun i oppgaven definerer som «måten mennesket forholder seg til og forstår omverdenen på, men også til hvordan den enkelte behersker forholdet til seg selv og samværet med andre i ulike situasjoner» (Tonna, 2008, s. 2-4). Studiens funn gir gjenklang i dagens læreplan, der

¹² Voksenrett vil si rett til videregående utdanning for dem som har fullført grunnskolen og er over 25 år (Vilbli, 2021).

¹³ Oppikrim (Opplæring innenfor Kriminalomsorgen), nettside for Statsforvalteren i Vestland som har det nasjonale, faglige koordineringsansvaret for opplæringen i fengsler i Norge (www.oppikrim.no).

«livsmestring dreier seg om å kunne forstå og å kunne påvirke faktorer som har betydning for mestring av eget liv» (Udir, 2021b). Gjennom denne oppgaven blir det interessant å se hvorvidt teaterfaglige undervisningsmetoder i arbeidet med teaterworkshop og forestilling i fengselet, kan skape et utvidet læringsrom for den innsatte.

2.1.2 Den innsatte

Det finnes ingen *de andre*, det er bare *oss*.¹⁴

Hvem er så den innsatte? Hen er dømt av Norges domstol for å ha foretatt en kriminell handling, og deretter fengslet på bakgrunn av dommen. I noen tilfeller fengsles mennesker som følge av «politiets innsettelsesordre», inntil en rettslig kjennelse foreligger (Kriminalomsorgen, 2021e). De vanligste kriminalitetstypene er brudd på narkotikaloen, vold, tyveri og ran samt sedelighetskriminalitet (Mjåland, 2015, s. 25). I følge en stor undersøkelse fra 2014 om innsattes levekår før, under og etter soning var 18 prosent av de innsatte i norske fengsler under 25 år, og 62 prosent under 40 år (Revold, 2015). I tillegg var 95 prosent av andelen innsatte menn. Ifølge SSBs rapport¹⁵ preges hverdagen til innsatte av gjennomgående nedsatte levekår før soning, med blant annet fysiske og/eller psykiske helseplager (Revold, 2015). Levekårsundersøkelsen viser at mange innsatte i norske fengsler også har opplevd vold, rus, og fattigdom i barndommen, og som voksne scorer de dårligere enn resten av befolkningen innen helse, rus, økonomi og utdanning. Av de innsatte i undersøkelsen hadde 66 prosent kun ungdomsskole eller lavere som høyeste fullførte utdanning, og bare 36 prosent var i arbeid ved innsettelse (Revold, 2015). I en oppfølgende artikkel påpeker også Revold hvordan de innsatte er utsatte for tilbakefall grunnet de dårligere vekstbetingelse. Her viser han til Stortingsmelding 37 hvor regjeringen anerkjenner at livene man lever påvirker sjansen for å begå kriminalitet: «Dårlige levekår er dokumenterte risikofaktorer for tilbakefall til ny kriminalitet» (Revold, 2016, s. 1). Flertallet av innsatte har også gjennomgående svakere tilknytning til arbeidslivet generelt som følge av lav utdanning, og det er naturlig å tenke at dette øker risikoen for tilbakefall for mange.

¹⁴ Ord hentet fra tittel til bok av Lindis Hurum (2016). Hun skriver nært om menneskemøter som forsterker troen på at det ikke handler om *oss* og *dem* i tilknytning til arbeid hun gjør for Leger Uten Grenser. <https://www.cappelendamm.no/det-finnes-ingen-de-andre---det-er-bare-oss-lindis-hurum-9788202479916>

¹⁵ Statistisk sentralbyrå (SSB): *Innsattes levekår før, under og etter soning 2014*. Mathias Killengreen Revold (2015), hentet fra: <https://www.ssb.no/sosiale-forhold-og-kriminalitet/artikler-og-publikasjoner/innsattes-levekar-2014>

For å gi et mer nyansert bilde av deltagergruppen i studiens teaterworkshop kan man trekke frem andre perspektiver enn det som fremkommer i Revolds (2015) undersøkelse. En innsatt er et menneske med alle de variabler som tenkes kan for et individ. Likevel har en domfelt, såfremt hen er rettferdig dømt, begått en forbrytelse og overskredet grensen for hva domstol og samfunn kan akseptere. I sin studie, basert på arbeidet med TBM, fremlegger Nilsen (2009) ulike syn på et menneske som er udannet - slik forbryteren er udannet (Nilsen, 2009, s. 29-32). Hun viser blant annet til Jean-Jacques Rousseau, som ser på et udannet menneske som et naturbarn, som skapt gjennom sine egne erfaringer har dannet seg selv. Videre trekker Nilsen frem hvordan Immanuel Kant anser den udannede for å være rå, vill og udisiplinert og hvor det kun er råskapen som kan endres, - da gjennom kultur. Friedrich Nietzsche anser forbryteren som et fritt og sterkt menneske som drives av sine lyster, og sin higen etter rus. Han sammenligner forbryteren med kunstneren, som begge er dionysiske¹⁶ i den forstand at de sier ja til det tvilsomme og fryktelige, de sier ja til lidelsen så vel som til gleden (Nilsen, 2009, s. 30). Det er i studiens interesse å se hvordan arbeid med anvendt teater finner sin mulighetsbetingelse blant de domfelte.

2.1.3 Bjørgvin fengsel

Datamaterialet i denne avhandlingen er basert på feltarbeid i Bjørgvin fengsel. Dette er et lavsikkerhetsfengsel, med en ordinær kapasitet på 90 innsatte. Fengselet består av tre hovedbygninger: K- og L- bygget som inneholder enkeltrom og dobbeltrom for innsatte, kjøkken og vaktrom. I tillegg finnes der kiosk og arbeidsrom (K) og treningsrom (L). Skolen har lokaler i D-bygget, sammen med blant annet biblioteket, musikkterapeut, filosof og øvrig administrasjon. Enkelte mindre bygninger rommer verksteder og besøksrom. Det er kun menn som soner i Bjørgvin. De innsatte kan bevege seg tilnærmet fritt innenfor fengselets område, men dører låses på gitte tidspunkt. Fengselet har også en egen ungdomsenhet som ligger i et bygg like ved, med fire plasser for barn mellom 15-18 år.

I Bjørgvin fengsel organiseres skoletilbudet gjennom Åsane videregående skole. I samtale med avdelingsleder ved skolen, Geir Hundvebakke, påpeker han hvordan skolen får sine økonomiske midler via Statsforvalteren og Utdanningsdirektoratet, og ikke direkte fra fylket som i vanlig skole. Dette gir skoleledelsen enkelte friheter i forhold til å gi de innsatte utdanning etter ønske (G. Hundvebakke, personlig kommunikasjon, 25. mars 2021). I tillegg til

¹⁶ *Dionysisk* har i moderne tid fått betydningen berusende, ekstatisk, løssluppen, overstadig, formsprengende, spontan, livsberuset, full av livsbegeistring, tøylesløs, utemmet eller vill (<https://snl.no/dionysisk>).

fagene som gir generell studiekompetanse¹⁷ tilbyr Bjørgvin opplæring i restaurant- og matfag samt byggfag. Innsatte kan også få opplæring innen entreprenørskap, dataprogramvare, musikk, ulike språk, reparasjon og vedlikehold av sykler og steinsliping (Kriminalomsorgen, 2021f). Her finner anvendt drama og teater sin mulighetsbetingelse, da skoleledelsen også ser nytteverdien av estetiske læreprosesser (G. Hundvebakke, personlig kommunikasjon, 25. mars 2021). Fengselet har en relativt lang tradisjon for kunstnerisk virksomhet, der arbeid med drama og teater har gått hånd i hånd med musikkarbeid siden 2007. TBM har vært en sentral aktør i dette arbeidet. Skolen samarbeider nå med blant annet Vestland musikkråd og Musikk i fengsel og frihet (MIFF) der innsatte på frigang¹⁸ og tidligere innsatte har bandøvinger sammen. Sammen med profesjonelle musikere har flere av disse gitt ut CD-plater på eget produksjonsselskap. I samtalen løfter Hundvebakke også frem verdien av kunstnerisk arbeid for den innsatte som opplevelse av mestring og utfordring av komfortsonen. Ikke minst ligger det læring i arbeid med teater og drama som er overførbart til både andre sammenhenger og til fag:

Ved Bjørgvin har vi en lang tradisjon for prosjektbaserte kunstneriske prosesser, men vi ser nå at den nye læreplanen også åpner opp for slikt arbeid. I Bjørgvin har arbeid med teater vært en arena hvor de innsatte kan oppleve mestring, noe vi tror bidrar til læring generelt. Mange ferdigheter, som det å samarbeide med andre, improvisere og tenke nytt, er overførbare til ordinære skolefag og til arbeidslivet. Det å utvikle en bevissthet knyttet til bruk av kropp og stemme, og å øve seg på å stå foran andre, kan gi positiv uttelling ved for eksempel arbeidsintervju og i jobbsammenhenger (G. Hundvebakke, personlig kommunikasjon, 25. mars 2021)

Hundvebakke forklarer hvordan en intensiv teaterworkshop kan være effektiv i et lavsikkerhetsfengsel som Bjørgvin, ettersom tiden den innsatte soner her gjerne er kort¹⁹. Dersom man skal rekke å påvirke, rehabiliterer eller endre en innsatt i noen grad under korte soninger, er prosjektbaserte kunstneriske prosesser å foretrekke. Gjennom mailkorrespondanse påpeker Hundvebakke at skolens primæroppgave er å gi den innsatte videregående opplæring som gir formell kompetanse, men at virkemidlene for å få til dette kan variere. Kreative fag spiller en viktig rolle i denne sammenheng. Her kan innsatte videreutvikle flere sider av seg selv og utvide troen på egne iboende krefter og evner (G. Hundvebakke, personlig

¹⁷ Fag som gir generell studiekompetanse: norsk, matematikk, engelsk, historie, samfunnsfag og historie.

¹⁸ *Frigang* betyr når en innsatt får oppholde seg utenfor fengselet uten tilsyn for å gjennomføre arbeid, studier, programvirksomhet eller lignende. (Retningslinjer til straffegjennomføringsloven, §20, Kriminalomsorgen, 2017).

¹⁹ Det skal også nevnes at grunnet nedleggelsen av Ulvsnesøy satt det flere innsatte på lange dommer i Bjørgvin i tiden da teaterworkshopen ble avholdt. Ulvsnesøy var i perioden 1982-2019 driftet av Bergen fengsel, hvor rundt 30 domfelte kvinner og menn gjennomførte såkalt åpen soning. (<https://no.wikipedia.org/wiki/Ulvsnesøy>)

kommunikasjon 3. mai, 2021). Deltagerne i teaterworkshopen i Bjørgvin har alle en opplevelse av hva slags virkning et fengselsopphold har på mennesker, særlig sett i forhold til det å være innesperret, tap av frihet og isolasjon fra samfunnsdeltakelse. De soner ulike typer dommer, men narkotika- vold- og ranskriminalitet er gjennomgående. Enkelte av deltagerne har jeg møtt igjen under ulike teaterworkshops, noe som gjerne tyder på at kriminelle tilbakefall er en realitet for flere.

2.2 Teater i fengsel

2.2.1 Internasjonal forskning

I et internasjonalt perspektiv er *teater i fengsel* et stort fagfelt, og forskning fra feltet har en sentral plass i litteraturen om *anvendt teater* (McKean & Massey-Chase, 2019; McAvinchey, 2011; Shailor, 2011; Balfour, 2004; Thompson, 1998). Samtlige av forfatterne konkretiserer aktuelle problemstillinger fra praksis og søker en dypere forståelse av formålet for teater i fengsel. Et gjentakende spørsmål i denne litteraturen kretser omkring anvendt teater for hvem, av hvem og hvordan. Internasjonalt foreligger det også forskning fra godt dokumenterte fengselsprosjekter av ulik art.

Glenn Krahl Johansen (2020) har i sin masteroppgave *Produsentens rolle i skapelsen av etisk teater*, fremskrevet flere eksempler på teater i fengsel som har et demokratisk aspekt knyttet til seg. På bakgrunn av hans arbeid vil jeg trekke frem ett eksempel som har relevans for egen forskning: I New York arbeidet Michael Ravik, Alba Oms og Ray Gordon med The Cell Block Theatre, et prosjekt som oppstod i 1969. Et demokratisk aspekt ved arbeidet til dette fengselsteateret var de innsattes mulighet til å si noe om systemet de levde i, gjennom teaterforestillinger sine (Johansen, 2020, s. 20-21). Gordon satte opp stykker som primært var skrevet av innsatte selv. Stykkene omhandlet fengselssystemet, rettssystemet eller institusjoner generelt, og viste gjerne innsatte som var «ofre» i sin egen situasjon grunnet «systemet» de levde i (Tocci, 2007). Slik fikk de innsatte en mulighet til å rette kritikk mot overmakten. Her kan det forøvrig trekkes en parallell til Augusto Boal sitt arbeid med De undertryktes teater i Brasil (Boal, 2006), inspirert av Paulo Freires «de undertryktes pedagogikk» (Prendergast & Saxton, 2016, s. 10). Johansen viser i sin forskning hvordan Laurence Tocci problematiserer Gordons valg av stykker på innsiden av murene da hans teaterarbeid: «[...] potensielt forsterker den indre motstanden de innsatte har til systemet. Hans egen retorikk kan skape en motstand mot det målet han arbeidet mot» (Tocci, 2007). Johansen konkluderer med at demokratiet ikke

nødvendigvis er feilfritt, men det er en viktig del av ytringsfriheten og transparent drift av institusjoner. Han argumenterer for:

[...] at det er viktig at de innsatte blir informert om imperfeksjonene [ufullkommenheten] i systemet de selv eksisterer i. Det er de som blir hardest påvirket av problemene med institusjonene de har vært involvert i. Disse problemene blir konkretisert og satt eksempler på gjennom teateret. [...] Det er her demokratiet oppstår og kommer frem, i potensialet for forandring og en forskyvning av maktbalansen som styrker og gir forandringskraft til de som er vanskeligstilt (Johansen, 2020, s. 21-22)

Jeg vil også trekke frem et praktisk eksempel fra Finland, der Anu Koskinen og Anukka Valo fasiliterte en devisingprosess med innsatte i høysikkerhetsfengselet Turku i Saramäe, som de dokumenterer i artikkelen *Really made by us* (2020). Prosessen var en del av forskningsprosjektet *ArtsEqual* som omhandler, (min oversettelse): «lik tilgang til kunst i samfunnet og forholdet mellom kunst og velvære» (Artsequal, 2021). Deltagerne i devisingen bestod av fire innsatte, en avdelingsdirektør, en sikkerhetsvakt og en musiker ansatt i fengselet. Samarbeid resulterte i forestillingen *Day could be made rich* (2018) som ble oppført tre ganger for fengselspersonale og inviterte gjester utenifra. Det fremkommer ikke i artikkelen hvorvidt andre innsatte så forestillingen. Tema for forestillingen var identitet, kunstens betydning for identitetsbygging og muligheten for personlig endring under soning. De finske fasilitatorene trekker frem følgende etiske utfordringer knyttet til devising i fengsel: «quality of group interactions, power relationships, the position of the director in the prison institution, and the ownership and copyright of artistic material» (Koskinen & Valo, 2020). De påpeker hvor viktig det er at fasilitator er bevisst sin rolle i konteksten, der det i utgangspunktet foreligger en skjevfordeling av makt basert på faglig kunnskap omkring devising:

The facilitator has significantly more knowledge about the presentations than the participants. Because the way of working is not a straightforward and rigorous concept, it is also difficult to describe in advance in such way that the group would know exactly what was going on. [...] The Devising approach may seem like unsafe and coproduced material is fragmented. (Koskinen & Valo, 2020)

Tross dette potensielle usikkerhetsmomentet hos deltagerne, sier fasilitatorene at de innsatte selv opplevde prosessen som svært demokratisk. De stod selv for innhold og dramaturgi i forestillingen, hadde vetorett ovenfor øvrige deltagere, og ingen ble tvunget til å gjøre noe man ikke ville. De innsatte lovpriste forestillingen som «what they really did» og «democratic in every way» (Koskinen & Valo, 2020). Som de utvalgte eksemplene viser berøres det demokratiske aspektet på ulike måter. I fengselsteaterprosjektene i New York ligger den demokratiske verdien i de innsattes mulighet til å ytre seg om fengselssystemet eller maktapparatet gjennom kunstformen teater. Her oppstår et potensielt dilemma for den anvendte teaterpraktikeren når det åpnes opp for innsattes kritikk av systemet, - det samme systemet som

det anvendte teateret opererer i. Eksempelet fra Finland demonstrerer hvordan demokratiet kan utfordres grunnet skjevfordeling av erfaring og kunnskap. Prosjektene viser hvordan devising både kan inneholde positivt endringspotensiale for deltagerne og ha etiske utfordringer knyttet til seg, samt at det overordnede ansvar her hviler på fasilitator.

2.2.2 Nasjonal forskning

I Norge er *teater i fengsel* et stadig voksende felt både i teori og praksis (Knudsen & Knudsen, 2020; Knudsen og Rasmussen, 2020; Johansen, 2020; Mollan, 2020; Enoksen, 2017; Berge, 2009; Nilsen, 2009; Tonna, 2008), noe som åpner for flere forskningsprosjekter der kunstneriske prosesser med innsatte er i fokus. Tonnas studie (2008) er nevnt under kapittel 2.1, og jeg skisserer her innhold og funn fra de øvrige masteroppgavene som foreligger til nå, da dette danner bakteppet for min egen forskning.

Marianne Nødtvedt Nilsen (nå: Knudsen) forsket på arbeid med anvendt drama, med fokus på fengselet som *den totale institusjon* (Nilsen, 2009). Studien viser at anvendt drama kan fungere som dannelsesideal i den totale institusjon (fengselet) som kompleksitetshåndtering: «Avhengig av hvilken iakttakelsesoptikk som benyttes, utgjør det springende²⁰ mennesket anvendt drama sitt dannelsesideal» (Nilsen, 2009, s. 99). Dette medfører at kompleksiteten kan iakttas fra ulike perspektiver, noe som gir konsekvenser for anvendt drama. Ansees institusjonen som sosial læringsmodell, kan anvendt drama fungere som dannelsesideal. Ansees institusjonen som en radikal skole, kan drama fungere som dannelsesideal med ikke-kriminelle verdier. Hun konkluderer med at anvendt drama er tenkt å fungere som dannelsesideal innenfor rammen av straff og rehabilitering (Nilsen, 2009, s. 99). Videre påpeker hun hvordan drama må operere under institusjonens normer og regler, - en faktor jeg forøvrig vil forske videre på i min studie. Nilsens funn bygger i stor grad på hennes eget praktiske arbeid med TBM (Nilsen, 2009).

Berit Berge (2009) skrev om fortolkningsprosesser knyttet til prosess- og produksjonsforståelse hos to ulike regissører som arbeidet i norske fengsler. Målet var å undersøke hvordan ulike regissørers verdier fikk betydning for deres praksis og poetikk i fengselets kontekst. Berge plasserer verdier i en erstatningskategori for «mening» eller «det gode», og hevder at hvert enkelt menneskets verdigrunnlag oppstår gjennom en sosialiseringsprosess. Studien belyser ulike forhold som kan føre til at lærings- og

²⁰ *Springende menneske*, fra dansk. Betydningen av begrepet er at den innsatte selv kan velge/håndtere kompleksiteten ved å være i endring/danning/transformasjon gjennom arbeidet med det anvendte teaterfeltet (Veiledning. Knudsen, 30. mars, 2021).

utviklingsrom åpner seg, og eksemplifiserer hvordan regissørenes verdier danner grunnlaget for læring og kunstneriske erfaringer hos andre (Berge, 2009, s. 3 og 116). Funnene viser at ikke én enkel parameter fremstår som direkte overordnet styrende for informantenes valg, hverken kunstoppfatning, menneskeoppfatning eller synet på eget arbeid. Alle parametrene er av betydning og står relasjonelt i forhold til hverandre. Verdiene gjenspeiles i valgene som foretas i skapelsespoetikken. Berges analyse gir uttrykk for at valgene som foretas ikke alltid er konsistente i forhold til det verdisynet som presenteres, hvilket Berge mener kan «bekrefte at valgene vi foretar oss er kontingente» (Berge, 2009, s. 111-112).

I 2017 kom Karoline Enoksen med masteroppgaven *Marginale røster i kunstnerens varetekt. Et etnoteaterarbeid med innsatte i norske kvinnefengsler*. Hennes problemstilling var: Hvilke etiske utfordringer kan identifiseres i utviklingen av en etnoteaterforestilling basert på samtaler med innsatte i norske kvinnefengsler? Enoksen påpeker at det finnes utallige slike utfordringer, men i sin oppgave konsentrerte hun seg om: «Forholdet mellom anonymitet og autensitet, bruken eller ikke bruken av *the juicy stuff*, valg av rollebesetning, spillested og målgruppe, opprettholdelse av, eller brudd med, ismer, og sist: hvordan man selv posisjonerer seg som talsperson for den aktuelle marginaliserte gruppen» (Enoksen, 2017, s. 86). Enoksens funn viser at å balansere et kunstnerisk arbeid mellom etikk og estetikk innebærer konstante moralske forhandlinger. Det kan vanskelig utledes én konkret, konstant eller normativ løsning på etnoteaterets utfordringer i møtet med en marginalisert gruppe ut i fra et teoretisk prinsipp (Enoksen, 2017, s. 85-86). Hennes forskning resulterte likevel i et potensielt nyttig bidrag for anvendt teaterarbeid gjennom en *Er jeg varsom-plakat*. Her formulerer hun seks operasjonaliserbare spørsmål som etnoteaterarbeideren kan stille seg i sitt kunstneriske arbeid.²¹

Ved NTNU i Trondheim forsket Johansen (2020) på produsentens rolle i skapelsen av etisk teater i og om fengsel. Han tar for seg det arbeidet som ligger til grunn for en forestilling, produsentens plass og ansvar i denne prosessen samt det etiske perspektivet knyttet til arbeid med innsatte. Johansen studerer samarbeidet mellom kunstneren og fengselet, og verdien av et demokratisk samarbeid. Det er den relasjonelle delen av prosessen, mellom han selv som produsent og Per Christian Mollan som kunstner, han fokuserer på (Johansen, 2020, s. 16). Funnene i oppgaven viser at demokratiske teaterprosesser gjør det lettere å lage etisk teater. Utfordringen er å oppnå tilstrekkelig tillit mellom de involverte i produksjonen: «En demokratisk gruppe er et ideal man kan ha, men det er et utfordrende ideal å sette i praksis»

²¹ Enoksen, K. (2017, s. 86). Er jeg varsom-plakaten. <https://oda.oslomet.no/handle/10642/5769>

(Johansen, 2020, s. 87). Dersom produsenten lar dialog, tillit og forandring utgjøre verdigrunnlaget i teaterprosessen bør alle som er involvert «få muligheten til å yte sitt beste og tilby det de har av kunnskap. På denne måten skaper man et etisk og demokratisk teater som kan bli positivt for de som er involvert som deltakere» (Johansen, 2020, s. 87).

