



**Ellen Saur og Ottar Ness**

# **Grensesprenging**

**Utviklingshemming, autisme og teater**



**FAGBOKFORLAGET**

# **Grensesprenging**



**Ellen Saur og Ottar Ness**

# **Grensesprenging**

**Utviklingshemming, autisme og teater**



**FAGBOKFORLAGET**

Boken ble første gang utgitt i 2025 på Vigmostad & Bjørke AS.

© Ellen Saur og Ottar Ness 2025.

Dette verket, tilgjengelig fra <https://oa.fagbokforlaget.no>, omfattes av åndsverksloven og er lisensiert under følgende Creative Commons-lisens: Creative Commons Navngivelse 4.0 Internasjonal (CC BY 4.0).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere eller spre materialet i hvilket som helst medium eller format, og til å remikse, endre eller bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle. Disse frihetene gis på følgende vilkår: Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort. Du kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av materialet. Du kan ikke gjøre bruk av juridiske betingelser eller teknologiske tiltak som lovmessig hindrer andre i å gjøre noe som lisensen tillater.

For å se en kopi av denne lisensen, besøk <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.no>

Lisensen gir deg ikke nødvendigvis alle de tillatelser som er nødvendig for din tiltenkte bruk. For eksempel kan andre rettigheter, som reklame-, personvern-, eller ideelle rettigheter, sette begrensninger på hvordan du kan bruke materialet.

Denne boken har mottatt støtte fra Fritt Ord og Norges Teknisk Naturvitenskapelige Universitet (NTNU)

Boken er fagfellevurdert i henhold til Universitets- og høyskolerådets retningslinjer for vitenskapelig publisering.

ISBN trykt utgave: 978-82-450-6010-2

ISBN digital utgave: 978-82-450-6011-9

DOI: <https://doi.org/10.55669/oa6208>

Spørsmål om denne utgivelsen kan rettes til:  
[fagbokforlaget@fagbokforlaget.no](mailto:fagbokforlaget@fagbokforlaget.no)  
[www.fagbokforlaget.no](http://www.fagbokforlaget.no)

Omslagsdesign ved forlaget  
Sats ved forlaget

Vigmostad & Bjørke AS er Miljøfyrtårn-sertifisert,  
og bøkene er produsert i miljøsertifiserte trykkerier.



**Miljøfyrtårn**<sup>®</sup>

SERTIFISERT  
VIRKSOMHET

## Forord

Arbeidet med denne boken er et resultat av mange års erfaring fra både kunstnerisk virksomhet og forskning. I tillegg til egne og andres praktiske teatererfaringer, bygger boken på utallige samtaler med engasjerte, kreative og modige aktører som har bidratt til det som formidles her.

Det er mange å takke. Uten den unike og generøse tilgangen hos de tre teaterkompaniene Back to Back Theatre Company, Access all Areas Productions og Teater nonSTOP, ville denne boken vært både fattigere og mer fargeløs.

Takk til Line Strøm, Stina Moltu, Anette Hammer og Nick Llewellyn, som deltok på erfaringsseminaret i London i november 2022. Line og Stina har bidratt med en produksjonsfortelling i boken, Anette har vært grafisk designer og en uvurderlig samtalepartner underveis i en skriveprosess der bildene er like viktige som teksten, og Nick har stilt opp på timelange intervjuer både i produksjonslokalene i London og ved å kjøre ens ærend til Brighton. Dette bokprosjektet var lenge et soloprojekt, men når man skriver om et så marginalisert tema som utviklingshemming, autisme og teater, er det godt å få med en så erfaren forsker som Ottar i sluttfasen. Takk også til vår redaktør Balder i Fagbokforlaget, som tok imot manuset med den entusiasmen vi trengte, og Gosia som navigerte oss i havn.

Takk til Katherine og de andre i Back to Back, som villig delte av sine erfaringer da jeg fulgte deres arbeid i Oslo og London, i tillegg til forestilling i Brighton og filmvisning i Trondheim. Og takk til ballettsjef og leder av den internasjonale Ibsenpriskomiteen, Ingrid Lorentzen, som var med på å tildele denne prisen til Back to Back i 2022, for at hun sa seg villig til å skrive forordet til boken.