Per Christian Mollan (2020) skrev *Forsoning/Forvaring - en undersøkelse av regissør-skuespillerens metoder og utfordringer i en etnografisk teaterproduksjon fra Trondheim Kretsfengsel*. Gjennom samarbeidet med Johansen, laget han en forestilling som ble vist på Rosendal Teater i Trondheim. Mollan arbeidet for å utvikle en metodikk som kan anvendes hvis man ønsker å jobbe med etnografisk materiale i rollen som regissør-skuespiller. Forskningen tok også for seg intensjon, gjennomføring og refleksjon knyttet til rollen som regissør - skuespiller i en etnografisk kontekst, der fengselet og innsattes historier stod sentralt. Målet med Mollans prosjekt var å skape forståelse for, og gi innsikt i, livet bak murene ved å gi de innsatte en stemme gjennom teateret (Mollan, 2020, s. 76). I hovedsak gjelder Mollans forskning ikke arbeid innenfor fengselet, men hvordan bringe materiale fra fengselet og ut, på en etisk forsvarlig måte. I avrundingen skriver han at det er usikkert hvorvidt etnografiske teaterforestillinger som *Forsoning/Forvaring* (2020) virkelig oppnår sin intensjon og sitt demokratiske potensial, da forskning omkring denne type teater er mangelfull.

Kort oppsummert viser funnene fra overnevnte masteroppgaver følgende: anvendt drama er tenkt å fungere som dannelsesideal innenfor rammen av straff og rehabilitering og må nødvendigvis operere under institusjonens normer og regler, og regissørens verdier er av betydning for at lærings- og utviklingsrom skal kunne åpne seg. Funnene viser også at: å balansere et kunstnerisk arbeid i fengsel mellom etikk og estetikk innebærer konstante moralske forhandlinger, demokratiske teaterprosesser gjør det lettere å lage etisk teater, og demokratiets fulle potensial er utfordrende å oppnå i teaterarbeid bak murene. I tillegg viste Tonnas studie (2008) at estetiske læreprosesser er styrkende for deltagerens livsmestringskompetanse. Min masteroppgave har fokus på fasilitatorrollen i en devisingprosess med innsatte i fengsel.

2.3 Devising som metode

Devising er et stort felt som behandles i mange ulike fagbøker og i forskning, og viser hvordan teateret har endret seg i årenes løp. Fra å være en underholdningsbasert bransje styrt av den etablerte institusjonen, dens manusforfattere og instruktører, er teater som kunstform nå mer dominert av samarbeidsstyrte prosesser (Thorpe & Gore, 2020). Deres bok *A Beginner's Guide to Devising Theatre* er, i følge forfatterne, en del av et paradigmeskifte som har pågått de siste

25 årene der fokuset ligger på hvordan lage teater *med* folk, og ikke bare *for* dem: «accelerating shift away from the idea of making art and towards the idea of facilitating art-making» (Thorpe & Gore, 2020, s. xvii). De løfter frem hvordan devising kan være «a place for voices to be heard, stories to be told and questions to be asked» (Thorpe & Gore, 2020, s. 4-5). I artikkelen *Devising theatre – keiserens nye klær?* påpeker Anna Watson vel og merke at devising ikke er noe nytt fenomen. Hun trekker linjer tilbake til 1930-tallets britiske arbeiderteaterbevegelse (Workers Theatre Movement) og deres kamp for bedre arbeid og levekår gjennom sketsj-preget og agiterende teater (Watson, 2010). Begrepet *devising theatre* har favnet flere former opp gjennom tidene i fortrinnsvis Storbritannia, Australia og USA, og kan best forstås som «[...] a set of strategies that emerged within a variety of theatrical and cultural fields, for example in community arts, performance art/live art, or political theatre» (Heddon & Milling, 2006, s. 2). Mange land i Europa har utviklet tilsvarende teaterprosesser, men da under andre navn som kollektivt-teater eller gruppeteater (Watson, 2010, s. 8). Haagensen vektlegger arbeidet i større grad enn det kollektive perspektivet i sitt begrep *egenskap teater*, eller «fra idé til forestilling», som gjerne er brukt i Norge (Haagensen, 2014, s. 18). Teatergrupper som arbeider med devising kan være organisert på mange ulike måter: samtlige involverte kan dele på, eller fordele, alle arbeidsoppgaver og være sammen om kunstneriske avgjørelser, eller enkelte i gruppen kan ha et overordnet ansvar (Oddey, 1994, s. 42). Devising kan også gjennomføres ved at de ulike fagpersonene som skuespillere, kostymedesignere, scenograf, komponist og andre, samarbeider så tett som mulig om det kunstneriske produktet, men under ledelse av en instruktør (Bicât & Baldwin, 2002, s. 12). I sin masteroppgave *Det egalitære teater Devising theatre - mellom sensur og motkultur* løfter Watson frem hvordan devising som metode stadig domineres av et ønske om å arbeide etter demokratiske og egalitære prinsipper (Watson, 2010, s. 5). I følge Thorpe og Gore er dette fremdeles gjeldene:

Devising theatre need not be reliant on the idea of having a «main part» but instead relies on the fundamental idea that everyone involved is equally important and can contribute to the overall creative process in all sorts of ways. (Thorpe & Gore, 2020, s. 9)

Det er viktig å understreke at *devising* ikke er én bestemt metode eller teknikk, men en form som rommer ulike produksjonsløsninger (Haagensen, 2018, s. 181). Oddey løfter likevel frem en metodologi innenfor *devising theatre* som *en anti-metodologi*, da den står i kontrast til den tradisjonelle innøvningsmetoden som institusjonsteatrene bruker (Oddey, 1994, s. 7). Deidre Heddon og Jane Milling viser til hvordan *devising* prosessen alltid er unik, og varierer fra gang til gang: «Even those groups who have existed for many years, such as the Peoples Show, deny any set model of devising, instead working with different processes appropriate to different

contexts and to different collaborations» (Heddon & Milling, 2006, s. 78). Slik kan devising sees på som et sett av ulike strategier som oppstår i den konteksten den virker i. Det ser likevel ut til at det finnes noen sentrale fellesnevner. Flere teaterteoretikere- og praktikere deler prosessen inn i ulike faser (Kirk & Krøgholt, 2018; Haagensen, 2018; Mermikides & Smart, 2010; Kjølner, 2001). Thorpe og Gore (2020) skriver frem syv deler i sin begynnerguide: bygge gruppedynamikken, utvelgelse av tema, finne rammen, materialutvikling, strukturering og komposisjon, refleksjon og tilslutt forestillingen hvor man deler sitt materiale med et publikum. Som nevnt fremhever Haagensen fire faser som ledende prinsipper for devising (Haagensen, 2018, s. 185). Disse fasene utgjør et viktig rammeverk og struktureringsprinsipp for å skape fremdrift, effektivitet og oversikt i prosessen og Haagensen påpeker at faseinndelingen er «en viktig forankring for dynamikken i gruppeprosessen, som et samlende redskap for å kunne utløse en kreativ prosess innenfor gitte rammer» (Haagensen, 2018, s. 180). Hen opererer med en to-ukers periode per fase, der fase en og to betegnes som åpne faser hvor eksperimentering, frie improvisasjoner, finne et materiale man ønsker å jobbe med, minst mulig sensur og mest mulig åpenhet for alles idéer, står sentralt. «Det finnes individuelt ansvar, men felles samhandling er viktigst» (Haagensen, 2018, s. 185).

Det er nærliggende å tro at det sentrale element ved devising henviser til en kunstnerisk prosess skapt av et samarbeidende kollektiv. Studien søker utvidet kunnskap omkring det demokratiske aspektet ved anvendt teater bak murene. Dewey vektlegger hvordan demokratiet er avhengig av at mennesker deler sine erfaringer for å kunne lære mer om seg selv og andre: «I dette fellesskapet av stadig flere individer som deler hverandres interesser, må hver og en referere sine egne handlinger mot andres» (Dewey, 1916/1997, s. 127). Det er interessant å undersøke om dette kan være realiteten også i fengselet, der innsatte er plassert i en kontekst mer eller mindre frivillig. Det er heller ikke gitt at de deler hverandres interesser. Studien vil ta for seg hvorvidt de «åpne fasene» i startfasen av devisingprosessen, fremmer aktiv deltagelse fra de innsatte og eventuelt underbygger det demokratiske aspektet ved vårt teaterarbeid.

2.4 Fasilitatorrollen

I andre utgave av *The Applied Theatre Reader* (2020) defineres fasilitatoren på følgende måte:

The facilitator can be a Joker, a clown, a fool, a playful devil's advocate, a 'difficultator', a provocative commentator, an enabler, a director, a teacher and an artist [...]. The facilitator often 'holds' a community by encouraging collaboration, communication and creativity in a group of people who may or may not have previously known one another. [...] Often, but not always, their pedagogical approach is based on Freirean principles. (Prentki & Abraham, 2020, s.13)

Denne skiller seg fra definisjonen til Prendergast og Saxton (2016), der fokus ligger på fasilitators inngående kjennskap til både teater som kunstform og til undervisning og læring. I tillegg vektlegger Prendergast og Saxton evnen til å se andre mennesker, samt ha god kunnskap om konteksten de arbeider i. Hanne Kirk og Krøgholt foretrekker fasilitatoren som en teamleder, som leder sine medledere, og der samarbeid erstatter en mer klassisk måte å lede på gjennom fasilitatorens «forbilledlighet og suverenitet» (Kirk & Krøgholt, 2018, s. 11). Fasilitators kompetanse innen relasjonsbygging er helt sentral, og en grunnleggende betingelse for at læring og utfoldelse skal finne sted, i arbeid med drama og teater, er trygghet. Kari Mjaaland Heggstad trekker frem hvordan *beskyttelse* er viktig i et fagdidaktisk perspektiv (Heggstad, 1998, s.124). Fasilitators evne til å presentere rammer, øvelser og teori på en oversiktlig og relevant måte er avgjørende, og språklig presisjon er viktig (Kirk & Krøgholt, 2018, s. 47-48). Her må fasilitator «tune seg inn» på sine deltagere for å sikre felles forståelse av arbeidet, men også for å kunne finne den inspirasjonen som åpner deltagerne mot det estetiske arbeidet. I den sammenheng er det viktig at fasilitator har skapt en atmosfære av tillit i gruppen, og er oppmerksom på hver enkelt deltagers trivsel. Videre må fasilitator selv utvise åpenhet og nærværende sansing for å evne å se på enhver improvisasjon med nye øyne og et åpent sinn (Kirk & Krøgholt, 2018, s. 49). Neelands utdyper betydningen av fasilitators evne til å se menneskene han arbeider med, - både den gruppen deltagere som «kommer inn døren», hvert enkelt individ, og den gruppen som arbeider sammen i den kunstneriske prosessen (Neelands, 1998, s. 44). Fasilitators fokus må være på deltagerne og deres bidrag, og fasilitator må aktivt initiere, inspirere, informere, utfylle, harmonisere, oppklare og oppsummere som en pådriver i prosessen. Fasilitator må være tydelig som leder og skape den trygghet som er nødvendig for å holde deltagerne aktive og engasjerte. Det er også viktig å bruke tid på å styrke fellesskapet, samkjøre gruppen og la dem utfordre hverandre for å kunne utvikle en demokratisk adferd og kompetanse i gruppen (Neelands, 1998, s. 47-48). Teoretikerne vektlegger altså ulike aspekter ved fasilitatorrollen, men en fellesnevner er ansvaret for deltagerens opplevelse av prosessen.

I fengselets kontekst blir fasilitators sensibilitet ovenfor deltagerne ekstra viktig, da hen arbeidet med en sårbar og utsatt gruppe, - mennesker som kan befinne seg i en svært vanskelig livssituasjon. Den anvendte teaterpraktikerens første bud er å: på ingen måte gjøre noen form for skade (Prendergast & Saxton, 2016, s. 25). Marianne N. Knudsen og Bjørn Rasmussen påpeker hvilke utfordringer knyttet til menneskelig eksponering som kan gjøre seg gjeldende bak murene. Både deltagere og fasilitator er sårbare under arbeid med teater i fengsel, der en reell gjensidighet og tillit kan være vanskelig å oppnå gitt konteksten: «Voluntary risk-taking

reveals vulnerability and a kind of exposure that is both wanted and feared. Trust building and reciprocity are also challenging where trust and reciprocity have reasons for not existing» (Knudsen & Rasmussen, 2020, s. 118). Her blir fasilitators kjennskap til rammene i fengselet og relasjonen til gruppens deltagere avgjørende for arbeidet. I forlengelsen av Kriminalomsorgens rehabiliteringsperspektiv, kan fasilitator tillegges et større ansvar da arbeid med teater kan fremme læring, og i den forstand en form for transformasjon: «when anyone discovers anything, they are discovering themselves and discovering the other» (Boal, 2006, s. 110). En innsatt må i følge Boal, fatte hva hen har gjort og hva hen må gjøre, for så å gjennom teateret øve på måter å leve i samfunnet sammen med andre: «The medium which can best fulfil the task of teaching by concrete life examples, by acts and actions, is the theatre» (Boal, 2006, s. 110). Slik kan fasilitator gjennom sitt arbeid legge til rette for at deltagerne kan videreutvikle egenskaper knyttet til: samarbeid, det å se andre, respektere andres meninger, akseptere og bygge videre på hverandres idéer og ta ansvar for hverandre i prosessen. Til slutt, ved det endelige resultatet, kan deltagerne stå sammen - skulder ved skulder.

2.5 Devising og fasilitering i fengsel

Jeg ønsker å utforske den tradisjonen Teater Bak Murene startet på Vestlandet da de gikk metodisk til verks i sin anvendte teaterform. Gjennom studien søker jeg ny kunnskap omkring fasilitatorrollen i en devisingprosess med innsatte i fengsel. Intensjonen til TBM er at man skal sette søkelys på deltakernes problemer og utfordringer gjennom performativitet *med* de innsatte og ikke *for* dem (Mollan, 2020, s. 17). Hovedaktør Knudsen baserer sin metodologi på improvisasjon, devising, performance og fysisk teater. I perioden 2018-2021 er TBM også en ikke-akademisk partner i forskningsprosjektet *Building Democracy Through Theatre*²² som undersøker ulike teaterintervensjoner i en demokratisk kontekst (Knudsen & Rasmussen, 2020). Scenekunstkompaniets arbeid er dokumentert i ulike artikler, og TBM viser her til noen interessante funn: I *Indefra og udefra - serendipitet som kunstfagdidaktisk princip i Teater Bag Murene* undersøker forfatterne gjennom sitt virke som kunstnerlærer og publikummer/observatør, de kunstfagdidaktiske potensialer som oppstår i krysningfeltet

²² *Building Democracy Through Theatre* er et samarbeidsprosjekt mellom Institutt for kunst og medievitenskap ved NTNU i Norge og Drama For Life ved Universitetet i Witwatersrand, Sør Afrika. Blant hovedmålene for prosjektet er å styrke anvendt teaterprosjekter i begge land (www.democracythroughtheatre.com, 2021)

mellom et kunstneriske utviklingsarbeid, deltagerne og publikums møte med forestillingen (Knudsen & Knudsen, 2020, s. 115). I studien, basert på performance-forestillingen *Innefra og Ut* utarbeidet og oppført i Trondheim fengsel, åpner Knudsen og Knudsen opp for en ny måte å forske på eller med teater i fengsel, da fasilitator hverken fokuserer på «deltagernes rehabiliteringsprosesser eller på det kunstneriske potientiale» (Knudsen & Knudsen, 2020, s. 130). I stedet rettes blikket mot forskjeller og forbindelser, og deres funn sier noe om «annenhetserfaringer» (fra dansk: andethedserfaringer) som jeg tolker som nye oppdagelser om seg selv og/eller andre. Det er interessant at TBM ikke fremhever et rehabiliteringsperspektiv og/eller et dannelsesperspektiv, - ei heller et rent kunstnerisk perspektiv i sitt arbeid. I stedet vektlegger de hvordan «annenhetserfaringer» inneholder et onto-epistemologisk aspekt som er vel så viktig:

Den form for væren i verden som de erfaringer, de involverede i *Innefra og Ut* har vært en del af (og her mener vi involverede i et utvidet perspektiv, såsom fængslet som institution, publikum, aktørerne/deltagerne) kan ikke adskilles fra, hvordan de samme mennesker har produceret kundskab om verden. Det samme gør sig gældende for os som forskere, da vi gennem vores *møde* med *Innefra og Ut* også kan siges at være blevet anderledes os selv. (Knudsen & Knudsen, 2020, s. 130)

I andre utgave av *The Applied Theatre Reader* (2020) skriver Knudsen og Rasmussen om ulike etiske utfordringer knyttet til teater i fengsel. Deres undersøkelser baseres i hovedsak på TBM sitt arbeid. Kjernen i studien omhandler de etiske utfordringer som oppstår når fasilitator introduserer en demokratisk kultur i et ikke-demokratisk miljø, som forfatterne slår fast at fengselet er (Knudsen & Rasmussen, 2020). Utfordringene er knyttet til både et sosialt og et estetisk nivå. TBMs demokratiske ambisjon, der deltagerne ytringer er drivende i den kunstneriske prosessen, utfordres i sin ikke-demokratiske kontekst: «How is a democratic culture possible in prison? What is important for the prisoners to communicate? What stories do prisoners want to share?» (Knudsen & Rasmussen, 2020). Studien viser at teater bak murene kan åpne opp for en «liberal oase», en arena hvor innsatte kan ytre sine meninger. Dette til tross for at enkelte deltagere er for sårbare gitt konteksten de er i, og ikke ønsker å eksponere seg selv gjennom en kunstnerisk prosess. Forfatterne konkluderer med at de ikke har noen etiske bekymringer ved å tilby en slik liberal oase: «[...] for making uncensored and real felt decisions and for generating values of inclusion, acceptance, courage, trust, tolerance, sensitivity and command» (Knudsen & Rasmussen, 2020) ettersom fordelene ved kunstneriske prosesser veier tyngre. Gjennom min oppgave søker jeg nye funn som kan bli anslagsgivende for arbeid med teater i fengsel. Det er i studiens interesse å se nærmere på *devisingprosessen* og dens potensiale, og jeg ønsker å undersøke hvordan *fasilitatoren* kan legge til rette for aktiv

deltagelse under kollektive, skapende prosesser. Forhåpentligvis kan funnene bli interessante både i et nasjonalt og internasjonalt perspektiv.

3 Metode

I følgende kapittel presenteres studiens forskningsdesign og begrunnelse for valg av forskningsmetoder. Først spesifiserer jeg hvilke metodiske tilnærminger studien har tatt i bruk for å undersøke forskningsspørsmålene. Jeg redegjør for den teaterpedagogiske produksjonen og gir en synopsis av teaterforestillingen *Kunsten å våge*. Deretter følger en nærmere beskrivelse av de øvrige forskningsmetodene og datainnsamling, før kapittelet avrundes med et innblikk i etiske overveielser knyttet til studien.

3.1. Forskningsdesign

Jeg har valgt et forskningsdesign som baserer seg på deltagende aksjonsforskning med tradisjonelle, kvalitative forskningsmetoder som observasjon, logg, samtale og intervju. For å belyse fasilitators rolle bak murene og devisingens potensiale, fant jeg det mest hensiktsmessig å gjennomføre dette gjennom deltagende observasjon og komplettere med andre undersøkelsesmetoder. I den kunstneriske delen av prosjektet har jeg som fasilitator ledet deltagerne i en teaterpedagogisk produksjon, via devisingprosesser frem til og med en teaterforestilling. Jeg hadde her en tredelt funksjon som: *dramalærer* i teaterworkshopene, *skuespiller* i «Kunsten å våge» og *forsker* som samler materiale gjennom de kreative prosessene²³. Som dramalærer i workshopene var intensjonen å introdusere deltagerne for performative verktøy og invitere til kreative, kollektive skapelsesprosesser gjennom devising. Mot slutten av prosessen med teaterworkshopene gikk jeg mer over til å være regissør, og hadde et overordnet blikk på forestillingens uttrykk og dramaturgi. Skuespillerfunksjonen ble valgt for å kunne støtte deltagerne fra innsiden og delta aktivt i samspill med deltagerne også på scenen.

²³ Funksjonene sammenfaller med A/R/Tografi (artist, researcher, teacher), der artografisk metodologi åpner for å studere et tema fra tre likeverdige perspektiver (Østern, 2017; Bendiksen, 2017). Studie grenser til det performative forskningsparadigmet (Schechner, 2002), men grunnet oppgavens omfang går jeg ikke nærmere inn på dette.

3.2 Teaterpedagogisk produksjon som forskningsarena

Gjennom flere teaterworkshoper i Bjørgvin fengsel har jeg forsket på fasilitatorrollen i devisingprosesser innenfor fengselets rammer. Teaterworkshopene (2020) inngikk som en del av skoletilbudet til de innsatte, og ble avholdt over seks uker med frivillige deltagere. Gruppen hadde fjorten øvinger i fengselets skolelokaler med en hyppighet på to-tre ganger per uke, hvor hver øving varte i tre timer, inkludert pauser. Totalt seksten personer var involvert i prosessen i ulik grad, inkludert dem som bare var innom én gang. Seks personer deltok gjennom hele perioden, og ni personer svarte på spørsmål knyttet til datainnsamlingen. Det var totalt åtte personer som deltok i forestillingen, men en av dem forsvant før den var slutt ettersom han fikk besøk utenfra. Dette var sjette gangen jeg ble invitert inn til å lede et kunstnerisk arbeid i Bjørgvin fengsel. Sammen med undervisningsansvarlig²⁴ ved fengselet, bestemte vi at improvisasjon, lære noe nytt, utforske komfort-sonen, oppdage egne iboende kreative evner samt fellesskap og samarbeid skulle være førende mål for devisingen. Gruppen skulle lære ulike skuespillerteknikker med mål om å styrke bevisstgjøring av kropp og stemme og utvikle evner innen sang, musikk og ulike former for tekstfremføring. Arbeidet ville forhåpentligvis resultere i en forestilling som kunne vises i fengselet. Fengselet og deltagerne var kjent med at jeg samtidig forsket på fasilitatorrollen i en devisingprosess.²⁵ Som en del av den kunstneriske prosessen åpnet jeg opp for et samarbeid med kulturinstitusjonene Carte Blanche og Ole Bull Scene. Dette resulterte i to turer ut av fengselet der innsatte var publikum til danseforestillingen *Nororoka*²⁶ og humorshowet *Hope & Hingsten*²⁷. Som initiativtaker og leder av prosjektet, inviterte jeg medstudent Helga Golten Thue²⁸ og standup-komiker Christoffer Schjelderup²⁹ inn som bidragsytere i prosjektet. Valget falt på Thue da jeg ønsket å ha en dramapedagog med forskningsinteresse, for å bedre kvalitetssikre undervisningen og forskningen min ved å ha en sparringspartner. Schjelderup ble valgt fordi han har lang, praktisk erfaring fra humorbransjen og mulighet til å inspirere de innsatte til å utvikle eget standup-materiale.

²⁴ Avdelingsleder ved Åsane vgs., Geir Hundvebakke, er hovedansvarlig for undervisningen i Bjørgvin fengsel.

²⁵ Godkjent søknad fra Kriminalomsorgen, vedlegg 1. Informasjonsbrev og samtykkeskjema for deltagerne, vedlegg 2.

²⁶ *Nororoca* (2020), samtidsdans med utgangspunkt i kulturutveksling mellom Brasil og Norden, <https://carteblanche.no/repertoar/nororoca/>

²⁷ *Hope & Hingsten* (2020), humorshow av og med Christine Hope og Frode Gjerløw, <https://www.olebullhuset.no/forestillinger/christine-hope-hope-hingsten/>

²⁸ Helga Golten Thue er utdannet lærer og tar en mastergrad i Dramapedagogikk og anvendt teater ved Hvl 2019-2021. Hun har også lang erfaring som skuespiller og teaterinstruktør.

²⁹ Christoffer Andreas Dedekam Schjelderup er en stand up-komiker fra Bergen som har laget og deltatt i ulike humorshow. Schjelderup har også vært innleid som stand up-instruktør for innsatte i fengsel tidligere.

Björgvin fengsel er et lavsikkerhetsfengsel³⁰ hvor vi kunne bevege oss tilnærmet fritt, men jeg som «ansatt» måtte bære nøkler og alarm, gitt etter opplæring. Fengselsbetjenter rullerte på vakthold i skolebygget, men stor sett fikk vi arbeide uavbrutt. Øvingslokalet vårt delte jeg i to: den ene delen av rommet utgjorde et pause- og samtalerom bestående av et stort bord med stoler rundt. Her hadde vi kaffe, kjeks, frukt og sjokolade, noe som forøvrig var et populært innslag blant de innsatte og innbød til gode samtaler. Den andre delen av rommet var åpent og hadde god gulvplass til fysisk utfoldelse. Thue og jeg ledet teaterworkshopene, og vi vekslet på å fasilitere gjennom devisingprosessene. Som fasilitatorer prøvde vi ut ulike innganger³¹ til det kunstneriske arbeidet i prosessens første fase, som blant annet tablå, historiefortelling, improvisasjon i rolle, statusarbeid og stand up. Hele tiden lå deltagerens engasjement og egne bidrag til grunn for det kreative arbeidet. Gjennom devisingprosessen skapte gruppen kollektivt et nytt materiale som resulterte i forestillingen *Kunsten å våge*³². Forestillingen ble fremført én gang i februar 2020 for rundt tretti innsatte og ansatte i fengselet. Ettersom dette var min eksamensforestilling ble mine lærere, medstudenter og sensorer invitert inn for å se forestillingen.

3.2.1 Synopsis av forestillingen *Kunsten å våge*

Utenfor

«Pelle» åpner forestillingen med å ønske publikum velkommen. Han ber dem ta godt imot de modige skuespillerne som sammen har skapt teaterforestillingen *Kunsten å våge*.

Fasilitator Astrid tar frem diktafonen. Hun rapporterer fra utenfor fengselet at nå er det like før hun skal inn. Hun ser spent og litt nervøs ut. Hvordan vil de innsatte møte henne, lurar hun? (Lysskift).

Skyggespill: én og én poserer bak et hvitt lerret. Hver deltager presenteres kort og konsist, som en kriminell som er etterlyst, men med en uhøytidelig og humoristisk vri: «Mann, 25, 189 cm høy, bredskuldret og lys i luggen. Kjekk, skolert og løper fort. Fryktet av menn, elsket av kvinner. / Mann, 43, 175 cm høy, magen har et innsøkk til gitaren. Brillene på snei og skjegget er for langt. Kan gjenkjennes på sin dype bass-stemme», (osv. - lysskift).

Inne

Hun banker på dører til innsattes rom. En og en åpner opp. Hver enkelt tar stilling til om hvorvidt han vil være med på en teaterworkshop. Alle svarer på ulike måter, noen blir med mens andre lukker døren igjen.

Vi er i gang

Hver og en deltager bidrar med stand up, egenkomponert sang, dikt, historier og sketsjer. Vi får høre om mot, rot, smerte, kjærlighet og om hvordan Kriminalomsorgen egentlig burde hett

³⁰ Et lavsikkerhetsfengsel betegner et inngjerdet område som innsatte ikke kan forlate, men hvor de innsatte ikke er innelåst på celler (Kriminalomsorgen, 2021d).

³¹ Inngangene er beskrevet i vedlegg 3.

³² Oversikt over sceneinnslag i *Kunsten å våge* (2020) og plakat, se vedlegg 4.

Kriminalsorgen, og vi møter den ensomme politimannen i Finnmark som må stå for både kriminelle lovbrudd og etterforskning selv for å få bygden til å gå rundt. Alvor og humor om en annen. Ved to anledninger står alle deltagerne på en rekke sammen, tar et skritt frem og sier: «Å våge er å.., Å bry seg er å.., Jeg drømmer om.., Jeg er stolt over..».

Forestillingen avsluttes med felles sang (negro spirituals), der vi beveger oss i formasjoner og ender på rekke vendt mot publikum: «I'm a tower of strenght within and without, I'm a tower of strenght within / I let all my burdens fall from my shoulders, all anxieties slip from my mind / May all my shackles be loose, yeah yeah, may all my shackles be loose».

3.3 Kvalitative metoder

Studien inngår i en kvalitativ forskningstradisjon der hensikten er «å studere verden slik mennesker opplever det» (Vedeler, 2000, s. 35). Formålet er å frembringe ny viten gjennom praktiske tilnærminger og skriftlige utlegninger (Taylor, 2006). I anvendt drama og teater er denne forskningsstrategien knyttet til en pluralistisk tilnærming, der forskeren nødvendigvis må håndtere kompleksiteten i sitt forskningsdesign (Taylor, 2006, s. 12). Kvalitative metoder er fleksible forskningsmetoder som tillater spontanitet og tilpasning i interaksjonen mellom deltaker/informant og forsker. Etter et tradisjonelt syn står kvalitative metoder i motsetning til kvantitative metoder, der forskeren gjerne samler informasjon som lar seg utrykke i form av tall (Olsson & Sørensen, 2003). Jeg finner kvalitative forskningsmetoder best egnet til min forskning, ettersom jeg undersøker de opplevelser, erfaringer og refleksjoner som finner sted hos deltagerne og fasilitator knyttet til teaterprosjektet. Henny Olsson og Stefan Sørensen (2003) understreker at det mellom forskeren og informanten råder et jeg – du – forhold, hvor sjel møter sjel. Her er språket viktig: «I slike studier er det en forutsetning at en gjennom språket kan ta del av hverandres indre verdener og derigjennom tolke den informasjonen som fremkommer» (Olsson & Sørensen, 2003, s. 17). I denne sammenheng oppstod det enkelte utfordringer knyttet til begrepsbruk i min praksis. Jeg forsøkte å være bevisst språket mitt, spesielt omkring bruk av faguttrykk som devising og fasilitator da jeg for eksempel intervjuet og samtalte med deltagerne. Parallelt med å forsøke å sikre at deltageren og jeg snakket om det samme, måtte jeg vokte meg for å la et faglig språk forvirre dem eller la den innsatte føle seg utilstrekkelig i dialogen.

3.3.1 Deltagende aksjonsforskning

Deltagende aksjonsforskning stammer fra det engelske begrepet participatory action research (PAR) som er et paraplybegrep for undersøkelsesmetoder der forsker og deltagere samhandler om å undersøke en praksis for å kunne forandre den til det bedre (Kindon et al., 2007, s. 2).

Aksjonsforskning er «en hermeneutisk-fenomenologisk vitenskapelig retning som kjennetegnes av at den har et empirisk utgangspunkt, i motsetning til den konvensjonelle deduktive forskningen i den naturvitenskapelige positivistiske retningen» (Amble, referert i Sander, 2019, s. 1). Forskningen kjennetegnes av å være et helhetlig forskningsopplegg av konstruktiv karakter (Steen-Olsen & Eikseth, 2009, s. 18). Under aksjonsforskning er forskeren interessert i å vurdere og reflektere over relasjoner og praksiser for sitt fagområde for å forbedre egen praksis. Utvikling og tilegning av nye erfaringer skjer gjennom å stille spørsmål (Tiller, 2016, s. 19). I min praktiske del av studien foretok jeg fortløpende endringer underveis som følge av utprøving og refleksjon. Som fasilitator oppdaget jeg for eksempel underveis at enkelte innganger engasjerte gruppen i ulik grad, eller så ut til å inspirere enkelte deltagerne spesielt. Jeg ble nysgjerrig på hva dette skyldtes, og inkorporerte spørsmål i studien min omkring hva som åpner og lukker for deltagerne i deisingen. Ikke alle inngangene var forhåndsbestemte, men oppstod underveis i møte med deltagerne. Slik preges aksjonsforskning i stor grad av det uferdige, og forskeren må arbeide kontinuerlig med å forbedre, fornye, forandre eller rekonstruere sine spørsmål gjennom forskningen (Tiller, 2016, s. 19).

Refleksjon er et nøkkelbegrep i aksjonsforskningsprosjekter, da den som vil forbedre og utvikle sin praksis både ser bakover på tidligere erfaringer og framover mot nye mål og muligheter, i tillegg til å reflektere her og nå. Dewey mente at erfaringer blir vanskelige å fastholde som varig kunnskap uten refleksjon. Han skriver at erfaringer «oppstår i situasjoner der individet og miljøet samhandler med hverandre» (Dewey, referert i Steen-Olsen & Eikseth, 2009, s. 22). Rikke Gürgens Gjørums og Rasmussens perspektiver på anvendt teaterforskning underbygger demokratisk meddeltaking i kunstproduksjonsprosesser:

Dramaet, bildet, skulpturen og musikken skapes *av* mennesker og *for* mennesker. Den anvendte teaterforskningen er opptatt av å forstå hvordan uttrykket skapes i sin kontekst, og av hvilken verdi praksis har for den som erfarer uttrykket, enten man er deltager/kunstner og/eller publikum. (Gjørums & Rasmussen, 2012, s. 12)

Mitt fengselsteaterprosjekt har også et forskningsfokus der deltagerne står i sentrum, og hvor jeg anser prosess (teaterworkshopene) og produkt (forestillingen) som to likeverdige deler i min forskning, i tillegg til øvrig kunnskapsinnhenting.

Refleksivitet er et annet sentralt begrep i aksjonsforskning og betegner en form for kritisk selvvurdering som handler om evnen til å speile og korrigere egne tanker, verdier og handlinger (Steen-Olsen & Eikseth, 2009, s. 23). Først når forskeren stiller spørsmål ved egne meninger og oppfatninger, åpnes det opp for at ny kunnskap kan slippe inn. «Refleksivitet er spesielt viktig når det gjelder tvetydigheter, manglende konsistens, mangel på respons eller når det forekommer motstand i prosjektet» (Steen-Olsen & Eikseth 2009, s. 23). Disse dataene må

ikke oversees, da de kan frembringe viktig innsikt gjennom forskerens refleksive holdning. I tillegg bør forskerens egen tenkning og adferd analyseres på lik linje med de øvrige prosjektdeltagernes tenkning og adferd, da forskeren selv utgjør selve forskningsinstrumentet ((Steen-Olsen & Eikseth 2009, s. 23-24).

3.3.2 Deltagende observasjon

Begrepet «observasjon» stammer fra latin (ob - og servare = gi akt på) og betyr iakttagelse, måling eller undersøkelse (Bokmålsordboka, 2021c). Observasjonen kan være strukturert, ustrukturert og/eller deltagende. Strukturert observasjon er når forskeren bruker skjema og/eller videoopptak med forhåndsbestemte kategorier som styrer observasjonen, mens ustrukturert observasjon er når forskeren ikke har et klart mål for hva som skal observeres. Her er forskeren fleksibel og går inn i settingen med et åpent blikk (Heggstad, 2012, s. 234). Deltagende observasjon er en samfunnsvitenskapelig forskningsmetode der forskeren selv er deltakende i den sosiale og faglige settingen som blir studert (Olsson & Sörensen, 2003). Som deltagende observatør i forskning, kan forskeren få kjennskap til ulike utfordringer og muligheter som kan oppstå for lærere og elever, samt få en dypere forståelse for de mange sammenhengene som finner sted i prosessen, da forskeren selv er direkte involvert (Heggstad, 2012, s. 233). Fordelene med deltagende observasjon kan være at forskeren får et uformelt og tettere forhold til aktørene og på den måten får bedre tilgang til relasjoner og mekanismer i gruppen og deltageres syn (Heggstad, 2012, s. 232). Forskeren må også være bevisst sin kvanta deltagelse versus observasjon, og finne gode måter å kombinere de to handlingsprinsippene på (Fangen, 2010, s. 29). Forskeren kan nedtone sin observasjonsrolle ved å gå inn i så tett samhandling med sine forskningsobjekter som mulig, eller i ytterste konsekvens bli en del av dem. På den andre siden kan forskeren nedtone deltagerrollen ved å gå helt inn i rollen som observatør: «I så fall vil du ha vanskelig for å forstå kommunikasjonen og de interne kodene deltagerne imellom» (Fangen, 2010, s. 29). I hvor stor grad jeg som deltager oppfattet ulike interne koder og sjargong blant de innsatte, er vanskelig å måle. I denne sammenheng fant jeg det forøvrig interessant å se nærmere på i hvilken grad det var mulig for en (kvinnelig) fasilitator utenifra å samhandle med (mannlige) innsatte, i en prosess der form og innhold i utgangspunktet var mer kjent for fasilitator enn for deltagere. Jeg setter parentes ved kjønn da jeg ikke skal gå inn i en dypere kjønnsforskning, men jeg vil ha kjønnsperspektivet i bakhodet med tanke på eventuelle funn knyttet til maktbalansen.

I min studie har jeg forsøkt å være så systematisk som mulig i mine observasjoner for å se sammenhenger i prosessen. Observasjoner, tanker og refleksjoner ble lest inn på diktafon

utenfor fengselet umiddelbart etter øvingene hver gang, og etter hver samtale og/eller intervju med deltagerne. Erfaringsutveksling og refleksjoner gjort med medfasilitator Thue, samt egne fortløpende refleksjoner og analyser av situasjoner eller hendelser, ble også lest inn. Basert på disse diktafonopptakene, videre analyser og refleksjoner, førte jeg kontinuerlig logg som en del av kunnskapsinnhenting.

3.3.3 Samtale og intervju

Det kvalitative forskningsintervjuet kjennetegnes av en metodisk bevissthet omkring spørreform, en dynamisk bevissthet over interaksjonen mellom intervjuer og den som intervjues, samt en kritisk bevissthet over det som sies og egne tolkninger av det som sies (Kvale, 1997). Intervjuets styrke er å innhente menneskers indre, kvalitative opplevelser ut fra en fenomenologisk tilgang (Aagerup, 2015, s. 92) og slik kan jeg undersøke deltagerens opplevelser omkring devisingen og fasilitatorrollen innenfra. I oppgaven benytter jeg begrepet *gruppesamtale* der settingen var av uformell karakter: informant(er) og forsker satt rundt et bord, eller i rommet (enkelte deltagere tok plass i vinduskarmer eller litt unna de andre) og gjerne med kaffe og kjeks. Samtalene foregikk mer som en åpen dialog enn som utspørring, men mine forberedte spørsmål ledet an i samtalen. Her var det stor takhøyde for digresjoner og eventuelle avsporinger. Begrepet *intervju* benytter jeg ved individuelle møter der informanten svarer på mer detaljerte spørsmål knyttet til prosessen. Det kvalitative forskningsintervjuet søker å få frem betydningen av folks erfaringer og avdekke deres opplevelser (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 20).

Jeg valgte å innlede med en gruppesamtale under andre øving i workshopen, for å avklare deltagerens forventninger og som en del av relasjonsbygging under oppstart. På dette tidspunktet var ikke forskningsspørsmålet mitt ferdig utformet, men jeg visste at kjernen i undersøkelsen ville dreie seg om devising og fasilitering. Jeg benyttet også gruppesamtale fire dager etter forestillingen vår, og her var spørsmålene mer direkte knyttet til devising og fasilitering. Intensjonen bak gruppesamtale var å gi deltagerne anledning til å dele opplevelser, tanker og meninger i fellesskap. En slik erfaringsutveksling kan bidra til at ulike opplevelser av samme hendelse kommer til syne, samtidig som deltagerne kan oppleve gjenklang i andres utsagn. Som forsker kan jeg gjennom en gruppesamtale se hva som «rører seg» i gruppen, og se om det finnes en kollektiv oppfatning av elementer ved prosessen eller ikke. I disse samtalene påvirket deltagerne hverandre, noe som igjen kan ha bidratt til at deltagerne ble påvirket av situasjonen de var i og hvem som var i rommet, da de kom med sine uttalelser.

En til to uker etter gjennomføringen av prosjektet valgte jeg å intervju fire utvalgte deltagerne på tomannshånd. Årsaken til at jeg ventet litt med å gjennomføre intervjuene, var at deltagerne skulle «lande» og ikke fremdeles være påvirket av det adrenalinkicket som gjerne oppstår etter en intensiv samarbeidsprosess og forestilling. I tillegg var jeg nysgjerrig på eventuelle endringer eller innsikt, som gjerne oppstår etter tid når deltagerne kan se prosessen i perspektiv. Intervjuet hadde få og åpne spørsmål som gav rom for informantens fortelling og historie. Med de tidligere gruppesamtalene som bakteppe, kunne informanten utdype tematikk eller tanker og dele sitt individuelle synspunkt og sine opplevelser. I denne sammenheng prøvde jeg ut ulike intervjueteknikker. Først startet jeg med *walk and talk* med en deltager, hvor forsker og informant går tur utendørs mens informant deler sine refleksjoner omkring prosjektet. Intensjonen er at spaserturer i rolig tempo, og der forsker holder retningen slik at informant kan tenke fritt, kan åpne opp for spontane refleksjoner (Gordijn et al., 2018, s. 85). Gjennom intervjuformen fikk jeg tilgang til umiddelbare utsagn omkring informantens opplevelse av teaterprosessen. En ulempe var at jeg ikke kunne lese kroppsspråk og mimikk under samtalen da vi gikk side om side. Av praktiske hensyn måtte jeg gå over til en mer ordinær intervjusituasjon. Under *walk and talk* - samtalen kom det ekstremt mye informasjon fra informanten, og ettersom jeg ikke hadde anledning til å ta lydopptak ble dette umulig å validere da jeg måtte basere all informasjon etter hukommelsen. Informasjonen var også vanskelig å systematisere da informanten snakket fritt istedenfor å ledes av spørsmål. Jeg gikk derfor over til *semistrukturert intervju*. Informanten og jeg satt i ro og jeg kunne benytte PC i arbeidet. Det var informanten som fikk velge sted for intervju. Jeg tenkte at ved å la den innsatte bestemme arenaen, kunne det veie opp for noe av asymmetrien i forholdet der det er intervjueren som styrer situasjonen gjennom å stille spørsmålene (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 51-52). To av informantene valgte øvingsrommet, mens to andre valgte et oppholdsrom i fengselet³³. Jeg opplevde informantene som åpne og tillitsfulle under disse intervjusituasjonene.

3.3.4 Kunstneriske prosesser og dramakonvensjoner

For å finne mest mulig utfyllende informasjon knyttet til min forskning, etterstrebet jeg variasjon i teaterundervisningen. De ulike inngangene under devisingen hadde ulikt fokus, enten vi arbeidet med fysisk uttrykk gjennom kropp og stemme, bruk av kostyme, fiktive rammer eller arbeid med ord og tekst. Variasjon i innganger ga et bredt spekter datamateriale.

³³ Jeg samtalte også med to personer som forlot prosjektet. Den ene intervjuet jeg på rommet hans, med tillatelse til å bruke PC der, og den andre hadde jeg en mer uformell prat med på gangen utenfor rommet hans.

Jeg benyttet også ulike innfallsvinkler under den avsluttende gruppesamtalen. Her la jeg til grunn at ethvert forskningsobjekt vil ha ulike preferanser når det kommer til muntlig, skriftlig, fysisk og kreativ deltagelse i en undersøkelse, og tilstrebet gjennom variasjon av metoder å imøtekomme informantene mine best mulig. Jeg supplerte derfor med kunstneriske oppgaver med blant annet drama som forskningsmetode. Deltageren ble gitt individuelle tegneoppgaver og kollektive, skriftlige oppgaver hvor jeg lot meg inspirere av Jonothan Neelands' og Tony Goodes (2015) konvensjoner som tanketapping, veggene taler og rolle på veggen.

3.4 Datainnsamling

Valg av innhentingemetoder for empiri er i stor grad gjort på bakgrunn av rammene en forsker i fengsel må forholde seg til³⁴. Her spesifiseres tall og innhentingemetoder knyttet til fire enheter som er studert, utover deisingprosessene og *Kunsten å våge*. Spørsmål og oppgaver som utgjorde disse delene er beskrevet i «Metoder for datainnsamling», vedlegg 5.

Under 1a) Gruppesamtale før start av deisingen, deltok 9 personer. 7 av disse deltok også videre i workshopene. Under 1b) Gruppesamtale etter deisingen, 2) Individuelle- og 3) kollektive skapende prosesser etter prosjektets gjennomføring, deltok 6 av 8 personer som hadde deltatt i workshops og forestilling. Under del 4) Individuelle intervju, deltok 4 av 8 personer som hadde deltatt i workshops og forestilling. I tillegg gjennomførte jeg samtaler med 2 innsatte som hoppet av prosessen underveis, i søken etter svar på hvorfor de trakk seg fra den prosjektet. Utvalget av informanter ble gjort på bakgrunn av variasjon i grad av deltagelse og engasjement under teaterworkshopen samt spenn i alder, og delvis på bakgrunn av tilgjengelighetsprinsippet. Ettersom intervjuene foregikk etter teaterworkshopens slutt, og jeg ikke hadde anledning til å gjøre avtaler med de innsatte, ble intervjuene gjennomført med dem som var tilgjengelig.

Et av de største problemene ved bruk av kvalitative metoder, er at klassifiseringen av informasjonen som er samlet inn kan by på utfordringer knyttet til analyse og ta mye tid (Sander, 2020). Det har vært utfordrende å samle trådene ettersom de mange undersøkelsesmetodene ga meg en stor mengde materiale å studere, - logg, informasjon fra samtale og intervju, samt de kunstneriske undersøkelsesmetodene og forestillingen *Kunsten å våge* i seg selv. Fordelen ved at jeg gikk ut så bredt under kunnskapshenting, er at det åpnet opp for fleksibilitet omkring spissing av mine forskningsspørsmål. Disse har utkrystallisert seg

³⁴ F. eks. er bilder, video- og lydopptak ikke tillatt, og mobil kan ikke medbringes. Jeg fikk tillatelse til å ta bilder ved to anledninger, da uten at innsatte var tilstede i skolebygget. Jeg fikk benytte PC under intervjuene.

under arbeidet med den skriftlige delen av studien. Empirien ble først inndelt i tematiske kategorier ut fra funn knyttet til *fasilitatorrollen* og *devising*, og sortert under hver metode for datainnsamling. Jeg benyttet fargekoder og nøkkelord for å inndelegge funnene og brukte elementer fra kvalitativ innholdsanalyse med utgangspunkt i en kombinasjon av de tre tilnærmingene summativ analyse, konvensjonell og teoridrevet innholdsanalyse (Mosvold & Fauskanger, 2014). Materialet ble videre sortert under temaer, som presenteres i kapittel 4, og analysert opp mot oppgavens teoretiske referanseramme og aktuell forskning. I fremleggelsen av analysearbeidet benytter jeg fiktive navn på deltagerne. Under forskningsprosessen har jeg trukket ut sitater fra lengre utsagn og svar. Dette har jeg valgt for å hente fram poeng som kan belyse min problemstilling. Faren ved dette er at informantenes ord kan bli trukket ut av sin sammenheng, og at jeg i for stor grad tillegger min subjektive mening ut fra egen forforståelse. Under analysearbeidet har jeg imidlertid prøvd å være så redelig og objektiv i den grad det er mulig, men jeg står selv ansvarlig for fortolkningen.