Ellers takk til dere som har oppmuntret, lest utkast og kommet med kommentarer. Og Stina – uten dine oppmuntrende tilrop og begeistring hadde dette vært en langt tyngre arbeidsprosess. Stå på med ditt viktige arbeid! Fortsett å sprengre grenser!

Og til alle skuespillere med utviklingshemming, autisme eller som på andre måter ikke passer inn i smale rammer: Takk for motet til å fortelle alle mulige og umulige fortellinger, og for at dere ikke gir opp å utfordre det strømlinjeformede.

Arbeidet med boken er en videreføring av det arbeidet Ellen gjorde som en del av Kulturrådets forskningsprosjekt Kunst, kultur og kvalitet.

Takk til Fritt Ord, som har støttet arbeidet med denne boken.

Trondheim, sommeren 2025

*Ellen Saur og Ottar Ness*

## Forord fra Ingrid Lorentzen

«We are people who do shows» sier Back to back om sin egen kunstneriske praksis. Og det er akkurat det de gjør – fryktløst brilliant, modig, fantasifullt og kollektivt. Omtrent slik åpnet vår begrunnelse, da komiteen for den Internasjonale Ibsenprisen tildelte Back to Back verdens største teaterpris i 2022.

Kompaniet har siden de startet sitt virke i 1987 skapt banebrytende forestillinger som stiller spørsmål til sitt publikum, samfunnet, til seg selv - og hverandre. Spørsmål om det å være menneske – om å sette mennesket først.

Gjennom sitt etos (sin grunnleggende holdning) «Putting people first» skaper Back to Back en etikkens og handlingens poetikk - en kunstnerisk prosess som fordrer likeverdig involvering og utøvelse i skapelsen og formidlingen av verkene.

Da vi landet i den enstemmige beslutningen om å tildele *Back to Back* den Internasjonale Ibsenprisen var det i denne utforskende og samskapende kunstneriske praksisen vi fant vår begrunnelse. Ikke som en representasjon av noe annerledes, utenfor - snarere la vi vekt på hvordan de forestillingene kompaniet har presentert rundt om i verden virkelig har *beveget* sitt publikum. Gjennom nyskapende, utfordrende og umiddelbare uttrykk, gjennom de historiene de har valgt å fortelle. Om teaterverdenen og kunstverdenen lenge har vært dominert av mennesker med like erfaringer og muligheter, bryter kompanier som Back to Back inn i historien og bretter ut verdensbildet og vår egen forståelse av det.

Som samfunnsaktør er de betydelige, men det er den kunstneriske kvaliteten som danner kriteriene for verdens største teaterpris. Prisen utdeles på vegne av den norske stat, for å «honorere en person, institu-

sjon eller organisasjon som har tilført verdensdramatikken eller teateret nye kunstneriske dimensjoner». Alt dette rommer Back to Back. De er visjonære i sin kunstneriske praksis, med en iboende tro på teatret som et kollektivt medium der summen av hver enkelt bestanddel blir til noe større enn seg selv.

Slik som kunstnerskapene i denne boka er større enn summen av sine deler. Der Back to Backs forestillinger er en påminner til publikum om vår evne til å endre og skape verden på nytt, kan denne boka lede oss i den samme retningen. For er det ikke det kunst skal gjøre?

Nye generasjoner av kunstnere vil inspireres av arbeidet til kunstnerne det her handler om. Kunstnere som ikke skal skrives inn i en historie av utenforskap eller opposisjon, men som sentrale kunstneriske bidrag i å – med Back to Backs ord – «sette mennesker først».

*Ingrid Lorentzen*

### **Figur 1**

*Fra forestillingen Ganesh vs the Third Reich, Back to Back. Foto: Jeff Busby*



# Innholdsfortegnelse

Prolog	11
Innledning	13
1	
Kritisk blikk på funksjonshemmingsteori og kunstens påvirkning	21
2	
Tre teatereksempler	25
3	
Historie, politikk og språkets betydning	51
4	
Ulike perspektiver på funksjonshemming og konsekvenser for kunstnerisk arbeid	67
5	
Fra institusjonsomsorg til aktører i underholdningsbransjen	85
6	
Kunst eller politikk	91
7	
Det praktiske teaterarbeidet – kunstpedagogisk metodikk som andre felt kan lære av?	109
8	
Arbeid fra ide til forestilling; to eksempler	125
Etterord	149