3.5 Etiske overveielser

Den anvendte teaterpraktikeren må alltid forholde seg til etikk i sitt arbeid (Prendegast & Saxton, 2016; Thompson, 2008; Nicholson, 2005). En forsker må også overholde etiske prinsipper knyttet til blant annet datainnsamlingen, som konfidensialitet, informert samtykke og ivaretagelse av forskningssubjektenes integritet (Fangen, 2015). Flere etiske utfordringer har gjort seg gjeldene i prosjektet, både i forhold til teaterworkshopen og til valg av forskningsmetoder. Jeg understreket for de innsatte at deltagelse i både workshop og forskning var frivillig, og påpekte at workshopen utgjorde en del av skoletilbudet i fengselet, mens undersøkelsen var initiert av meg som student og forsker. Det ble understreket at deltagelse ikke gav noen positiv uttelling i noe forstand, i forhold til hverken skole eller soning. Jeg kan likevel ikke garantere at enkelte innsatte ikke hadde slike motiver ovenfor skoleledelsen og betjenter. Jeg understreket også at deltagerne kunne trekke seg fra prosjektet, både workshops og undersøkelse, når som helst i løpet av prosessen og at de kunne delta når de ønsket. Dette var til tider utfordrende da jeg som fasilitator og forsker naturlig nok ønsket å pushe avhoppere og sporadisk involverte til videre og stabil deltagelse i devisingen. Som fasilitator måtte jeg også gjøre overveielser knyttet til hva som kunne vises under forestillingen. Flere innsatte delte svært personlige historier under devisingen, samt tanker og meninger om rettssystemet, fengselsvesenet, sitt forhold til egne kriminelle (eller ikke-kriminelle) handlinger, dom og soning i tillegg til personlige tanker om fremtid, familie, jobb og livet etter soning. Samtidig

som jeg ikke ville presse deltagerne til å bli for personlige, ønsket jeg også en forestilling med et innhold som kunne bevege publikum. Det var min oppgave å beskytte den innsatte for reaksjoner fra både meddeltagere og publikum, da den innsatte også skulle møte disse i dagene som kom. Jeg kunne ikke bestemme hva deltagerne ville dele under forestillingen, men jeg hadde et ansvar for hvordan dette ble uttrykt. Noen ganger oppstod det også tvister mellom de innsattes interesser knyttet til innholdet i forestillingen, og mellom dem og meg som ønsket å løfte det kunstneriske på bekostning av deres engasjement eller energi. Her måtte jeg la hensynet til gruppen som helhet komme i første rekke. Som forsker måtte jeg navigere under taushetsplikten, både utad og i forhold til informantene i mellom. Jeg kunne for eksempel ikke prøve uttalelser opp mot hverandre, eller vise til utsagn fra andre deltagere under intervjuene. Det etiske perspektivet fordret også en ekstra oppmerksomhet omkring det at jeg var kvinne i en mannsdominert gruppe. Jeg ville ikke utnytte dette i noe forstand, men merket meg at det var attraktivt å være utvalgt intervjuobjekt for enkelte. Jeg ble også kontaktet på utsiden av fengselet da prosjektets var avsluttet, av innsatte fra gruppen som da var ferdig med soningen og ønsket å treffe meg. Her kunne et møte vært i min interesse som forsker, for å høre hvilket perspektiv på opplevelsen av anvendt teater deltagerne nå hadde. I disse tilfellene måtte jeg forholde meg til retningslinjer fra skoleledelsen som sterkt frarådet kontakt mellom lærer og elev. Det kjentes tungt å måtte være avvisende overfor tidligere deltagere, som jeg opplevde å ha bygget opp et samhold med og inngått tillit til på innsiden av murene. I alle etiske overveielser har jeg tilstrebet å la hensynet til den enkelte innsatte veie tyngst.

4 Funn og drøfting

I dette kapitlet presenteres og diskuteres sentrale funn knyttet til mine forskningsspørsmål: hvordan kan fasilitator legge til rette for kollektive, skapende prosesser bak murene gjennom devising, og hvilke rammefaktorer påvirker fasilitatorens arbeid i fengsel? Jeg erfarte tidlig at dette var en toveis prosess: fasilitators arbeid både formet og ble formet i fengselet. Dette funnet gir rammen for mine presentasjoner og drøfting. I analysearbeidet har jeg kategorisert funn fra datamaterialet under to hovedtemaer: *fasilitator former fengselet* og *fengselet former fasilitator*. Funn knyttet til disse to temaene er igjen delt inn i sentrale undertemaer som vil bli presentert i 4.1 og 4.2.

4.1 Fasilitator former fengselet

Studiens formål var å undersøke hvordan fasilitator kan bruke ulike kunstfaglige innganger i devising, og se hvordan disse åpner og lukker for kollektive prosesser i en marginal gruppe. I devisingen var jeg opptatt av å se nærmere på de kollektive skapelsesprosessene (Oddey, 1994), og hvordan det egnede (Haagensen, 2018) ved prosessen kom til syne. Kunstfaglige innganger innebærer å ta i bruk ulike former for kreativt arbeid³⁵. I devisingprosessene fremkom det interessante møtepunkter mellom deltagerne, mellom deltagerne og fasilitator og mellom deltagerne, fasilitator og devisingen. Deres innvirkning på hverandre utgjør ett av mine funn, og denne innvirkningen er ikke statisk eller konstant, men flytende og bevegelig. For å kunne besvare forskningsspørsmålene mine knyttet til fasilitatoren må jeg derfor se nærmere på flere aspekter som har innvirkning på fasilitator og visa versa. Funnene sorteres derfor under *devising som døråpner*, *fasilitators funksjon* og *deltagernes deltagelse*. Jeg gir så et eksempel på hvordan elementene virker inn på hverandre under *det lukkede rom*. Under hvert punkt presenteres først empiri primært fra intervju og/eller gruppesamtaler, for så å diskuteres opp mot teori. I den videre drøftingen trekker jeg også inn funn fra observasjoner, logg og arbeid med dramakonvensjoner.

4.1.1 Devising som døråpner

De kunstfaglige inngangene til devising viste individuell variasjon knyttet til hva deltagerne opplevde som kreativt og medskapende for dem som individer og/eller gruppe. Under intervjuene gav informantene svar på hva de fant interessant og hvorfor:

Tablå, stillbilder og historiefortelling likte jeg veldig godt. Det var tidig: gjør de og de tingene uten å snakke sammen, instruerte du - «lag en bil!». Det var utfordrende og gøy, og det lærte jeg mye av! Vi måtte samarbeide og bruke kroppen. (Pelle)

Jeg opplevde at tekstarbeid, historiefortelling og stand up åpnet opp for å skrive og fremføre sitt eget materiale, noe jeg gjorde [under forestillingen]. Jeg mener jeg er totalt uskyldig, jeg sitter med bitterhet for jeg er skviset inn her [i fengselet], det var ord mot ord [i saken til den domfelte]. Jeg har lært meg å ikke være sint, men jeg er bitter. Solen, frihet, rettferdighet³⁶ - disse ordene, de er alt for meg, for det er det som er meg. (Anders)

Når vi jobbet med tablå for eksempel, så åpner man opp for å prøve noe nytt og man åpner for å samarbeide med noen andre. Jeg fikk tankeprosessen min tilbake, jeg åpnet for å tenke. Her [i fengselet] går alt på automatikk så her har man ikke noe kreativ tankegang, ... det fikk vi åpnet opp for da. Det var gøy for oss også, - vi kunne snakke

³⁵ Selvvalgt tema, tablå, stand up, rollefigur & kostymer, status, historiefortelling, bevegelse & lydkulisser (inspirert av *Nororoca*), skyggespill, Oles rom og tekstarbeid.

³⁶ De tre ordene var blant dem gruppen kom frem til under tekstarbeidet, og som førte til diktinnslag i forestillingen.

sammen på gangen etterpå: «husker du da vi lagde en bil», for eksempel [latter]. Vi fikk et avbrekk fra en monoton hverdag. Vi delte noe. (Sindre)

Jeg fikk mest ut av tekst, fordi jeg holder på med musikk og sang, det er det jeg brenner for. Tekst og dikt treffer mange tror jeg, fordi mange som sitter inne skriver musikk og tekster, særlig brev vet jeg, - men ikke alle fremfører dem da, eller deler tekstene med andre. I mange sanger er det en fortelling. Det kan være en hel livshistorie i en sang. Jeg har fortellinger om mange hendelser i livet. (Lars)

Empirien viser et språk knyttet til hvilke innganger deltagerne fant interessante og hvorfor, men flertallet fremhevet tablå, historiefortelling og tekstarbeid som spesielt givende. Tablå fremheves særlig fordi det var «gøy». En deltager uttalte at han opplevde tablåarbeidet som et avbrekk i hverdagen, og flere av dem kom indirekte inn på det. Det fremheves at tablå utfordret tankeprosessen til deltagerne, da de måtte bruke kroppen for å uttrykke seg. I følge min logg var historiefortelling noe som var kjent for flere fra før, - «alle har jo en historie å fortelle, i hvert fall når vi sitter her [i fengselet]», lo en av dem. Deltagerne fremhever det å få skrive og fremføre eget materiale. Skrivning åpner kanskje opp for alt fra det å ville dele en opplevelse med andre gjennom skildring, til å sette ord på undertrykte følelser eller tanker man føler seg alene om. Gjennom deltagende observasjon så jeg hvordan flertallet ivrig grep muligheten til å samle tankene omkring utarbeidelse av tekst eller utforming av en historie. Det virket som om flere fant roen og at det var godt å jobbe alene i det kollektive. Anders fremhever at det å løfte frem ord han opplever som beskrivende for sin person, er betydningsfullt for ham. Jeg oppfatter at ordene blir meningsfulle for Anders da han er i konteksten som innsatt fratatt sin frihet. Tekstarbeidet ble trukket frem som inspirerende av flere fordi det gav mulighet til å sette ord på, og finne nye formuleringer på, tanker og følelser knyttet til ulike opplevelser. Svar som «jeg har fortellinger om mange hendelser i livet», kan vitne om at inngangen åpnet opp for å dele, og gav rom for å bli lyttet til. En deltager fremhevet at han fikk utvidet sitt repertoar i dette arbeidet og øvd seg ytterligere på fremføring av sang og musikk.

Eksemplene fra empirien underbygger Thorpe & Gore (2020) sin teori om at gjennom deising kan stemmer bli hørt og historier fortalt. I tråd med Haagensens (2018) sin definisjon av den første åpne fasen, stod eksperimentering, frie improvisasjoner og søken etter materiale man ønsker å jobbe med, også sentralt for min gruppe. I følge Haagensen er fasen avgjørende for å kunne utløse en kreativ prosess i arbeid med egenskap teater. Informantene brukte ord som *tidig*, *utfordrende*, *gøy* og *nytt* for å beskrive sine erfaringer knyttet til inngangene. I Pelles, Anders' og Sindres uttalelser fremkommer det, direkte eller indirekte, at deltagerne har tilegnet seg læring. Læringen knyttes til samarbeid, å kommunisere med og uten ord, sette ord på følelser og tanker, skape noe, stimulere kreativ tankegang og fremføre eget materiale. Flertallet

av deltagerne var i utgangspunktet åpne for læring før oppstart av workshopene. Under gruppesamtalen om forventninger uttalte flere at de ønsket å lære mer om skuespillerteknikk, fremføring, sang og musikk. Det kan likevel se ut til at ulike nye lærings- og utviklingsrom har åpnet seg for deltagerne (Berge, 2009). Gjennom devisingens første fase har deltagerne tilsynelatende tilegnet seg læring, på en måte eller i en sammenheng, de kanskje ikke hadde forventet. I følge logg uttalte Pelle: «Jeg har lært meg å stole på Felix», og Bjørn: «Man lærer konsentrasjon i 1-2-3-klapp-leken».

Gjennom observasjoner fikk jeg inntrykk av at inngangene var *åpnende* i den forstand at deltagerne: bød på seg selv og gikk ut av komfortsonen, turte å improvisere og ble nysgjerrig på de andre deltagerne som personer. Under gruppesamtalen etter prosjektet, svarte alle deltagerne at prosessen hadde fått dem til å åpne seg mer for de andre og inngå tillit. Dette stemmer med Haagensen (2018) sin teori om betydningen av felles samhandling i første fase, da gruppedynamikken skal forankres. Målet med å benytte ulike innganger i starten var å sikre aktiv deltagelse fra samtlige i gruppen ettersom det samarbeidende kollektivet ligger til grunn for de kunstneriske prosessene (Thorpe & Gore, 2020; Watson, 2010; Oddey, 1994). Jeg hadde en antagelse om at ulike kunstfaglige innganger gir ulik inspirasjon til de innsatte. I den første fasen, hvor deltagerne blir kjent med hverandre er det viktig at alle blir hørt: «[...] it is important to make sure each person has a chance to speak and every voice is heard» (Thorpe & Gore, 2020, s. 13). Dette er ingen lett oppgave i et fengsel, hvor den sosiale strukturen kan være preget av hierarki eller problematiske sosiale forhold. Gjennom observasjoner så jeg hvordan enkelte innsatte ikke kunne snakke fritt, eller delta så hengivent som de kanskje ønsket, fordi bestemte andre innsatte var i rommet under øving. Dette kom også frem under intervjuene. Felix uttalte: «Når vi jobbet med utkleddingen [rollefigur og kostyme], der sa jeg ingenting. Jeg ville ikke delta i leken. Der var jeg kanskje redd for å drite meg ut». Dette sammenfaller med Thorpe og Gore sin teori om hvordan ulike stemmer krever ulike åpninger for å komme frem: «Not everyone feels confident in speaking in large group [...] so try and use a variety of styles and types of exercises in order to help everyone best contribute their ideas» (Thorpe & Gore, 2020, s. 13). Det er ikke nødvendigvis gitt at et samarbeidende kollektiv råder under devising, men basert på datamateriale fra intervju, samtaler, observasjon og logg kan det se ut til at ulike innganger gir større mulighet for at flere blir engasjert fra start og ønsker å være med å ta avgjørelser underveis.

4.1.2 Fasilitators funksjon

Under intervjuene trakk deltagerne trakk frem ulike refleksjoner knyttet til fasilitators funksjon:

Helga [fasilitator] hadde med parykk [under rollefigur & kostyme] og sa at jeg så bra ut med den, og da brukte jeg den – det var bare å kjøre i gang! (Sindre)

Du pushet meg, og lærte meg om skuespill, hvordan jeg skal stå. Jeg visste ikke at jeg kunne fremføre noe. (Pelle)

Jeg ble glad i deg for at du hadde tilliten til meg, det betydde mye, du stolte på meg og da skulle jeg i hvert fall vise det. Så jeg bestemte at jeg skulle bli [og delta i workshopen], og jeg ble glad for det. (Anders)

Etter soning vil jeg huske dette, gutta snakker om det enda [en uke etter] at man vil gjøre noe. Bjørn synger, Anders skriver stand up og Felix skriver litt også. Tror flere vil gjøre litt mer, - noe. Jeg tror det har vært verdifullt for alle. (Sindre)

Under en gruppeoppgave, der deltagerne skulle svare på hva de hadde lært, skrev de: opparbeidet tillit til andre, samarbeidet i gruppe, blitt tøffere og videreutviklet sangferdigheter. Alle krysset av på at forventningene knyttet til *lært noe nytt, åpnet meg mer, og fått nye ferdigheter innen det å opptre* var innfridd. Halvparten av svarene i første oppgave er knyttet til fellesskapet. Det er naturlig å anta at deltagerne tilegnet seg disse ferdighetene både som følge av devisingen, fasilitators funksjon i arbeidet og ikke minst egen deltagelse. Gjennom arbeid med dramakonvensjonene (Neelands & Goode, 2015) kom det frem følgende om fasilitator som *person*: tøff og ydmyk, et fint menneske, blid og hyggelig, et godt menneske, fin personlighet, rå, flink, tidig, og med glimt i øyet. Om fasilitators *egenskaper* ble det sagt: tålmodig, samlende og evig positiv. Deltagerne trakk frem at fasilitator *fikk deltagerne til å samarbeide bra ved å skape balanse i gruppen*. Da jeg spurte hva som fungerte mindre bra, var svaret: «du snakker for fort innimellom». Det er sannsynlig at flere negative elementer hadde blitt trukket frem om det ikke var fasilitator selv som spurte om dette.

Det trekkes frem at fasilitator gir positiv feedback og pusher deltagerne, noe som får Sindre til å tørre å slippe seg løs under arbeidet og Pelle til å oppdage nye sider ved seg selv. Knudsen og Kristian Knudsen (2020) trekker frem nye oppdagelser om seg selv og andre som et ledd i hvordan kunstneriske prosesser kan føre til nye erfaringer. Deltagerne viser gjennom uttalelsene at de har tillit til fasilitator og stoler på tilbakemeldingene de får. Under samtaler uttalte flere deltagere at de fikk «mestringsfølelse» som følge av fasilitators «bekreftelse og konstruktive tilbakemeldinger» under arbeidet i teaterworkshopene. I følge logg uttalte Bjørn under en improvisasjonsøvelse «man ser jo at du er skuespiller!» og under en annen øving ble jeg oppfordret til å synge igjen for gruppen³⁷. Prendergast og Saxton (2016) fremhever fasilitators kjennskap til både kunstform og læring, og her kan det se ut til at fasilitators sceniske

³⁷ Fasilitatorene innledet første workshop med sang og diktopplesning, i håp om å inspirere potensielle deltagere.

erfaring og pedagogiske oppfølging av deltagerne, ga uttelling. Personlig tilbakemelding, oppmuntring og aksept kan være mangelvare på innsiden av murene. Kirk og Krøgholt (2018) vektlegger fasilitators relasjonskompetanse, og i følge beskrivelsene av fasilitator som person, hennes egenskaper og innvirkning på gruppen kan det se ut til at relasjonen har vært tilfredsstillende. For Anders ble det avgjørende at fasilitator viste tillit og stolte på ham. Konsekvensen av å bli sett var videre medvirkning i prosessen. I følge Neelands (1998) er det fasilitators oppgave å se hvert enkelt individ, og Kirk og Krøgholt (2018) fremhever betydningen av å skape en atmosfære av tillit i gruppen. Det fremkommer at Sindre tenker på de andre i gruppen da han uttaler, på vegne av «gutta», at prosessen var verdifull for flere. Det vites ikke om han har hatt omtanke for andre innsatte før, men prosessen har i hvert fall løftet frem det å bry seg om andre. Neelands (1998) understreker betydningen av å bruke tid på å styrke fellesskapet i startfasen, slik at det kan utvikles en demokratisk adferd og kompetanse i gruppen. Kirk og Krøgholt (2018) fremhever fasilitator som teamleder, og det kan se ut til at fasilitator har medvirket til å knytte sterkere sosiale bånd gjennom det kunstneriske arbeidet.

I følge uttalelser fra intervju kan fasilitator også ha inspirert enkelte til å utfolde seg kunstnerisk og bidratt til å øke lysten til videre arbeid. Ligger det her en form for transformasjon hos den innsatte? Kriminalomsorgen (2021) fremhever hvordan den innsatte skal endres gjennom egen innsats. Sindre uttrykker at enkelte i gruppen er endret i den forstand at de etter prosjektet arbeider videre med skriving, sang og musikk. Anders uttalte også under samtale at han «hadde blitt nysgjerrig igjen», og Bjørn at han «ville lære mer» og derfor hadde startet hos fengselets sangpedagog. Det kan se ut til at fasilitators funksjon har vært av betydning for fremdriften i devisingprosessen, og i tillegg å ha sådd et frø ved å åpne opp for nye prosesser hos deltagerne. I følge Kriminalomsorgen (2021) skal den domfelte være aktør i eget liv både under og etter straffegjennomføringen. Kanskje vil noen fortsette med kunstnerisk utfoldelse på utsiden av murene ved en senere anledning? I så tilfelle har innholdet i teaterworkshopene samsvart med Kriminalomsorgens perspektiv på rehabilitering og visjonen om *Straff som endrer*. Det sammenfaller også med Prendergast og Saxton (2016) sin teori om hvordan anvendt teater har som formål å tjene både individ og samfunn. Det kan se ut til at arbeid med kunstneriske prosesser i seg selv bærer et endringspotensial. Nicholson (2005) og Boal (2006) løfter frem transformasjonsaspektet som vesentlig i arbeidet med å løfte de marginaliserte gruppene ut av den undertrykte posisjonen de er i, gjennom teater. På den andre siden plasserer Dewey (1934/2005) kunstneriske utforskningsprosesser midt i en sosial læringspraksis som skaper sammenheng mellom selvet og omgivelsene, og som forener fortid og fremtid i nåtid. Slik henger erfaring, inkludert den estetiske, sammen med vekst og utvikling. Det kan tenkes

at innsatte føler seg undertrykt i en eller annen forstand, innenfor fengselets rammer. En deltager fremhevet betydningen av å bli stolt på, noe han kanskje ellers ikke opplever i hverdagen grunnet den stigmatiserende konteksten han er i. Det kan se ut til at fasilitators tro på menneskelig potensial i arbeid med drama og teater kan medvirke til at innsatte kan vokse og endres som mennesker. Dette er i tråd med Dewey (1934/2005) sine tanker om hvordan mennesker kan bruke egne krefter til å skape seg et rikere liv.

Flere deltagere uttalte at jeg ofte snakket for fort. Her kan det se ut til at fasilitator ikke har klart å «tune seg inn» på sine deltagere, slik Kirk og Krøgholt (2018) vektlegger betydningen av. De innsattes hverdag er preget av et rolig tempo, med få gjøremål og monotoni. I loggen har jeg beskrevet hvordan flere uttaler seg om å «være soningsskadet» med «fengselshjerne der alt går langsomt» og «vanskelig å forholde seg til tid». Det kan tidvis ha skortet på fasilitators evne til å presentere rammer, øvelser og teori på en oversiktlig og relevant måte med språklig presisjon, som ifølge Krik og Krøgholt (2018) er viktig. Dette gjorde seg gjeldende for eksempel under arbeid med *status* som en av inngangene i devisingen. Jeg antok at dette ville være en enkel måte å åpne opp for kreativt arbeid på, da tidligere erfaring med statusarbeid tilsier at det er en tilgjengelig måte å starte å bygge en rollefigur på. Antagelsen er nok farget av min skuespillerbakgrunn. Dette slo feil ut i praksis, da de innsatte gav uttrykk for både motstand og forvirring. Refleksivt finner jeg flere begrunnelser for det uheldige, men i et forskerperspektiv nyttige, utfallet av denne øvingen: blant annet er deltagerne allerede ikledd en rolle som innsatt og de har gjerne en gitt status i fengselshierarkiet i utgangspunktet som kan gjøre det vanskelig for dem «å slippe masken». Begrepet *status* viste seg å være vanskelig for meg som fasilitator å introdusere på en måte som ble konstruktiv for teaterworkshopen.

4.1.3 Deltagernes deltagelse

Deltageren kom med ulike refleksjoner i intervjuene knyttet til egen deltagelse:

Under historiefortelling ble jeg fasinert over hvor åpne vi var med hverandre. Vi lever så lukket her og har generelt liten tillit til andre kriminelle, men da turte vi å åpne oss opp. Jeg ble bedre kjent med Sindre da han fortalte om sin barndom og vi hadde noen likhetstrekk i barndomsopplevelser. [...] Jeg åpnet meg i hvert fall på siste forestilling, da tenkte jeg at nå skal jeg klare dette! Jeg stolte på meg selv og følte meg trygg. (Pelle)

Da vi stod på rekke og sa ting vi drømte om [innslag i forestillingen] så åpnet jeg meg og delte hva jeg tenkte. Kanskje noen sa noe på tull, men jeg gjorde ikke det. Når jeg synger og deler tekster jeg har skrevet, så åpner jeg meg. På scenen opplever jeg at jeg kan åpne meg. (Lars)

Fengselsrammen gir en viktig mulighet: at nettopp disse menneskene samarbeider om et felles mål. Vi hadde ikke nødvendigvis samarbeidet eller omgått hverandre på utsiden. (Anders)

Under avsluttende gruppesamtale ble fellesskapet løftet frem av deltagerne, både med tanke på prosessen og sluttresultatet *Kunsten å våge*: «det har jo funket!», «gruppen er jo her og vi har gjennomført» og «vi sto jo sammen som en enhet til slutt». I følge logg bestod gruppen av svært ulike individer i starten, som jeg opplevde som utfordrende å samle under arbeidet. Mine observasjoner tilsier at gruppen ble et fellesskap ved å gi og ta underveis. Anders uttalte i intervju at han jevnlig hadde motiverte og pushet Bjørn til å tørre å bidra med sang i forestillingen. Gjennom observasjon så jeg hvordan Bjørn på sin side hadde en samlende funksjon i gruppen, ved at han tok arbeidet alvorlig og utfordret både seg selv og andre i øvelser.

Jeg oppfatter Pelles uttalelse som at gruppen åpner opp for deling av erfaringer i et samarbeidende kollektiv, og at dette er uvanlig i fengselets kontekst. Nilsen (2009) betegner fengselet som den totale institusjon, og Johansen (2020) fremhever utfordringer knyttet til å oppnå tilstrekkelig tillit mellom deltagere i fengsel. Det kan også se ut til at det skjer en endring hos Pelle; tryggheten hans vokser i løpet av teaterworkshopene slik at under forestillingen da føler han seg trygg. Kirk og Krøgholt (2018) fokuserer på hvordan fasilitator må bygge opp trygghet hos deltagerne, da dette er en betingelse for at læring og utfoldelse skal finne sted. Som vist i 4.1.1 tilegnet deltagerne seg læring, og gruppens medlemmer utfoldet seg i en eller annen grad på scenen til slutt. Lars uttaler at «på scenen opplever jeg at jeg kan åpne meg». Han sier ingenting om hvorvidt det er opparbeidelse av trygghet under øving som har ledet til dette, men konstaterer at på scenen tør han slippe seg løs. Kan scenen i seg selv innfri til en form for trygghet? Det kan tenkes at deltageren opplever scenen som en arena hvor han for eksempel er: beskyttet fra andres meninger, får stå i fred, inntar en annen rolle og blir på den måten fri fra seg selv eller at ved å være seg selv på scenen kan han uttrykke sine tanker og meninger til noen som lytter og som ikke dømmer. Dewey (1916/1997) skriver hvordan demokratiet i et samfunn avhenger av at hver og en stadig må referere sine egne handlinger mot andres. På scenen slipper man kanskje dette, og kan kun fokusere på seg selv. I fengselet kan en sceneopptreden muligens gi deltagerne opplevelsen av å være fri fra sine stengsler, og grunnet konteksten de er i blir dette kanskje ekstra meningsfullt. I følge Anders' uttalelse har ulike personer samarbeidet mot et felles mål, personer som gjerne ellers ikke hadde hatt noe med hverandre å gjøre. Dette sier noe om hva som faktisk ligger i deltagernes deltagelse, og hvor stor egeninnsatsen fra hvert enkelt individ er. Haagensen (2018) løfter frem det egenskapede i sin betegnelse av devising. Deltagernes uttalelser i den avsluttende gruppesamtalen konstaterer at deres innsats har gitt resultater; de skapte en teaterforestilling gjennom et

samarbeid, hvor de utgjorde en enhet til slutt. Hva var det som «funket»? På bakgrunn av observasjoner og uttalelser mener jeg å se at deltagerens opplevelse av å inngå tillit til hverandre, gjennom å åpne seg for hverandre, var fruktbart for de kreative prosessene. Det underbygget tryggheten i gruppen at deltagerne gav av seg selv under samtaler, de dramapedagogiske øvelsene og de ulike devisingprosessene. Det kan se ut til at tryggheten åpnet opp for læring knyttet til samarbeid i gruppen. Boal (2006) trekker frem hvordan innsatte gjennom teateret kan oppdage nye sider ved seg selv og andre, og slik har muligheten til å øve på måter å leve i samfunnet. Det er naturlig å anta at enkelte deltagere, om ikke alle, utfordret egen komfortsone under det kreative arbeidet ettersom flertallet av deltagerne hadde liten eller ingen erfaring med kunstneriske prosesser fra før. Ved utfordring av egen komfortsone vil man blottstille seg eller vise seg sårbar ovenfor andre i en eller annen grad, og dette blir igjen en del av å bygge tillit til gruppen man arbeider i. Inngåelse av tillit tror jeg lå til grunn for at flere av de kunstneriske innslagene i forestillingen vår ble skapt, deriblant diktene og de personlige tekstene. Oddey (1994) fremhever hvordan gruppen, gjennom devising, arbeider ut fra seg selv.

Empirien fra observasjon og logg viser individuelle forskjeller i deltagerens deltagelse. Enkelte hev seg over ulike kostymer og lot leken ta dem under arbeid med rollebygging, mens Felix for eksempel, uttalte at han hadde «aldri følt seg så avkledd» som iført et kostyme. Han lukket seg for deltagelse under improvisasjonene på scenen, under øving. Dette står i kontrast til Lars, som følte seg så fri på scenen. Felix opplevde arbeid i kostyme som ubehagelig, og det stoppet ham i det videre arbeidet den dagen, uttalte han. I følge observasjoner virket det inn på selvtilliten å se hvordan enkelte andre klarte å være uhøytidelige, og ivrig favne muligheten til å tre inn i en annen rolle. Det var tydelig at Felix ønsket å forlate øvingen da han opplevde dette som noe han «ikke fikk til». Hvordan kunne fasilitator ha påvirket Felix' deltagelse? Prendergast og Saxton (2016) fremhever hvordan fasilitator må være en god tilrettelegger ved å gjøre arbeidet lettere for deltagerne der hvor territoriet er ukjent. Jeg kunne ha vært tydeligere på at det ikke fantes noe fasit under kostymearbeidet, og derfor ikke mulig å gjøre feil. I tillegg kunne jeg ha fremhevet hvordan noen, til og med skuespillere, er komfortable i kostyme mens andre ikke - og at det uansett er helt greit. Heldigvis åpnet en ny inngang i devisingen opp for mestringsfølelse hos Felix ved en senere anledning. Under arbeid med tekst var han trygg, komfortabel og hengiven i arbeidet, og gruppen applauderte ham for hans personlige, skriftlige bidrag. Tekstene satte vi senere musikk til, og bidragene utgjorde fine innslag i forestillingen. Thorpe og Gore (2020) fremhever nettopp hvordan devising tilsier at alle skal kunne bidra i prosessen: «[...] everybody in the room can have a hand in the authorship of a piece of theatre. Everyone's creativity can be excavated and celebrated», (Thorpe & Gore, 2020, s. xvii).

Observasjoner dokumentert i logg tilsier at flere av deltagerne ofte hadde en uredd innstilling til det kreative arbeidet. Særlig under oppvarmingsøvelser og ulike improvisasjoner viste flere en leken og spontan side, og flertallet av deltagerne var villige til å prøve ut nye ting. Bjørn uttalte under samtale: «Jeg er ikke så redd for å drite meg ut. Jeg har opplevd å gi slipp på hemningene mine». Nilsen (2009) utdypet i sin studie hvordan forbryteren og kunstneren har et fellestrekk i det å si ja til nye ting, gjerne i søken etter en rus eller euforisk opplevelse. I følge Nietzsche fører den dionysiske rusen forøvrig med seg «[...] opphevelsen av tilværelsens vanlige stengsler og grenser» (referert i Nilsen, 2009, s. 30). Nilsen påpekte hvordan det er tenkelig at i forlengelsen av at den typiske innsatte har hatt dårlige vekstbetingelser i sitt liv, samt sannsynligvis vansker med å styre impulsivitet, finner man et menneske som er spontant. Dette samstemmer med min logg. Samtidig fremkommer det av empirien at det slett ikke gjelder alle innsatte, eller til enhver tid. Grunnlaget for lekenhet og spontanitet kan variere med tid, sted og gitt oppgave. I denne sammenheng tydeliggjøres Prendergast og Saxton (2016) sine ord om å se deltagerne, og å sette deltagerne i fokus under arbeidet. Det er grunn til å mene at samtlige deltagere gikk ut av komfortsonen og på den måten bidro i den kunstneriske prosessen med sin deltagelse. Gruppen ble enig om tittelen på forestillingen *Kunsten å våge*, nettopp fordi vi fant at det å våge rommet alt deltagerne hadde gjort i løpet av prosessen, og at det å våge er en kunst i seg selv.

4.1.4 Det lukkede rom

Under intervju og gjennom refleksjoner etter øving dokumentert i logg, kom det frem at arbeidet med inngangen *Oles rom* i stor grad lukket den kunstneriske prosessen for deltagerne:

- Jeg lukket da vi holdt på med «Oles rom». Jeg ville ikke beskrive hva han så ut vinduet, og meldte meg ut av øvelsen (Anders)
- Det er vanskelig for oss å snakke om følelser her inne (Pelle)
- Man kan ikke åpne seg i fengsel. Vi er i et lukket rom hvor det er svakhet å vise følelser. Vi legger lokk på det og preiker piss for å få tiden til å gå (Bjørn)
- Det er det som er selve soningen, - å tenke på det du har gjort. Vi går ikke inn i det vi har sittet i lenge, vi ønsker å holde hverandre oppe. Det var ubehagelig å høre om de andre innsattes følelser, det er for nært. Jeg vet ikke hvordan jeg skal reagere på om å høre om andres elendighet, - selv når det Ole. Ole er jo oss! (Sindre)

Første deltager forklarer helt konkret hva han ikke ville og derfor lukket seg under øvelsen. Andre mann trekker frem at det er vanskelig å snakke om følelser «her inne». Det vites ikke om han mener i fengselet, i øvingsrommet eller i gruppen. Tredjemann trekker frem fengselets rammer som begrensende. Han sier at i lukkede rom må innsatte undertrykke følelser og prate om ubetydelige ting. Om dette er tilfelle, vil det sannsynligvis ha hatt konsekvenser for gruppen

og teaterarbeidet vårt. Det vanskeliggjør målet om å løfte frem sanne historier gjennom en demokratisk skapelsesprosess. Fjerdemann fremhever hvordan tematikken i arbeidet ble for nært. Her kan det se ut som det oppstår en indre konflikt hos deltageren knyttet til en slags fordobling, - han er i rolle som seg selv. Under avsluttende gruppesamtale svarte gruppen enstemmig at de ikke likte inngangen *Oles rom*.

For samtlige ble inngangen *Oles rom* «for nært og for emosjonelt». Inngangen var lukkende for den skapende prosessen i den forstand at deltagerne strittet i mot og viste motstand under arbeidet. Her kan man spørre seg om hvorvidt det er devisingen som lukker, selve inngangen til teaterarbeidet som lukker, deltagerne som lukker eller om det skyldes fasilitatorenes tilrettelegging av arbeidet. I følge uttalelsene til Bjørn og Sindre lukker i hvert fall fengselets rammer for prosessen. Tove Steen-Olsen og Astrid Eikseth (2009) påpeker hvordan forskerens refleksive perspektiv er viktig i slike tilfeller. Motstanden hos deltagerne oppstod i forhold til de mange temaene som ble berørt: soning, isolasjon, lengsel, savn og livet utenfor murene. Både Neelands (1998) og Prendegast og Saxton (2016) vektlegger betydningen av at fasilitator kjenner både gruppen og konteksten hen arbeider i godt. I tråd med dette burde fasilitatorene ha sikret nødvendig distanse til tematikken som ble utforsket. Vi fasilitatorer hadde en forforståelse av at de innsatte kan ha behov for å utrykke seg om hvordan det er å sitte i fengsel (Tocci, 2007; Boal, 2006). Det kan hende at antagelsen vår var riktig, men inngangen som ble anvendt var feilslått. Selv om vi fasilitatorer forsøkte å «frame» deltagerne gjennom en fiktiv historie om «Ole», og bygging av et fiktivt rom i et fiktivt fengsel, var beskyttelsen på langt nær sterk nok. Det kan se ut som fasilitatorene, i innføring av *Oles rom*, ikke klarte å skape en distanse i hverken tid, rom, figur eller fabel. Dette medførte at øvelsen stagnerte. Arbeidet fikk også videre konsekvenser for enkelte deltagere: «Jeg ville ikke hatt Ole-spillet i det hele tatt. For meg ble den dagen ødelagt. Jeg tok med meg alvoret videre inn i dagen, og ble depressed. For meg ble det for sårt». Uttalelsen sier noe om hvordan arbeid med drama kan berøre oss mennesker. Heggstad (1998) forklarer hvordan beskyttelse er viktig i dramaarbeid for å forhindre at deltagerne blir kastet ut i noe de ikke kan tåle. Her kunne fasilitatorene kanskje med fordel ha samarbeidet med helsearbeider eller psykolog som er kjent med hvordan innsatte kan reagere i sårbare situasjoner. Gjennom å opprettholde nødvendig distanse til stoffet, kan drama- og teaterarbeid likevel ta for seg alvorlig tematikk. Det trenger ikke bare være «gøy», slik deltagerne løftet frem som en av betegnelse for inngangene nevnt i forrige kapittel. I følge Kirk og Krøgholt (2018) er det når faget tas alvorlig at det kan være nyttig, bety noe og ha positive sideeffekter. Om «gøy» skulle satt standeren for den kunstneriske skapelsesprosessen, hadde gruppen gjerne ikke opplevd noe vågestykke. Kanskje hadde

gruppen laget en revy, i stedet for *Kunsten å våge*. Knudsen og Rasmussen (2020) påpekte i sin studie hvordan fordelene ved kunstneriske prosesser kan veie tyngre enn deltagerens sårbarhet, og at å tilby innsatte en «liberal oase» vil operere innenfor etiske rammer da deltagerne selv velger hvor mye de vil dele. Uttalelsene til Pelle og Bjørn viser for eksempel hvordan de to foretrekker å lukke seg for andre innsatte og ikke dele, mens Sindre uttaler at flere ønsker å holde hverandre oppe.

Refleksjonene gruppen gjorde i fellesskap etter øvelsen, åpnet likevel opp: deltagerne delte personlige erfaringer omkring barndom og oppvekst, om bakgrunnen for en kriminell tilværelse og tanker og følelser knyttet til dette: «Ole-øvingen åpnet opp for samtaler mellom Bjørn, Pelle og meg om det å sone, om rommet til Ole, og følelser og tanker omkring soning». Noen delte bare i par under øvelsen, mens andre delte med hele gruppen og fasilitatorer. Tematikken, som tydelig berørte deltagerne, førte igjen til at gruppen valgte å fremføre bruddstykker av fasilitatorenes tekst om «Ole» under selve forestillingen³⁸. Dette viser hvordan lukninger likevel kan åpne opp. Oddey (1994) påpeker hvordan devising defineres av å utforske et materiale eller en pre-tekst, for så å skape noe nytt av utgangspunktet.

Det var utfordrende som fasilitator å ta imot de personlige historiene som kom fra enkelte innsatte. Flere barndomshistorier var preget av vold, rus, omsorgssvikt og overgrep, og i situasjonen lurte jeg på hvor rustet både de andre innsatte og fasilitatorer var til å ta i mot fortellingene som kom. Her berøres også et etisk dilemma for fasilitatoren i fengsel: i hvor stor grad skal man oppmuntre deltagerne til å bli personlige? Haagensen (2018) proklamerer «minst mulig sensur» i devisingens første fase, men fengselets kontekst krever gjerne en annen tilnærming. Fasilitator må i hvert fall vite hvilken risiko deltagerne utsettes for, og huske på at de innsatte skal møte hverandre i dagene som kommer også, mens fasilitator selv er fri til å forlate stedet. Heathcote (1982) presiserer hvordan fasilitator må være bevisst sin makt og sitt ansvar. Det ble både felt tårer og delt latter i denne seansen, og jeg opplevde at det ble knyttet sterkere bånd mellom flere innsatte. I loggen fremhever jeg hvordan deltagere jeg ikke hadde oppfattet som spesielt nære, nå tilsynelatende kom tettere på hverandre. Bjørn uttalte: «Nå er vi alle blitt en gruppe. Vi trener i lag, går på kiosken og på tur i lag». Gjennom lukninger åpnet deltagerne opp for nytt samhold. Det kan se ut som at devising, men også fasilitator, fremmer nye konstellasjoner.

³⁸ Fasilitators tekster om «Ole» er beskrevet i *Inngangene*, vedlegg 3.

4.2 Fengselet former fasilitator

Studien har undersøkt hvilke rammefaktorer i fengselet som får innvirkning på fasilitators arbeid, og utfordringene disse fører med seg. Jeg fant at fengselssystemet i seg selv setter føringer for det kunstneriske arbeidet, og at innsatte som deltagergruppe også former fasilitator. Ivaretagelsen av det demokratiske aspektet ved teaterarbeid viste seg også å være særlig utfordrende for fasilitator. Funnene er derfor sortert under *rammefaktorer*, *innsattes forming av fasilitator* og *demokratiet*. Her presenteres empirien fortløpende i teksten sammen drøfting.

4.2.1 Rammefaktorer

I min logg har jeg dokumentert faktorer knyttet til rammer og regler i fengselet som får innvirkning på fasilitators arbeid. Deltagerne opplever begrensninger i form av: de fysiske rammene som holder dem bak murene, få steder å øve alene bortsett fra eget rom, ingen tilgang til mobil eller internett, eventuelle utfordringer knyttet til rus eller sykdom som igjen får konsekvenser for blant annet konsentrasjon, hukommelse og forholdet til tid. Fasilitator opplever begrensninger i form av: må bære nøkler og alarm, ingen tilgang til mobil eller internett på jobb, språkvansker som følge av andelen innvandrere i fengselet, innsattes avtaler knyttet til besøk av advokat, lege, familie, rusprogram-arbeider eller lignende varsles ikke fasilitator på forhånd og kommer foran øving og eventuelt forestilling. Både deltagere og fasilitator begrenses av at det er fengselet som bestemmer hvor mange, og hvem, som får frigang³⁹ til kulturelle besøk tilknyttet arbeidet. Begge parter opplever også konsekvenser av utfordrende sosiale strukturer og hierarki. Det påvirket motivasjonen til enkelte å ikke ha tilgang til internett under arbeidet. I forbindelse med utvikling av stand up-materiale og sketsjer etterlyste deltagerne tilgang til mer dagsaktuelt stoff. Felix uttalte: «Vi får ikke akkurat så mange impulser utenifra! Alt handler jo bare om fengsel i hodene våre». Det var også demotiverende for noen å ikke kunne fritt velge sitt publikum, da flere ønsket å vise forestillingen for familie og venner. Dette ga fasilitator en ekstra utfordring før forestilling med å motivere gruppen til å føle at arbeidet de hadde lagt ned likevel var meningsfullt⁴⁰.

Eksempler fra empirien viser noen av de rammefaktorene en anvendt teaterarbeider må forholde seg til i bak murene. Prendergast og Saxton (2016) understreker hvordan fasilitator må være godt kjent med de sosiale strukturer og konteksten hen arbeider i. Fengselet er til dels et tungvint system å arbeide i. Jeg hadde ikke mulighet til å nå deltagerne for å gi beskjed om

³⁹ *Frigang* betyr når en innsatt får oppholde seg utenfor fengselet uten tilsyn for å gjennomføre arbeid, studier, programvirksomhet eller lignende. (Retningslinjer til straffegjennomføringsloven, §20, Kriminalomsorgen, 2017).

⁴⁰ Gruppen og fasilitator ventet lenge på endelig svar fra skole- og fengselsledelsen om hvorvidt vi kunne invitere et eksternt publikum eller ikke, men vi hadde fått beskjed om at det sannsynligvis ikke lot seg gjøre.

eventuelle endringer knyttet til øving. Det resulterte i at øvingstidspunkt ble fulgt slavisk selv om andre tider eller varighet kunne være mer hensiktsmessig. Deltagerne derimot, som gjerne ikke forholdt seg til klokken, måtte titt og ofte hankes inn til øving. En deltager trakk seg etterhvert fra prosjektet fordi den psykiske påkjenningen ble for stor. I følge logg uttalte han at grunnet medisiner og svak psyke ble det for slitsomt for ham å skulle forholde seg til andre mennesker på bestemte tidspunkter. Dette samsvarer med Mathias Revold (2015) sine funn knyttet til fysiske og psykiske plager blant innsatte. Dersom den innsatte hadde en dårlig dag uteble han fra øving, da hensynet til ham selv måtte komme først, som han sa. Det kan tenkes at denne deltageren inngår i gruppen med «store opplæringsbehov og komplekse livsutfordringer» som Oppikrim (2021) ønsker å nå gjennom undervisning i fengselet. Fasilitator hadde her mulighet til å vise fleksibilitet under teaterworkshopene og deltageren kunne bidra etter evne så lenge han ønsket. En annen deltager forsvant plutselig halvveis i forestillingen. Det er usikkert om det skyldes besøkstiden i fengselet og deltageren hadde en avtale som han sa, eller om deler av årsaken skyldes språkforvirring knyttet til forestillingens lengde. En annen årsak kan være at denne deltageren ikke fikk lov å være med ut på et av kulturbesøkene. Jeg opplevde at han var sur på meg grunnet dette, og jeg forsøkte å forklare ham at det ikke var jeg, men fengselet, som bestemte hvem som fikk frigang. Forsvinningen fra forestilling kan muligens ha vært en måte å markere sin misnøye på. Uansett årsak kunne fasilitator og gruppen ikke gjøre annet enn å akseptere det faktum at han manglet under forestilling. Nilsen (2009) konkluderer i sin studie hvordan den anvendte teaterarbeideren i fengsel må operere under konteksten, noe jeg i aller høyeste grad erfarte som fasilitator.

En avhopper fra prosjektet uttalte: «Jeg skal snart ut, så jeg bare gønner på! Jeg driter i om jeg sier noe som krenker andre, for jeg er snart løslatt». Dette viser utfordringer, både for deltager og fasilitator, knyttet til sosiale forhold. Avhopperens uttalelse beskriver de fysiske rammens innvirkning: så snart deltageren er fri fra fengselet trenger han ikke bekymre seg for de andre på gruppen, for de er fremdeles innelåst. Han slipper dermed å forholde seg til deres reaksjoner på hans eventuelle handlinger og ord. Denne innstillingen får innvirkning på hva slags fremtoning deltageren har under øving og potensielt under forestilling. Han kan bli en «løs kanon» på scenen. Her oppstår et etisk dilemma for fasilitator omkring det å ta hensyn til gruppen eller individet under øving, og fremhever fasilitators ansvar for hva som fremføres på scenen. Enoksen (2017) understreker hvordan å balansere et kunstnerisk arbeid mellom etikk og estetikk innebærer konstante moralske forhandlinger for forskeren. En innsatt som derimot ikke snart skal løslates, risikerer svært mye ved å opptre for andre innsatte. Han skal møte sitt publikum igjen og igjen i dagene som kommer. Igjen berøres det etiske aspektet: fasilitator kan

ikke nødvendigvis ta ansvar for hva den innsatte velger å vise på scenen, men hen er ansvarlig for hvordan det vises. Det at de innsatte deltar i samme teatergruppe, trenger ikke bety at de deler interesser eller er samkjørte om hva de vil vise under forestilling. Dewey (1916/1997) beskriver et demokratisk fellesskap bestående av mennesker med samme interesse, men det er ikke gitt i fengselet der en gruppe mennesker er plassert sammen under tvang som følge av lov og orden. Flertallet av deltagerne ønsket å invitere inn folk utenifra til forestillingen og håpet i det lengste på dette, før vi fikk avslag fra skole- og fengselsledelsen. Det er sannsynlig å anta at den type publikum som skulle se forestillingen, påvirket utviklingen av innholdet i noe grad. Fasilitator håpet å vise forestillingen for flest mulig i fengselet, men da det nærmet seg premiere så jeg meg nødt til å la deltagerne invitere sitt eget publikum. Nervene var i helspenn på enkelte. For å hindre at noen trakk seg, bestemte vi i fellesskap at alle skulle invitere noen få innsatte de følte seg komfortable med som publikum. Dette i tråd med Kirk og Krøgholts (2018) betegnelse av deltagerne som medledere. Det ble en grei løsning for gruppen, men det hadde vært interessant å studere nærmere hvilken betydning dette faktisk fikk for innholdet i forestillingen.

4.2.2 Innsatte former fasilitator

Fasilitator som leder: under tips-tunellen kom deltagerne med innspill til en fasilitator som skal lede kunstneriske prosesser med innsatte. Deltagerne sa *om holdning*: åpent sinn, vis forståelse, behandle innsatte med respekt, stol på andre/de i gruppen. *Om fremtreden*: vis mot, gi jernet, tørr å satse, gi av deg selv. *Om personlighet*: ha entusiasme, pushe, vær positiv. De fire første tipsene tolker jeg som en oppfordring til å la en eventuell stigma vike for menneskeverdet. Videre må fasilitator selv våge noe i sitt møte med innsatte, og evnen til å motivere er sentral. Da jeg spesifiserte at «fasilitator er en kvinne» uttalte gruppen *om holdning*: tåle å møte mennesker som soner en dom, vær «open minded» for det lukkede livet, behandle alle med respekt, vær en venn, ikke bli for skremt. *Om fremtreden*: stol på deg selv, vær selvsikker, ikke gå utfordrende kledd, vis litt kløft, vær deg selv. *Om personlighet*: modig, nysgjerrig, smil, bestill pizza. De første tipsene oppfatter jeg igjen som at menneskeverdet står sentralt. Videre tolker jeg at det krever mer mot av en kvinne å fasilitere i fengsel. Deltagerne gir deretter selvmotsigende signaler om hvorvidt fasilitator skal understreke sin kvinnelighet eller ikke, før det påpekes at fasilitator skal være seg selv. Dette tolker jeg som at person kommer foran kjønn. Innspillene som går på personlighet fremhever positivitet som viktig, og «bestill pizza» kan henseile på ønskede goder i fengselet som fasilitator kan gi deltagerne tilgang til⁴¹.

⁴¹ Uttalelsen kan tyde på at pizzaen vi bestilte til avslutningen vår falt i smak, og fristet til gjentagelse.

Fasilitator som tilrettelegger: under intervju kom Lars med et godt forslag til hvordan fasilitator bedre kunne tilrettelagt arbeidet, ved å sikre sterkere beskyttelse for deltagerne i *Oles rom*: «Bruk en dukke, eller marker med en jakke!» Han påpekte også som sant er, at den frivillige deltageren (Sindre) som påtok seg rollen som *Ole*, ikke kunne vite hva han bega seg ut på under øvelsen. Her fremkommer betydningen av den anvendte teaterpraktikerens første bud om å ikke gjøre noen form for skade (Prendergast & Saxton, 2016). Hvordan kan fasilitator vite om hen beveger seg i grenseland for hva deltageren kan tåle? Igjen er det avgjørende at fasilitator kjenner sin gruppe, og er tett på dem, men i fengselets kontekst kan dette være vanskeligere for fasilitator enn ellers. Som Thompson (2016) påpeker kan det ikke forventes at den anvendte teaterpraktikeren alltid er ekspert på den sosiale settingen hen opererer i.

Fasilitator som ansvarlig: under intervju kommenterte to av deltagerne at fasilitator gav for frie tøyler under det kunstneriske arbeidet. Dette gjaldt en situasjon hvor Stig ønsket å harselere med rusmisbrukere på LAR-medisin, og hvor jeg ikke stoppet ham under improvisasjon på øving. Sindre gav klar beskjed: «Du burde satt en grense. Han forstod på deg at han fikk lov til å sketsje om dette, og du burde sagt IKKE kjødd med det. Du burde sagt: ikke kjødd med drap, rus, voldtekt!» Sindre sa også at å tulle med slike temaer kunne «bli farlig i et fengsel» og at nå var det «lynsje-stemming på bygget». Pelle uttrykte at situasjonen medførte mye uro i gruppen. Enkelte deltagere hadde en klar oppfatning av hvilke temaer vi kunne ta opp under forestilling, mens andre ikke hadde noen formening omkring dette. Noen mente vi kunne «tulle med hva som helst på scenen». Det fremkommer at konsekvensene kan bli store for deltageren som vil tulle med Lar-medisin, og her har fasilitator et ansvar for å beskytte deltageren mot andre innsatte. Caoimhe McAvinchey (2011) påpeker hvordan fengselet er en institusjon som først og fremst tilbyr sikkerhet, også for innsatte, og hvor uregelmessigheter og overraskelser ikke er særlig velkomne. Som fasilitator opplevde jeg her å bevege meg i et grenseland som moralens vokter og pådriver for den frie uttalelse. I utgangspunktet ønsket jeg at alle på gruppen skulle føle seg fri til å si og gjøre hva de ville på scenen, så lenge jeg guidet dem i hvordan materialet ble presentert under forestilling. Dette viste seg å bli vanskelig i praksis. Magefølelsen min tilsa at jeg burde snakke med Stig og legge tydeligere føringer for hva han kunne fremføre og ikke, av hensyn til gruppen som helhet. På den andre siden var jeg bekymret for hvordan han ville reagere på å bli sensurert. I situasjonen var jeg ikke modig nok til å ta det ansvaret som krevdes av meg som fasilitator⁴². Under intervju uttrykte Lars frustrasjon knyttet til et annet medlem på gruppen som lagde bråk og uro under øving. Igjen får fasilitator

⁴² Situasjonen endte med at Stig ikke dukket opp på forestilling og nummeret utgikk, sannsynligvis etter å ha fått tydelige signaler fra enkelte på gruppen.

et dilemma knyttet til det å være inkluderende for alle i teaterarbeidet, samtidig som hver enkelt deltager skal tas hensyn til. Balansegangen som Neelands (1998) presenterer om å se hvert enkelt individ, gruppen som «kommer inn døren» og gruppen som samarbeider om det kunstneriske produktet, opplever jeg som svært utfordrende å få til i praksis i fengselets kontekst.

4.2.3 Demokratiet

Under intervju og samtaler kom det frem en bekymring eller redsel knyttet til potensielt innhold i forestillingen, i forhold til hvem som skulle se på: «tenk om noen ansatte kommer og ser på» og «vi kan få represalier fra fengselet om vi dissier systemet». Kommentarene viser hvordan fengselssystemet former fasilitators arbeid. I utgangspunktet kunne betjenter dukke opp når som helst, tidligere har de også vært invitert til forestilling. Denne gangen var de fraværende, så vidt jeg kunne se. Det kan tenkes at deltagerne gjorde sitt for å hindre ansatte i å overvære forestillingen gjennom å presisere at det var en «lukket» forestilling ovenfor dem, da de inviterte sitt publikum. Fraværet kan også være tilfeldig, og om ansatte virkelig ville se på var de uansett i en posisjon til å gjøre det. Det skal nevnes at flere av de innsatte hadde et udelt positivt syn på betjenter, og at opplevelsen av for eksempel urettferdighet var mer knyttet til «systemet». Denne misnøyen kom for øvrig til uttrykk under innslaget om «Kriminalomsorgen» i forestillingen. Lærere fra skolen var derimot tilstede blant publikum, og i følge observasjoner, logg og samtaler stilte lærerne i en vesentlig mer velkommen kategori blant de innsatte. Det viser hvordan skole og undervisning kan være en viktig bidragsyter for Kriminalomsorgen med tanke på rehabilitering, og det kan åpne et større handlingsrom for arbeid med anvendt teater.

Deltagere uttalte også: «Man må være forsiktig med hva man sier her inne» og «noen er veldig sterke og har stor påvirkningskraft». En avhopper, Lasse, sa om seg selv: «Jeg følte jeg hemmet gruppen fordi de ser på meg for å få godkjennelse [...] jeg sitter for grov vold, og ser de andre er redd for at jeg ikke skal like det de sier eller gjør. Det er både positiv og negativ for meg.» Uttalelsene viser hvordan de innsatte påvirker hverandre, i negativ forstand. Grunnet ulike sosiale strukturer eller et rådende hierarki i fengselet, kan det se ut til at enkelte forhindres i å delta i de kunstneriske prosessene på den måten de vil. De må legge bånd på hva de sier og gjør. Dette strider imot Oddey (1994) sin definisjon av devising som skal muliggjøre et kollektivt samarbeid der deltagerne arbeider ut fra seg selv. De sosiale strukturene får også betydning for fasilitator, som må være årvåken og får mange hensyn å ta i det kollektive arbeidet. Makten mellom de innsatte kommer tydelig til syne. For avhopperen blir egen posisjon i hierarkiet direkte ødeleggende for videre deltagelse. Dette gir grunn til å stille spørsmål ved

det demokratiske aspektet ved teaterarbeid bak murene. Arbeid med anvendt teater kan romme ulike intensjoner (Prenkti & Preston, 2009) og ett av mine hovedfokus som fasilitator var å gi deltagerne stor innflytelse under arbeidet. Mitt valg av arbeidsmetode falt denne gang på devising, nettopp fordi arbeidsmåten fordrer aktiv deltagelse og stor medbestemmelsesrett blant de involverte (Bicât & Baldwin, 2002). Jeg ønsket at demokratiet skulle råde under devisingen, og ønsket å være en fasilitator etter egalitære prinsipper (Thorpe & Gore, 2020; Watson, 2010). Basert på tidligere erfaringer fra fengselet hadde jeg en antagelse om at helt flat struktur i gruppen er umulig å oppnå. Jeg var likevel ikke klar over i hvor stor grad jeg som fasilitator strakk meg etter et utopisk ideal. Grunnet fengselets rammer ble demokratiet på mange måter skinnhellig da det ser ut til at deltagerne ikke er helt fri i sin deltagelse. Dette står i kontrast til funnene fra Finland (Koskinen & Valo, 2020) der innsatte uttalte at de følte seg fri til å si hva de ville under forestilling. Mine deltagere uttrykket helt klart, både under intervju og gjennom observasjon, at de måtte legge bånd på seg knyttet til temaer som fengsels- og rettssystemet, strenge betjenter, rusmisbruk og/eller medisinerer blant innsatte, type dom og hierarkiet i fengselet. Dramafagets demokratiske potensial ligger i oppløsningen eller utfordringen av tradisjonelle hierarkier (Sæbø et al., 2017), men bak fengselets murer kan det se ut til at dette blir vanskelig. Det er interessant å merke seg at i arbeidet med forestillingen i Finland (2020) deltok ansatte i fengselet side om side med innsatte. Det burde kanskje gi grunn til å tro at innsatte da opplevde å måtte legge bånd på seg, men det gjorde de altså ikke. Ikke uttalt, i hvert fall. Det kan tenkes at i Finland var andre innsatte fraværende under forestilling, og at det gav gruppen større opplevelse av å kunne stå for det de lagde uten sjenanse. I vårt teaterprosjekt fremkom det et større gap mellom innsatte og betjenter. I følge logg opplevde jeg også et gap mellom meg som fasilitator og deltagerne. Som kunstner, lærer og forsker kom jeg inn med fagkunnskaper som de fleste av deltagerne sannsynligvis ikke hadde, og i kraft av mine arbeidsoppgaver opplevde jeg å allerede være i en maktposisjon. Her blir Prendergast & Saxton (2016) teori om at fasilitators kunnskaper og evner skal være til fordel for deltagerne, selvmotsigende. Deltagerne på gruppen var også fratatt sin frihet. Innsatte lever i en maktinstitusjon der myndighetenes mål er å rehabilitere dem og forberede dem til et liv utenfor murene (Kriminalomsorgen, 2021). Jeg kom derimot utenifra, hadde nøkler og var fri til å forlate fengselet når jeg ville. I følge Aud Sæbø (2009) har dramafaget, i kraft av seg selv, potensiale for å fremme demokrati og medborgerskap, men det kan se ut til at faget møter ekstra motstand bak murene. Dette får igjen følger for devisingen, og underbygger Heddon og Milling (2006) sin teori om hvordan metoden ikke kan følge en bestemt oppskrift, men må få oppstå som en strategi i situasjonen og tilpasses konteksten den virker i.

5 Oppsummering av funn

Studiens formål var å undersøke hvordan fasilitator kan bruke ulike kunstfaglige innganger i devising, og se hvordan disse åpner og lukker for kollektivt skapende prosesser i en marginal gruppe. Studien søkte også å finne svar på hvilke rammefaktorer i fengselet som får innvirkning på fasilitators arbeid, og hvilke utfordringer disse eventuelt fører med seg. Studien fant at devising, fasilitator og deltagere opererer i en treenighet der alle påvirker og er avhengige av hverandre, noe som også fremkommer hos Thorpe og Gore, 2020; Prendergast og Saxton, 2016 og Oddey, 1994. I fengselets kontekst får dette særlig betydning for fasilitators tilrettelegging av arbeidet, slik Knudsen & Rasmussen, 2020; McAvinchey, 2011 og Koskinen og Valo, 2020 understreker. Gjennom analysen av datamateriale fremtrer et tydelig funn: *fasilitator former og blir formet i fengselet*.

5.1 Fasilitator former fengselet

Som observerende deltager fant jeg ut at devising kan være en døråpner for samarbeid på tvers av etablerte, eller i ikke-etablerte, sosiale konstellasjoner i marginaliserte grupper. Gjennom observasjon og intervju fant jeg at devising kan åpne opp for deling av erfaringer gjennom inngåelse av tillit mellom gruppens medlemmer, og mellom gruppen og fasilitator. I devising blir denne tilliten fruktbar både for deltagernes utfoldelse underveis i prosessen, for fasilitator og for det kunstneriske produktet. Anvendt teater styrkes derfor av anvendte dramaprosesser som omhandler kollektiv samhandling, og fasilitator kan gjennom sin funksjon bidra til å knytte sterkere sosiale bånd blant innsatte. Som aksjonsforsker så jeg hvordan nye lærings- og utviklingsrom (Knudsen & Knudsen, 2020; Berge, 2009, Dewey, 1934/2005) åpnet seg for innsatte gjennom de kunstneriske prosessene. Gjennom ulike undersøkelsesmetoder fremkom det at læringen knyttet til utvikling av både personlige og faglige evner. Ved at fasilitator tok i bruk ulike kunstfaglige innganger under devisingen, økte muligheten for at flere deltagere ble engasjert (Kirk & Krøgholt, 2018; Neelands, 1998) fra start og ønsket å være med å ta avgjørelser (Haagensen, 2018; Oddey, 1994) underveis i den kunstneriske prosessen. Slik underbygger utvidet bruk av innganger et demokratisk aspekt (Thorpe & Gore, 2020; Watson, 2010) ved devisingen, og viser hvordan ulike kreative tilnærminger gir individuelle potensial for kunstnerisk utfoldelse hos den innsatte.

Gjennom aksjonsforskningen fremkom det at fasilitators funksjon er av betydning for fremdriften i devisingprosessen, og hvor fasilitators faglige evner og personlige fremtoning

(Prendergast & Saxton, 2016) er av betydning. Fasilitator kan gjennom teaterarbeid inspirere (Kirk & Krøgholt, 2018; Neelands, 1998) innsatte til å utfolde seg kunstnerisk og slik bidra til å øke lysten til videre kunstnerisk arbeid. En deltager startet hos sangpedagog, og flere startet med, eller utvidet sitt arbeid med, ulike tekster etter endt teaterworkshop. Slik åpnet fasilitator opp for nye prosesser hos deltagerne, og dette viser hvordan kunstneriske prosesser bærer med seg et endringspotensial (Knudsen & Knudsen, 2020; Boal, 2006; Nichol森, 2005; Dewey, 1934/1997). Kriminalomsorgen som rehabiliteringsinstitusjon kan potensielt utnytte dette, ved å sette arbeid med drama og teater på skolens timeplan i fengselet. Gjennom intervju fremkom det at fasilitators tro på menneskelig potensial, i arbeid med drama og teater, medvirket til at innsatte kunne vokse og endres som mennesker.

Fengselets rammer kan lukke for kreative prosesser, og fasilitator må derfor operere rundt disse på en hensiktsmessig måte. I arbeid med tematikk som særlig kan berøre de innsatte, som for eksempel soning og livet utenfor murene, må fasilitator sikre nødvendig beskyttelse (McAvinchy, 2011) gjennom å skape distanse (Heggstad, 1998) til stoffet for deltagerne. Lukkede rom kan likevel åpne opp for utveksling av personlige erfaringer og deling av tanker og følelser. Slik muliggjør anvendt teater åpninger i det lukkede rom. Gjennom lukninger, der øvelser stagnerte og/eller tematikken berørte deltagerne i negativ forstand, åpnet deltagerne opp for nytt samhold og forsterket tillit. Det kan se ut som at devising, men også fasilitator, fremmer nye konstellasjoner.

5.2 Fengselet former fasilitator

Gjennom aksjonsforskningen erfarte jeg at både deltagere og fasilitator ble begrenset av fengselets rammer, noe som fikk konsekvenser for det kunstneriske arbeidet. I møte med deltagerne oppstod flere etiske dilemma for fasilitator knyttet til innhold i forestilling og sensur. Deltagerne ble styrt av både andre innsatte og ansatte, noe som gav begrensninger i forhold til hva som kunne formidles fra scenen med tanke på tema og fokus. Hvordan ulike publikumsgrupper - de tilstedeværende innsatte og lærerne ved skolen, eller fraværet av ansatte og et eksternt publikum - faktisk påvirket innholdet i forestillingen, er vanskelig å måle i praksis. Det fremkom at konsekvensene kunne bli store for deltagere som tok opp bestemte emner på scenen, og her har fasilitator både makt til (Heathcote, 1982) og et ansvar (McAvinchy, 2011) for å beskytte deltageren mot andre innsatte. Fengselets kontekst krever en hensynsfull tilnærming i utformingen av det kunstneriske produktet, der fasilitators ivaretagelse

av deltagerne må komme først. Det er vanskelig å balansere hensynet til det enkelte individ med gruppen som helhet.

Grunnet ulike sosiale strukturer eller rådende hierarkier i fengselet, kan det se ut til at enkelte deltagere forhindres i å delta i de kunstneriske prosessene på den måten de ønsker. Enkelte begrenses av sin posisjon i hierarkiet (Lasse), enkelte som følge av andre på gruppen (Lars, Stig) og enkelte som følge av gruppen som helhet (Anders, Sindre). Dette strider mot devisingens intensjon om å muliggjøre et kollektivt samarbeid (Oddey, 1994) der deltagerne arbeider ut fra seg selv (Haagensen, 2018; Oddey, 1994). Dette medfører at demokratiet må operere under bestemte betingelser bak murene, og kan sies å være skinnhellig. Dramafaget, som i kraft av seg selv potensielt kan fremme demokrati og medborgerskap (Sæbø et al., 2017), vil derfor møte motstand bak murene og dette krever ekstra innsikt og kunnskap hos fasilitator.

Gjennom arbeid med dramakonvensjoner og gruppesamtale kom det frem at fasilitator må være en tydelig leder. De innsatte uttalte at det er viktig at fasilitator møter dem med respekt og har menneskeverdet i fokus. I analysearbeidet viste det seg at både fasilitators fagkunnskaper og væremåte er av betydning. Deltagerne ga uttrykk for at holdning, fremtoning og personlige egenskaper er sentrale for å kunne legge til rette for kunstnerisk utfoldelse.

Det kan se ut til at fasilitator opererer i en dobbelthet i fengselet, der fasilitator former fengselet og fengselet former fasilitator. Dobeltheten kommer til syne blant annet gjennom åpninger og lukninger i det kollektive arbeidet, makt og avmakt hos fasilitator og deltagere, forholdet mellom etikk og estetikk i det kunstneriske arbeidet og Kriminalomsorgens perspektiv på straff og rehabilitering som både deltagere og fasilitator må forholde seg til. I denne dobbeltheten ligger det både begrensinger og muligheter for alle involverte parter.

5.3 Perspektiv

Internasjonalt er England et foregangsland når det gjelder å organisere teater i fengsel som tjener både individ og samfunn (McKean & Massey-Chase, 2019; Thompson, 1998). På mange måter går Bjørgvin fengsel foran som et godt eksempel i Norge, ettersom de år etter år samarbeider med kunstneriske utøvere. En tydeligere organisering av anvendt teaterarbeid i norske fengsler, kan gi flere muligheter for Kriminalomsorgen, Oppikrim, de innsatte og kunstnerne selv. I lys av studiens funn kan det være interessant å studere mulighetene som kan oppstå i et samarbeid med andre fagfolk i fengselet, som for eksempel helsefagarbeider, sangpedagog eller miljøterapeut. En fortsettelse av teaterprosjekter etter løslatelse kan bli potensielt nyttig for innsatte i overgangen til tilbakeføring til samfunnet, og er verdt å utforske

videre. Flere av deltagerne i workshopen etterlyste muligheten for å fortsette med teaterarbeid etter soning. Nasjonale samarbeid på tvers av fengsler, organisert for eksempel gjennom Oppikrim, kan styrke og løfte frem det anvendte teaterets og dramafagets potensial tilknyttet gjeldende læreplaner i skolen. Samarbeid av internasjonal art kan medføre erfaringsutveksling omkring måter å fasilitere på bak murene. Ikke minst kan det være interessant å prøve ut nye prosjekter der innsatte og ansatte står side om side på scenen, som i Finland (2020). Det foreligger mer forskningsmateriale tilknyttet mitt samarbeid med fasilitator Thue i Bjørgvin fengsel, som kan studeres videre. Intervju med medfasilitator og videre erfaringsutveksling kan for eksempel resultere i artikkelbidrag til feltet.

På vei ut

De innsatte i Bjørgvin åpnet døren, og slapp meg inn. Det er jeg takknemlig for. Jeg forlater fengselet rikere på erfaring, og med en forsterket tro på mennesket. I lukkede rom kan det også være frihet, og i kunsten har vi verktøy av gull. Om vi bruker dem riktig kan vi bygge, dele opp, omforme, forkaste, sette sammen på nytt, finpusse og forgylle - og komme nærmere hverandre. Vi har frihet til å gi av vår tid. Frihet til å dele erfaringer, tanker, drømmer og håp, - i en verden som beveger seg fremover. For hva som ligger bak oss, og hva som ligger foran oss, er ingenting mot det som ligger i oss.

Litteratur

- Aagerup, L. (2015). *Pedagogens undersøgelsesmetoder*. Hans Reitzels Forlag.
- Aasen, J. (2008). *Dewey. John Deweys pedagogiske filosofi*. Oplandske Bokforlag.
- Artsequal. (2021, 26. mars). *About artsequal*. <https://www.artsequal.fi/about>
- Balfour, M. (2004). *Theatre in prison. Theory and Practice*. Intellect books.
- Bendiksen, S., Å. (2017). *Tegnmakerens skrivelek: En a/r/tografisk studie av en fireårigs tegnmaking i mulighetsrike verksteder*. Nordic Journal of Art and Research. <https://doi.org/10.7577/if.v6i1.1939>
- Berge, B. (2009). *Drama og teater i fengsel: fortolkning av prosess- og produktforståelse hos to regissører*. [Masteroppgave]. Høgskolen i Bergen.
- Bicât, T. & Baldwin, C. (Red.). (2002). *Devised and collaborative theatre. A practical guide*. The Crowood Press Ltd.
- Boal, A. (2006). *The Aesthetics of the Oppressed*. Routledge.
- Bokmålsordboka (2021a). Workshop. Hentet 3. mai fra: <https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=workshop>
- Bokmålsordboka (2021b). Demokrati. Hentet 12. april fra: https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=demokrati&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&bokmaal=+&ordbok= begge
- Bokmålsordboka. (2021c). Observere. Hentet 10. april fra: https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=observere&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok= begge
- Dewey, J. (1997). *Demokrati och utbildning*. Bokforlaget Daidalos. (Opprinnelig utgitt 1916)
- Dewey, J. (2005). *Art as experience*. The Berkley publishing group. (Opprinnelig utgitt 1934)
- Din ordbok. (2021). Devise. Hentet 3. mars fra: <https://www.dinordbok.no/engelsk-norsk/?q=devise>
- Enoksen, K. (2017). *Marginale røster i kunstnerens varetekt. Et etnoteaterarbeid med innsatte i norske kvinnefengsler*. [Masteroppgave]. Høgskolen i Oslo og Akershus.
- Fangen, K. (2010). *Deltagende observasjon*. Fagbokforlaget.

- Fangen, K. (2015, 17. juni). *Kvalitativ metode*. Forskningsetikk.no.
<https://www.forskningsetikk.no/ressurser/fbib/metoder/kvalitativ-metode/>
- Gjærum, G., R & Rasmussen, B. (Red.). (2012). *Forestilling, fremføring, forskning: Metodologi i anvendt teaterforskning*. Akademika forlag.
- Gordijn, F., Ernstman, N., Helder, J. & Brouwer, H. (2018). *Reflection methods. Practical Guide for Trainers and Facilitators. Tools to make learning more meaningful*. Wageningen.
- Haagensen, C. (2014). *Lived Experience and Devised Theatre Practice*. [Doktorgradsavhandling]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Haagensen, C. (2018). Gruppeprosesser og faseinndeling i egenskap teater. I Aune, V. & Haagensen, C. (Red.), *Teaterproduksjon. Ti produksjonsetetiske innganger* (s. 179-198). Cappelen Damm Akademisk.
- Heatchote, D. (1982). Lecture. I *HEATCHOTE and the NATIONAL. Drama teacher, a facilitator or manipulator?* Goode, T. (Red.). 11-25. NATD/Kemble Press. Ltd.
- Heddon, D. & Milling, J. (2006). *Devising performance, a critical history*. Palgrave Macmillan.
- Hegstad, K. M. (1998). *7 veier til drama. Grunnbok i dramapedagogikk for lærere i barnehage og småskole*. Fagbokforlaget.
- Hegstad, K. M. (2012). Om å fastholde det flyktige – videoanalyse som redskap i drama /teaterforskning. I Gjærum, G., R & Rasmussen, B. (Red.). *Forestilling, fremføring, forskning: Metodologi i anvendt teaterforskning*. Akademika forlag.
- Holmboe, M. (2016). Fengsel eller frihet: Noe om reaksjonsvalg i norsk strafferett. *Nordisk Tidsskrift for Kriminalvidenskap*, 103(1), 4-35. https://phs.brage.unit.no/phs/xmlui/bitstream/handle/11250/2391006/fengsel_eller_frihet.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Johansen, K., G. T. (2020). *Produsentens rolle i skapelsen av etisk teater. Hvordan kan en produsent arbeide for å bidra til å skape etisk teater om fengsel i samarbeid med kunstneren og fengselet? Hvilken verdi har et demokratisk samarbeid i dette arbeidet?* [Masteroppgave]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Kindon, S., Pain, R. & Kesby, M. (2007). *Participatory Action Research. Approaches and methods: Connecting People, Participants and Place*. Routledge.

<https://books.google.no/books?id=daKkkt0NiPQC&printsec=frontcover&hl=no#v=onepage&q&f=false>

Kirk, H. & Krøgholt, I. (Red.). (2018). *Fagdidaktik i teater og drama*. Frydenlund.

Kjølner, T. (2001). Devised theatre – Experimental drama. I B. Rasmussen, V. Rasmusson & H. Heikkinen (Red.), *Nordic voices in drama, theatre and education* (s. 73–90). IDEA 2001. Idea Publications.

Knudsen, K., & Knudsen, M. N. (2020). *Indefra og udefra – serendipitet som kunstfagdidaktisk princip i Teater Bak Murene*. I *Journal for Research in Arts and Sports Education*. Vol. 4. No. 1. s. 115-130.

<https://jased.net/index.php/jased/article/view/2453/4960>

Knudsen, M. N., & Rasmussen, B. (2020). Transition and challenge – ethical concerns in prison theatre. I Prentki, T. & Abraham, N. (Red), *The Applied Theatre Reader*. (2. utg). Kapittel 19, s. 113-120.

<https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9780429355363/applied-theatre-reader-tim-prentki-nicola-abraham>

Koskinen, A., Valo, A., (2020, 2. februar). *Really made by us. Theatre director ethics in prison*. <http://taidetutka.fi/2020/oikeasti-meidan-tekemateatteriohjaajan-etiikkaa-vankilassa/>

Kriminalomsorgen. (2021). *Type fengsler og soningsformer*.

<https://www.kriminalomsorgen.no/type-fengsel-og-sikkerhetsnivaa.516316.no.html>

Kriminalomsorgen. (2021a). *Straff i fengsel*. <https://www.kriminalomsorgen.no/straff-i-fengsel.237611.no.html>

Kriminalomsorgen. (2021b). *Organisering av Kriminalomsorgen*.

<https://www.kriminalomsorgen.no/finnfengsel.237612.no.html>

Kriminalomsorgen. (2021c). *Nøkkeltall fra Kriminalomsorgen*.

<https://kommunikasjon.ntb.no/pressemelding/nokkeltall-frakriminalomsorgen?publisherId=17847130&releaseId=17905938>

- Kriminalomsorgen. (2021d). *Om kriminalomsorgen*.
<https://www.kriminalomsorgen.no/?cat=516313>
- Kriminalomsorgen. (2021e). *Kriminalomsorgens Årsrapport 2019*.
<https://www.kriminalomsorgen.no/getfile.php/4768782.823.77nbnkalujumpr/Kriminalomsorgens+årsstatistikk+2019.pdf>
- Kriminalomsorgen. (2021f). *Bjørgvin fengsel*.
<https://www.kriminalomsorgen.no/bjoergvin-fengsel.5064971-237612.html>
- Kvale, S. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal Akademisk.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal Akademisk.
- Lehmann, H-T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.
- Lovdata.no (2021). Lov om grunnskolen og den vidaregåande opplæringa.
<https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1998-07-17-61>
- McAvinchey, C. (2011). *Theatre & Prison*. Red Globe Press.
- Mckean, A. & Massey-Chase, K. (2019). *Playing for Time Theatre Company. Perspectives from the prison*. Intellect.
- Meld. St. 12 (2014-2015). *Utviklingsplan for kapasitet i Kriminalomsorgen*. Regjeringen.
<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-12-2014-2015/id2356059/>
- Mermikides, A., & Smart, J. (2010). *Devising in process*. Palgrave Macmillan.
- Mjåland, K. (2015). *Makt, legitimitet og motstand. En etnografisk analyse av rus og rehabilitering i et norsk fengsel*. [Doktorgradsavhandling]. Det samfunnsvitenskapelige fakultet.
- Mollan, P. C. (2020). *Forsoning/Forvaring. En undersøkelse av regissør-skuespillerens metoder og utfordringer i en etnografisk teaterproduksjon fra Trondheim Kretsfengsel*. [Masteroppgave]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Mosvol, R. & Fauskanger, J. (2014, april). Innholdsanalysens muligheter i utdanningsforskning. *Norsk Pedagogisk Tidsskrift*. 98(2):127–139.
DOI:[10.18261/ISSN1504-2987-2014-02-07](https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2987-2014-02-07)
- Neelands, J. (1998). *Beginning DRAMA 11-14*. David Fulton Publishers.

- Neelands, J. & Goode, T. (2015). *Structuring Drama work*. (3. utg.). Cambridge University Press.
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama. The gift of the theater*. Palgrave Macmillan.
- Nilsen, M. (2009). *Det uferdige - Anvendt drama i den totale institusjon*. [Masteroppgave]. Høyskolen i Bergen.
- Oddey, A. (1994). *Devising Theatre, a practical and theoretical handbook*. Routledge.
- Olsson, H. & Sörensen, S. (2003). *Forskningsprosessen*. Gyldendal Norsk forlag AS.
- Oppirkim (2021). *Styringsdokumenter*.
<https://www.oppikrim.no/Styringsdokumenter/>
- Oppirkim.no. (2021a). *Ansvar og organisasjon*.
<https://www.oppikrim.no/Toppmenypunkt/Kven-gjer-kva/Ansvar-og-organisasjon/>
- Oppirkim (2021b). *Tal og forskning. Tilstandsrapporter*. <http://www.oppikrim.no/no/Tal-og-forskning/Tilstandsrapporter/?id=5012&epslanguage=no>
- Prendergast, M. & Saxton, J. (2013). *Applied Drama: A Facilitator's Handbook for Working in Community*. Intellect Ltd.
- Prendergast, M. & Saxton, J. (2016). *Applied Theater. International case studies and challenges for practice*. Intellect Ltd.
- Prentki, T. & Abraham, N. (2020). *The Applied Theatre Reader*. 2. utg. Routledge.
- Prentki, T. & Preston, S. (Red.). (2009). *The Applied Theatre Reader*. Routledge.
- Rasmussen, B. (2001). *Meninger i mellom-perspektiv på en dramatisk kulturarena*. Tapir Akademiske Forlag.
- Regjeringen (2021). *Kriminalomsorgens Årsrapport 2019*.
<https://www.regjeringen.no/contentassets/b04b5cf8bb32490c990a82fd90fa05a0/arsrapport-2019-kdi.pdf>
- Revolv, M. K. (2015). *Innsattes levekår 2014 – Før, under og etter soning* (Rapporter 2015/47). <http://www.ssb.no/sosiale-forhold-og-kriminalitet/artikler-og-publikasjoner/innsattes-levekar-2014>
- Revolv, M. K. (2016, 15. juni) Levekår før og under soning av fengselsstraff. Innsatt og Utsatt. *Samfunnspeilet. Artikkel 2/2016*. <https://www.ssb.no/sosiale-forhold-og-kriminalitet/artikler-ogpublikasjoner/innsattog-utsatt>
- Sander, K. (2019, 1. november). *Aksjonsforskning*. Estudie.no.
<https://estudie.no/aksjonsforskning/>

- Sander, K. (2020, 29. oktober). *Kvalitative intervjuemetoder for datainnsamling*. Estudie.no
<https://estudie.no/kvalitative-intervju/>
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- Shailor, J. (2011). *Performing new lives. Prison Theatre*. Jessica Kingsley Publishers.
- Shepherd, S. & Wallis, M. (2004). *Drama/Theatre/Performance*. Routledge.
- Steen-Olsen, T. & Eikseth, A. G., (2009). Aksjonsforskning og aksjonslæring. I Steen-Olsen, T. & Postholm, M. B. (Red.). *Å utvikle en lærende skole – aksjonsforskning og aksjonslæring i praksis*. Høyskoleforlaget.
- Store norske leksikon (2021). Dionysisk. Hentet 2. mars fra: <https://snl.no/dionysisk>
- Sæbø, A. B. (2009). *Drama og elevaktiv læring. En studie av hvordan drama svarer på undervisnings – og læringsprosessens didaktiske utfordringer*. [Doktorgradsavhandling]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Sæbø, A. B., Eriksson, S. A. & Allern, T-H. (2017). (Red.). *Drama, teater og demokrati. Antologi 1. I barnehage, skole, museum og høyere utdanning*. Fagbokforlaget.
- Taylor, P. (2006). Power and Privilege: re-envisioning the qualitative research lens. I Ackroyd, J. (Red.). *Research methodologies for drama education*. UCL Institute of Education Press.
- Tiller, T. (Red.). (2016). *Aksjonsforskning. I skole og utdanning*. Cappelen Damm.
- Tocci, L. (2007). *The proscenium cage: critical case studies in U.S. prison theatre programs*. Cambria Press.
- Thompson, J. (1998). *Prison Theatre. Perspectives and Practices*. JessicaKingsley Publishers.
- Thompson, J. (2008). *Applied Theatre. Bewilderment and Beyond*. Peter Lang AG.
- Thompson, J. & Jackson, A. (2006). Applied theatre/drama. En e-debatt i 2004: Viewpoints. *Research in Drama Education*, 11 (1), 90-95.
- Tonna, E. (2008). *Drama og teater i endringsarbeid med straffedømte; en teoretisk diskusjon av estetiske læreprosesser og et empirisk eksempel*. [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo.
- Thorpe, J. & Gore, T. (2020). *A beginner's Guide to Devising Theatre*. Methuen Drama.

- Utdanningsdirektoratet. (2021). *Fysisk aktivitet og estetiske uttrykksformer i skolen*.
<https://www.udir.no/laring-og-trivsel/tilpasset-opplaring/fysisk-aktivitet-og-estetiske-uttrykksformer/#157684>
- Utdanningsdirektoratet. (2021a). *Tverrfaglige temaer*.
<https://www.udir.no/lk20/overordnet-del/prinsipper-for-laring-utvikling-og-danning/tverrfaglige-temaer/>
- Utdanningsdirektoratet. (2021b). *Overordnet del. Prinsipper for opplæring, utvikling og dannning. Folkehelse og livsmestring*. <https://www.udir.no/lk20/overordnet-del/prinsipper-for-laring-utvikling-og-danning/tverrfaglige-temaer/folkehelse-og-livsmestring/>
- Vedeler, L. (2000). *Observasjonsforskning i pedagogiske fag. En innføring i bruk av metoder*. Gyldendal akademisk.
- Vilbli.no. (2021). Voksenrett. Lovfestet rett for voksne.
<https://www.vilbli.no/nb/nb/no/voksenrett-lovfestet-rett-for-voksne/a/030710>
- Watson, A. (2010). «Det egalitære teater» *Devising theatre - mellom sensur og motkultur*. [Masteroppgave]. Bora.uib.no. <https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/4379/78134656.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Watson, A. (2011, 15. mars). *Devising theatre – keiserens nye klær?* I *Scenekunst*.
<http://www.scenekunst.no/sak/devising-theatre-keiserens-nye-klær/>
- Østern, T., P. (2017) *Å forske med kunsten som metodologisk praksis med aesthesis som mandat*. DOI: <https://doi.org/10.23865/jased.v1.982>



Mette Bø Lyngstad
Institutt for kunsthøgskolen
Høgskulen på Vestlandet
Postboks 7030
5020 Bergen

Deres ref:

Vår ref:
201901020-25

Dato:
02.01.2020

SVAR PÅ SØKNAD OM TILLATELSE TIL Å GJENNOMFØRE FORSKNING I BJØRGVIN FENGSEL - KUNSTNERISKE PROSESSER I FENGSEL

Viser til søknad om å gjennomføre forskning i Bjørgvin fengsel mottatt 19.12.2019.

Om søknaden

Søknaden gjelder et prosjekt som skal gjennomføres av dramapedagog Astrid Koppen Mjanger, i forbindelse med hennes masteroppgave i dramapedagogikk og anvendt teater ved Høgskulen på Vestlandet. Studenten oppgir at hun har et tilbud om kunstnerisk workshop i Bjørgvin fengsel i perioden 5. januar til 5. februar 2020, som del av undervisningstilbudet ved Åsane vgs. Studenten ønsker å innlemme erfaringene fra prosjektet i sin masteroppgave.

Studenten ønsker å forske både på egen praksis som dramapedagog i fengsel, og de innsattes erfaringer med det kunstneriske prosjektet. Gjennom erfaring med tidligere prosjekter i fengselet har studenten sett viktigheten av kollektive prosesser, og hva det kan gi av personlig og sosial utvikling. Gjennom masterprosjektet ønsker studentene å få bedre kjennskap til deltagerens opplevelse av å delta i et kunsthøgskoleprosjekt. Studenten ønsker at studiet skal gi mer kunnskap om kunstneriske arbeidsprosesser med marginaliserte grupper og hva det kan kreve av både deltagere og fasilitatorer.

Deltagelse i workshopen er ikke avhengig av samtidig deltagelse i forskningsprosjektet. Studenten ønsker å gjennomføre intervjuer med 2-10 deltagere i workshopen. Intervjuene vil foregå tidlig i prosessen og ved prosessens slutt. Samtalene vil ikke berøre taushetsbelagte temaer, og studenten vil ikke samle inn personopplysninger i forbindelse med undersøkelsen. Det blir ikke brukt lyd- eller videopptak i forbindelse med workshop eller intervjuer. Mette Bø Lyngstad er faglig veileder for prosjektet.

Søknaden inneholder prosjektbeskrivelse, informasjonsbrev, samtykkeskjema og intervjuguide, samt uttalelse fra faglig veileder.

Vedtak

Kriminalomsorgen region vest innvilger søknaden og gir tillatelse til gjennomføring av undersøkelsen. Søknaden er behandlet i tråd med *Retningslinjer for behandling av søknader om forskningsprosjekt i kriminalomsorgen*.

Begrunnelse

Søknaden er utformet i tråd med retningslinjene og inneholder nødvendig dokumentasjon. Studiet vurderes som interessant og relevant for kriminalomsorgen. Bjørgvin fengsel oppgir at de har kapasitet til å ta imot studenten. Kontaktperson i Bjørgvin fengsel er fengselsførstebetjent Ida Aune.

Krav til forskeren

Forskningen skal gjennomføres på en forsvarlig måte og ansatte og domfelte skal ikke utsettes for personlige belastninger. Forskeren skal fremlegge bakgrunnsmateriell og informere kriminalomsorgen ut ifra behov. Forskeren har selv ansvar for at undersøkelsen ikke er en belastning for den daglige drift av fengselet.

Opplysninger forskeren blir gjort kjent med er underlagt taushetsplikt, jf. forvaltningsloven § 13. Forskeren plikter å hindre at andre får tilgang eller kjennskap til opplysningene. Overtredelse av taushetsbestemmelsene er straffbart, jf. straffeloven §§ 209 og 210.

Det er et vilkår at forskeren undertegner taushetserklæring før prosjektet starter. Erklæringen utarbeides av Bjørgvin fengsel.

Forskeren skal påse at innsamlet materiale blir oppbevart på en forsvarlig måte. Forskeren har opplyst at det ikke skal samles inn personopplysninger i forbindelse med undersøkelsen.


Klageadgang

Vedtaket om å anvende taushetsbelagte opplysninger til forskning kan påklages til Kriminalomsorgsdirektoratet (KDI). Klageretten vil etter forvaltningslovens kap. VI § 28, omfatte den som ikke får medhold i sin søknad om forskning og den taushetsplikten er satt til vern for.

Kriminalomsorgen region vest ønsker lykke til med prosjektet. Det er ønskelig at studenten melder resultatene av undersøkelsene tilbake til respondentene i en eller annen form. Vi ber om å få tilsendt en kopi av den ferdige masteroppgaven. Vi ber også om at en kopi sendes til Bjørgvin fengsel, Kriminalomsorgsdirektoratet og Kriminalomsorgens utdanningscenter.

Med vennlig hilsen


Leif Waage
assisterende regiondirektør


Magnhild Stavheim Welde
seniorrådgiver

INFORMASJONSBREV TIL MULIGE DELTAGERE 08.01.20

I forbindelse med årets teaterworkshop ønsker jeg å drive forskning på *kunstneriske prosesser i fengselet*. Jeg ønsker å undersøke hvordan deltagerne opplever devising som metode, og hvilke erfaringer deltagerne tilegner seg i denne prosessen.

Devising = en produksjonsstrategi der gruppen/ensemblet utforsker et materiale og skaper nytt materiale av utgangspunktet.

Undersøkelsen er en del av min Masteroppgave ved studiet *Dramapedagogikk og anvendt teater* ved Høgskulen på Vestlandet (Hvl). **Man kan være med i workshopen uten å delta i selve undersøkelsen.**

Workshopen består av ca. 14 øvinger á 3 timer i januar-februar.

Undersøkelsen består av en 15-30 minutters samtale/intervju 2 ganger i løpet av perioden: ved start og slutt. Undersøkelsen vil bestå av noen enkle spørsmål som omhandler din opplevelse av den kunstneriske prosessen. Disse samtalene vil ikke berøre noen taushetsbelagte temaer og du vil være helt anonym. Jeg vil ikke ta opp besvarelsen på verken video eller bånd, - kun skrive ned det du som deltager eventuelt svarer. Jeg presiserer at det heller ikke vil bli benyttet noen form for film- eller båndopptak i løpet av workshopen eller av den eventuelle forestillingen tilslutt. Du som deltager vil ikke kunne identifiseres på noe vis i etterkant av prosjektet.

Deltagelse i både workshop og undersøkelse er helt frivillig, og du kan når som helst trekke deg fra både workshopen og undersøkelsen uten at det medfører noen form for konsekvenser. Jeg understreker at selv om workshopen inngår i undervisningstilbudet ved Bjørgvin, vil deltagelse/ikke deltagelse ikke gi noe form for hverken positiv eller negativ uttelling i noe forstand i forhold til soning/undervisning. Den vil kun gi et (forhåpentligvis) personlig utbytte.

Det gjøres også oppmerksom på at selve workshopen ledes av to dramapedagoger (Astrid Koppen Mjanger og Helga Golten Thue), mens selve undersøkelsen/intervjuet kun gjennomføres av Astrid Koppen Mjanger.

Spørsmål knyttet til workshopen og undersøkelsen kan rettes til undertegnende.

Astrid Koppen Mjanger
dramapedagog

Mail: astrid.km@hotmail.com
Mobil: 917 28 157

SAMTYKKEERKLÆRING

Jeg samtykker i å ha mottatt informasjon om undersøkelsen knyttet til teaterworkshop 2020 ledet av Astrid Koppen Mjanger, ved å ha lest *Informasjonsbrev til mulige deltagere 08.01.20*.

Workshopen ledes av dramapedagogene Astrid Koppen Mjanger og Helga Golten Thue, og Astrid K. M vil kunne bruke erfaringer fra workshopen til å skrive en masteroppgave om kunstneriske prosesser i fengsel, med fokus på devising som metode.

Jeg er innforstått med at deltagelse i både workshop og undersøkelse er helt frivillig, og at jeg kan trekke meg fra workshop, eller avstå fra å svare på spørsmål, helt uten konsekvenser.

Alle opplysninger og den informasjon jeg eventuelt deler med Astrid Koppen Mjanger vil være anonymt, og materialet slettes når Masteroppgaven er levert og godkjent.

Sted og dato

Deltager

DEVISINGPROSESSENS ULIKE INNGANGER

Her beskrives de ulike *inngangene* i devisingprosessene. Hver øving ble innledet med ulike oppvarmingsøvelser og eventuelt andre innledende øvelser, som ikke er tatt med her. Enkelte innganger beskrives kort, mens andre utdypes. Dette gjelder blant annet den inngangen som flest opplevde *lukket* prosessen for dem, - *Oles rom. Status-arbeid* er direkte utdrag fra logg, slik at fasilitators refleksjoner omkring «feil» også vises i dette tilfellet. Merk forøvrig: enkelte av inngangene ble viet en hel øving og både startet og sluttet der, mens andre innganger ble arbeidet med over flere øvinger.

1. Selvvalgt tema

Deltagerne skriver ord på lapper som legges anonymt i idéboksen vår. De kan alltid, (ved starten av hver øving), skrive ned hva de vil, mens enkelte ganger får deltagerne konkrete oppgaver som f. eks: Hva er du opptatt av nå for tiden?

Her svarte deltagerne: musikk, kjærlighet, savn, livet etter soning, fellesskap, rettssystemet, konspirasjoner, familie, vennskap, bil, humor, kampsport, bli løslatt og ferie.

2. Tablå

I ring: hva tenker de når jeg sier ordet «tablå»? Ordforklaring: det er et stillbilde, som et fotografi, men det trenger ikke være bokstavelig, tablå kan også være «symbolsk». Illudere. Ulike øvelser som f.eks: «fruktsalat» der deltagerne lager tablå etter instruksjoner, f.eks. kniv & gaffel, blomst i vase - etter 2 år, to fugler på en snor, Sotrabroen, fotballag, mafia-bryllup osv. Først tablå i par, deretter to lag, så alle sammen.

Par-oppgave: lage tablå av ord fra gårsdagens lapper.

Neste øving: vi jobber med tablåer omkring ulike motsetninger, som: avmakt/makt, ufri/fri, urettferdighet/rettferdighet og hat/kjærlighet, lukket/åpen, sliten/kvikk, kald/varm, ensomhet/fellesskap. Setter musikk til.

3. Stand up

Christoffer leder samtalen rundt bordet og vi er innom flere emner/teknikker innen stand up, f.eks: det er lurt å snakke om noe som er gjenkjennbart for publikum, man kan hente opp elementer man har hatt med i teksten sin helt mot slutten og slik «cashe inn» flere vitsepoeng, det er viktig å være seg selv ol. Christoffer forteller hvordan man er seg selv som stand-up´er, i motsetning til når man spiller teater hvor man har ikler seg en rolle og kanskje til og med står bak «den fjerde vegg». Som komiker er man mer sårbar, for man har ingenting å gjemme seg bak. Om publikum ikke liker deg eller ikke synes du er morsom, så kan du faktisk ta det personlig. Vi snakker nærmere om hvilken fremtreden man kan velge dersom

man skal opptre for et publikum med innsatte. Gruppen diskuterer: det er som oftest mange alfa-hanner i rommet, og man skal vise at man har kontroll og styrke til å være modig når man blottstiller seg scenen. Samtidig skal man ikke være for høy på seg selv, eller for «cocky», - det kan virke mot sin hensikt. Det er viktig å få publikum på sitt lag, forklarer Christoffer. Vi idé-myldrer omkring tekster og temaer. Noen fortelle historier fra det virkelige liv, og Christoffer oppfordrer dem til å skrive ned idéer deltagerne kan arbeide videre med.

4. Rollefigur & kostymer

Midt på gulvet ligger ulike kostymer, parykker og hatter. Deltagerne i ring rundt.

1: Deltagerne velger seg et kostyme. Trenger ikke være mer enn et par plagg. Ikke planlegg en karakter, bare velg fritt.

2: Ut på gulvet i kostymet. Gå rundt i rommet og finn ut hvordan personen kan gå. Bare vær opptatt av din egen figur, ikke de andre. Eksperimenter med gå-måter. Fasilitator veileder: forskjellige tempo, sinnsstemninger, overdrivelser osv.

3: Bestem deg for hvordan figuren går og hva den heter.

4: Ta inn de andre figurene. Hils på hverandre i forbifarten.

5: Finn en stol og prøv hvordan figuren setter seg og reiser seg.

- hvordan sitter du sammen med andre
- hvordan sitter du alene
- hent deg noe varmt å drikke, hva har du hentet? Hva drikker du det i? Hvor kommer koppen/kruset fra?
- hent deg kald drikke, hva hentet du? Hva drikker du det i? Sitt litt på stolen og drikk.
- Tenk på hvor personen bor; hus, hytte, båt, leilighet, hvilken etasje? Se for deg døren inn. Detaljer: ringeklokke? farge? Hvem bor du med? Bor du alene?

6: Du sitter nå i en stol i stuen. Reis deg opp og se ut vinduet i stuen din.

- Hva ser du? By eller land? Dag eller kveld? Folk eller biler? Fjell/fjord/urbant?

7: Prøv å husk noe av det du har forestilt deg. Det gjør ingenting om du husker lite. Bare prøv å huske noe av det du bestemte om personen. Skriv ned om du vil.

8: Intervju. Etter tur sitter deltagerne i en stol i midten og blir intervjuet av de andre.

- Hent først opp spørsmål fra tankeimprovisasjonen.
- Etter hvert utvides spørsmålene.
- Det er alle sitt ansvar å gi forslag til personens liv. Hva er personen opptatt av? Hva liker han å spise? Hva fotballag heier han med? Hva liker han å gjøre på fritiden? Jobber han? Hvilken musikk hører han på? osv.
- Hjelp til med ledende spørsmål om åpne spørsmål blir utfordrende. (ikke bli terapeut og løs figurens problem. Spør også om drømmer for fremtiden)

9: Åpning for å vise sin figur for de andre deltagerne. Litt forberedelsestid.

10: La figurene møtes for små spill. På kafe. På bussen. Andre forslag fra deltagerne?

5. Status

Merk: her var veiledere fra Hvl tilstede, noe som kanskje påvirket deltagerne, og i hvert fall en da nervøs fasilitator (meg).

Starter med å spørre deltagerne «hva er status?». De kommer med de klassiske svarene som at det er å ha makt og mye penger ol. Uten å svare/kommentere/korrigere (første feil), deler jeg dem i to grupper og ber dem lage en statue av en med høy status og en med lav status. Tablåene deres er uklare og tvetydige, eller veldig bokstavelig (en sitter oppå en annen). Jeg får litt problemer med å gi dem tilbakemelding på disse tablåene, og sier ikke så mye, korrigerer ikke, og viser ikke (andre feil). Videre: nå skal alle få kjenne litt på begge deler, både å være høy-status og lavstatus. Jeg ber dem stille seg på to rekker mot hverandre og gir hver rekke ulik instruksjon omkring måten de skal gå på; den ene rekken går med lavstatus som uttrykkes gjennom kroppsuttrykk og unnvikende blikk-kontakt, mens den andre rekken gjør motsatt - med høystatus. Når rekkene har krysset hverandre et par ganger, bytter de roller. Det er tydelig at flertallet har vansker med å være lav-status, eller ikke har forstått hva som er mulige kjennetegn her. Jeg korrigerer/kommenterer/viser ikke (tredje feil). Så går vi over på en stum improvisasjon: halve gruppen går ut på gangen mens halve skal observere det som skjer. De som er på gangen får instruksjon om å komme en og en inn i rommet. De skal tenke seg at de skal inn på et venterom før et viktig jobbintervju, og deres eneste oppgave er å være i rommet og forholde seg, eventuelt hilse, på de andre i rommet, men uten ord. Førstemann starter alene, så blir de to, så tre osv. Ettersom jeg ikke har arbeidet grundig nok med å forklare hvordan status kan brukes i spill-sammenheng, skjer det her at de alle selvfølgelig inntar høy-status. I tillegg setter enkelte seg sammen med publikum, velter en stol og spiller aggressiv, noe som fremstår som urealistisk og rart i forhold til situasjonen. Jeg skjønner at ikke alle har oppfattet instruksjonene om spillet, - jeg har vært for uklar. Det gjør spillet lite spennende å se på, og jeg får ikke demonstrert poenget mitt med at status er et enkelt skuespiller-teknisk virkemiddel som kan brukes for å gi liv til en karakter og spenning til ulike scener. Jeg blir usikker på hvordan jeg skal rette opp i dette og avbryter øvelsen uten videre instruksjoner/ refleksjoner (fjerde feil).

6. Historiefortelling

Etter oppvarming: innledende øvelser. Deretter historier knyttet til et emne.

Forteller-ring: 5 ord som kjennetegner «å bry seg».

Ruller ut et stort ark på gulvet: skrive ned ord, assosiasjoner til «å bry seg». Vi skriver oss tomme. *Deltagere skriver bl.a: å se en annen, lytte, klemme noen, gi av din tid, være sammen, holdning, frihet, betjenter bryr seg ikke om innsatte, mot, hjelpe, vennskap, skryt, forståelse, omsorg, høre på andre, akseptere, bli sett, heie på, jeg vil ikke at noen skal bry seg, ta vare på noen, tenke på, snill, medfølelse, jeg bryr meg om de på gruppen, ros.*

I par: fortelle hverandre om en person du bryr deg om.

I plenum: valgfritt, dele din historie med de andre, eller la partneren fortelle den.

I par: fortell om en gang noen ikke brydde seg om deg.

I plenum: valgfritt, dele din historie med de andre, eller la partneren fortelle den.

Refleksjoner og samtale.

Vi lærer sangen «Tower of strenght».

7. Bevegelse & lydkulisser (inspirert av Nororoça)

Øvelse: «Maraton på isflak» der gruppen arbeider med bevegelser, temposkift og kommunikasjon uten ord, samt bevissthet knyttet til rom/scenegulv.

Ensemblearbeid: felles start og stopp uten ord på «isflaket» (balanse i plassering på gulv).

Øvelse: «Lydkulisse» der gruppen står i ring, lukker øynene. Lager lydkulisse fra gitte steder, f. eks: skogen, storby, Bjørgvin fengsel, jungel.

8. Skyggespill

Vi eksperimenterte med lys og skygger ved hjelp av hvitt lerret og bruk av lommelykter og lamper. Lagde karakteristika på hverandre (tekst) som ble lest opp mens gruppen prøvde ut ulike positurer alene og sammen bak lerretet.

9. Oles rom

1 En kort fortelling om Ole. Fasilitator leser høyt en selvskrevet tekst som blant annet er basert på innsattes historier og utsagn under tidligere øvinger og samtaler ved kaffebordet.

Det utenfor:

Ole gjorde det slutt med kjæresten før han kom inn. Vil ikke at folk skal sette livet sitt på vent for han. Hun sendte han et brev, men han åpnet det ikke før 14 dager etterpå. Da satt han med hjertebank i lang tid før han greide å åpne. Hadde tenkt å ringe henne, men det blir umulig. Til og med vanskelig å ringe søsteren. Det er som om livet utenfor går fra han. Som om han sitter igjen i en myr, mens de andre drar videre. Han er redd for hva som skjer utenfor murene.

Han skriver ofte brev. Brev til moren, brev til venner, brev til søsteren og brev til jenter han har kjær. Han sender dem aldri. Noen ganger skriver han til og med brev til seg selv. Etter en lang stund tar han de frem igjen og leser. Da er det som om det er en helt annen person som har skrevet det enn han som leser det. Han kjenner han har forandret seg, og han frykter at det ikke er til det bedre.

Det innenfor:

Ole har snart sonet 2/3 av straffen han fikk, og han har blitt lovet å få komme ut om kort tid. Han vet at det har vært som en slags belønning å få komme til Bjørgvin, men det er likevel ikke lett. Han har blitt preget av å sitte inne. Noen ganger prøver han å gjøre seg så usynlig som mulig, humøret er nede, han bare jatter med og lar de andre innsatte ta styringen. Andre ganger er han på ballen og stiller opp for alle, snakker med alle og humøret er på topp. Det er mange uskrevne regler som gjelder i fengselet. Det er ikke akkurat et demokrati. Om du vil unngå bråk, må du ikke gå utenfor boksen. Det handler om å ikke havne i trøbbel verken med de innsatte eller de ansatte. Han føler han lever et liv på nåde.

2 Kollektiv tegning av Oles rom.

Bruke tape og stoler.

Hva er på rommet?

Hvor er sengen?

Hva annet har han?
Har han noen private eiendeler?
Hva er han mest glad i at han har på rommet sitt?
Hvor er døren?
Hvor er vinduet?

3 Vi går inn i rommet.

Er det noen som har lyst å gå inn på rommet? Trenger ikke si noe, bare gå inn døren og kikke.
Utsikten: Er det noe som vil beskrive hva han ser ut vinduet sitt?
Hvilken vei er matsalen? Toalettet? Veien ut?

4 «Spille» Ole:

En og en får gå inn i rommet og vise:
*Da satt han med hjertebank i lang tid før han greide å åpne
Det er til og med vanskelig å ringe søsteren.
Da han skriver brev.
Etter en lang stund tar han de frem igjen og leser.*

Fritt: Annet man tror han gjør på rommet?

5 Oles ønskedrømmer

Alle stiller seg rundt rommet utenfor tapen. Hver og en tenker ut to til tre ting han drømmer om.
En person får sitte inne på rommet og være Ole, mens de andre sier drømmene hans med jeg-perspektiv.
Starter setningen med: *Jeg skulle ønske*

6 Tablå-arbeid med bevegelser:

Gå sammen i grupper og lage to tablå.

*1 Da han prøver å gjøre seg så usynlig som mulig.
2 Da han er på ballen og stiller opp for alle, snakker med alle og humøret er på topp.*

Starte med to tablå, men det er lov å legge på bevegelse og stemme. Viser for hverandre.

7 Hjemme hos foreldrene og søsteren.

Lage en liten spill-sekvens der de sitter og planlegger Ole sin hjemkomst.
Hvor skal han bo?

Hva skal de gjøre for han?
Hva må han klare selv?
Hvordan har de følt det når han har sittet inne?
Hva føler de om at han skal ut?

8 Kort fortelling om Ole.

Ole skal ut i dag. Han har pakket tingene sine og er klar til å reise.
Kofferten står klar på rommet. Rommet er ryddet og tømt. Utenfor står søsteren. Hun skal kjøre han til hans nye leilighet.

Er det noen som vil gå inn på rommet som Ole og ta farvel med rommet?



Foto fra etter øving

10. Tekstarbeid

Gruppearbeid: fasilitator legger frem lapper med utvalgte stikkord/temaer på, f. eks: frihet, soningsskudet, solen, musikk, trening. Dette er ord som har dukket opp, eller vært sentrale på ulike måter under workshopen. Deltageren skriver ned ytterligere ord de vil ha med. Gjennom en demokratisk utvelgelsesprosess skulle gruppen velge ut 5 ord. Deltageren måtte diskutere hvilke ord de syntes var spennende og hva som inspirerte til videre tekstarbeid. Disse lappene med ord ble så plassert på ulike steder i rommet.

Videre, individuelt arbeid: skriv 5 nye ord eller setninger til hvert av ordene. Deltagerne fikk et par minutter på hver post. Deretter skulle de bygge ut ordene til en sammenhengende tekst, et dikt eller annen tekstform.

Felles i ring: deltagerne delte sine tekster med gruppen.

Gruppeoppgave: tablåarbeid. Fasilitatorene gikk ut av rommet, mens gruppen skulle bli enig om en tablåserie som kunne representere de ulike tekstene eller utvalgte ord. Visning.

SCENEOVERSIKT: *KUNSTEN Å VÅGE*

Medvirkende: Anders, Pelle, Sindre, Bjørn, Lars, Felix, og Milli

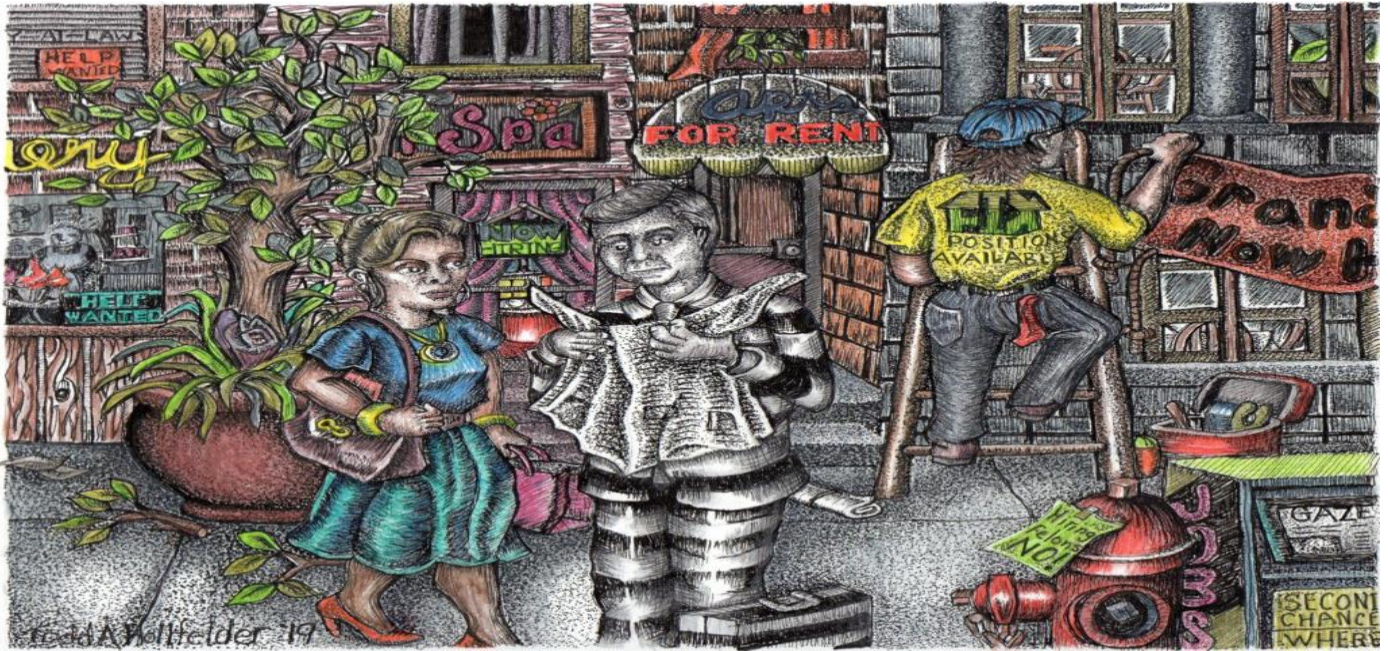
Milli var tilstede kun under første halvdel.

Stig var fraværende og et nummer ble derfor kuttet like før forestilling.

Noen innslag er laget av den/de som selv fremfører, men andre ganger fremføres tekster på vegne av andre i gruppen.

Scene	Hvem
1. VELKOMMEN	Pelle
2. PÅ VEI INN I BJØRGVIN	Astrid
3. SKYGGESPILL: presentasjoner av skuespillerne	alle
4. STAND UP: historien om mot	Anders
5. DØREN - alle åpner opp på sin måte ...	alle
6. KRIMINALSORGEN - et foredrag med slides	Felix
7. PÅ REKKE: Å våge er å ... / Å bry seg er å ...	alle
8. SANG: «I hurt my self today» (J. Cash)	Lars, Bjørn
9. TEKST OM OLE	Anders
10. SANG, egenkomponert	Lars
11. EGNE DIKT - frihet, kjærlighet, solen, trening	Pelle, Sindre, Astrid
12. SANG, egenkomponert	Lars
13. STAND UP: utenlandsreisen	Anders
14. SKETSJ: politimannen i Finnmark	Sindre, Felix
15. SANG: «I am a tower of strength»	alle
16. PÅ REKKE: Jeg drømmer om... / Jeg er stolt av...	alle

KUNSTEN Å VÅGE



***If you always do what you always did,
you will always get what you always got***

-Albert Einstein-

**Spilles i D-bygget
TIRSDAG 4. februar kl. 18.00**

METODER FOR DATAINNSAMLING**1a) Gruppesamtale før start av deisingprosessene**

1. Hvilke forventninger har du til dette prosjektet, - kunstnerisk, sosialt og personlig?
2. Hva håper du å lære gjennom en slik prosess?
3. Hvilke forventninger har du til meg som tilrettelegger for dette arbeidet?
4. Hvilke forventninger tror du vi (les: Thue og meg) har til deg som deltager?

1b) Gruppesamtale etter deisingprosessene

1. Hvordan har prosessen vært? (Sammen henter vi frem igjen stikkord fra prosessen)
2. Hvilke innganger var det som ledet frem til resultatet/visningen? Det ble *Kunsten å våge*, - er det andre temaer eller annet innhold som vi mistet på veien?
Noe mer/annet dere ville ha hatt med?
3. Hva har vært positivt, og hva kunne vært bedre/annerledes i prosessen?
4. Når opplevde dere at jeg åpnet og lot dere bidra, eller gjorde grep som var tiltalende for aktiv deltagelse?
5. Opplevde dere at jeg lukket, eller tok avgjørelser/gjorde det vanskeligere for dere å bidra? Lukket dere selv på noe tidspunkt?
6. Dersom dere kunne ha valgt publikum selv, hvem skulle det ha vært?
7. Hadde dere ønsket at noen fengselsbetjenter var tilstede likevel?
Hvorfor / hvorfor ikke?
8. Dersom hele fengselet så på, hva kunne det betydd med hensyn til å åpne/lukke?
9. Har du blitt bedre kjent med noen i gruppen? Med deg selv på noe vis?
10. På hvilken måte mener dere rammene vi er innenfor (fengselet), spiller inn for arbeidet vi har gjort? Hvilke begrensinger gir det oss? Hvilke muligheter gir det?

2) Individuelle skapende prosesser etter prosjektets gjennomføring

1. Tegn en kurve/figur som beskriver hvordan du opplevde prosessen, - fra prosess (øvingene) til produkt (forestillingen). Figuren skal ha en start og en slutt.
2. Skriv stikkord som beskriver prosessen.
3. Beskriv i stikkordsform, ditt verste/vanskeligste/mest frustrerende minne, fra prosessen i sin helhet.
4. Skriv, og tegn om ønskelig, ditt beste minne fra prosessen i sin helhet.

3) Kollektivt skapende prosesser etter prosjektets gjennomføring

Tipstunell og rolle på vegg

Deltagerne står plassert som i en tunell fasilitator skal bevege seg gjennom. På gulvet ligger en stor, utfoldet ark-rull og sorte tusjer. Her har jeg tegnet omrisset av en person. Jeg går langsomt over arket og deltagerne skal muntlig si eller hviske tips til en person som skal inn i fengselet for første gang for å lede en kunstnerisk prosess med innsatte. Deltagerne skriver tipsene ned på arket, utenpå figuren, og utdyper/utfyller om ønskelig. Deretter legger jeg til: «fasilitatoren er en kvinne» - har det noen betydning? Jeg spør deltagerne om det er noe mer de vil skrive på da? Deltakerne skriver tilleggsinformasjonen på arket, nå med rosatusjer. Vi snur arket. Jeg sier: «nå har jeg, fasilitator Astrid, vært i fengselet og hatt teaterworkshops med dere. Si én ting som var positivt ved meg som fasilitator, og én ting jeg burde/kunne gjort bedre eller annerledes». Deltagerne skriver ned det de sier inni figuren, og utdyper/utfyller om ønskelig.

Kollektiv, skriftlig oppgave om hva deltagerne har lært

På en plakat har jeg skrevet ned de tre fremste ferdighetene deltagerne nevnte i starten av prosjektet at de håpet å lære: *noe nytt, å åpne meg mer, nye ferdigheter innen det å opptre*. Jeg ber dem sette kryss ved svare(ene) de mener har blitt innfridd, samt skrive på post-it lapper andre ferdigheter de mener å ha lært eller videreutviklet gjennom prosess og produkt, og så feste lappene på plakaten.

4) Individuelle intervju

1. Hvordan har du opplevd denne prosessen?
2. Hva har vært dine utfordringer på veien? Gruppens utfordringer?
3. Hvilke innganger (minne om: tablå, rollebygging, tekst, Oles rom osv.) fikk du mest ut av? Hvorfor?
4. Når opplevde du at du åpnet deg, og når lukket du deg?
Hva var det jeg som fasilitator eventuelt gjorde, som førte til dette?
5. Hva tenker du om prosessens verdi her og nå under soning versus verdien for deg fremover etter soning?
6. På hvilken måte spiller rammene i fengselet inn på arbeidet vårt.
Begrensninger? Muligheter?
7. Har du blitt bedre kjent med andre innsatte? Deg selv?