## Prolog

I juli 2016 ble Exit-festivalen arrangert. Det var avgangsforestillingen til studentene på diplomkurset for «actors with learning disabilities and autism» ved Central School of Speech and Drama i London. På slutten av showet, som viste frem et utvalg av de arbeidene studentene hadde jobbet med gjennom hele året, sto publikum og sang med på *Fuck you* med Lily Allen som bakgrunnspor sammen med skuespillerne på scenen: *Look inside, look inside your tiny mind, now look a bit harder. 'Cause we're so uninspired. So sick and tired of all the hatred you harbour.*

Med stor entusiasme sang publikum allsang, men ble samtidig konfrontert med egne fordommer og med en følelse av at speilet ble snudd mot dem selv. Publikum kunne ikke lenger sitte som et passivt publikum og se på skuespillere som spilte ut sine såre opplevelser på scenen. Med engasjerende dans og musikk reiste alle seg og sang om seg selv: *Do you get, do you get a little kick out of being small-minded? You want to be like your father, it's approval you're after. Well, that's not how you find it.*

Aktører med utviklingshemming og autisme har erfaringer med å være annerledes, med å ikke passe inn, å bli utsatt for maktmisbruk, og med det å ha behov for hjelp og tilrettelegging. Å stå på en scene etter å ha gjennomført et diplomkurs i teater er et statement i seg selv. Når publikum entusiastisk synger med på Lily Allens sang etter å ha sett skuespillere spille ut egne erfaringer med ensomhet, møter man sine egne fordommer og tvinges til å reflektere over hvordan møter med en smal normalitet kan utfolde seg for skuespillerne. Mange i publikum fikk nok en bittersøt følelse.

Med bruk av kabaretens utfordrende og absurde virkemidler ble publikum dratt inn i forestillingen med lystig musikk, mens en krass tekst skapte en sterk kontrast etter en forestilling preget av mange sterke og utfordrende innslag. Skuespillerne viste fram undertrykkelsen mange kan oppleve når de faller utenfor en smal forståelse av normalitet. Gjennom Lily Allens musikk vendte skuespillerne blikket mot publikum.

Eksamensforestillingen ble senere utgangspunkt for dannelsen av teatergruppen The Not Your Circus Dog og forestillingen Not F\*\*in Sorry, som ble spilt på flere scener, blant annet på Soho Theatre i London i 2022. Møter og samtaler med skuespillere og regissører bak dette arbeidet ble en viktig drivkraft for arbeidet med denne boken.

## Figur 2

*Fra forestillingen Not F\*\*kin' Sorry, Access all Areas. Foto: Mann Bros*



## Innledning

Arbeidet med denne boken har pågått over mange år. Å forske på kunstneriske praksiser som involverer kunstnere med utviklingshemming og autismespekterdiagnoser utfordrer et tradisjonelt syn på hva som er kunst, og hvem som får støtte til å utøve kunstneriske praksiser. Samtidig trenger vi diskusjoner om hva vi egentlig mener når vi snakker om lærevansker, autisme, ADHD og alle de diagnosene som brukes for å beskrive kognitive og kroppslige forhold. Vi beveger oss i et uryddig og komplekst landskap.

Selv om vi ønsker å skrive om kunstneriske praksiser og dermed bevege oss i en humanistisk tradisjon, er det umulig å unngå helsefeltet når man skal arbeide sammen med mennesker som også har diagnoser som gir dem rettigheter og krav på pedagogiske tilrettelegginger. Dermed beveger man seg videre inn i samfunnsvitenskapen. Vi bør unngå merkelapper – samtidig må vi sikre at alle får den hjelpen de trenger, så ingen havner i skyggen og blir oversett. Dette gjelder antakelig særlig for dem med utviklingshemming, fordi mange som har en utviklingshemming er avhengige av at andre taler deres sak. Bakgrunnen for boken er derfor ikke bare knyttet til kunstnerisk og sosial praksis, men omfatter også politikk, ideologi og verdivalg på felt som er vevd sammen av et mylder av tråder.

Boken tar for seg hvordan det å utføre eller lede kunstneriske prosesser, og samtidig ha en utviklingshemming og/eller autisme, utfordrer hvordan vi organiserer både utdanning, arbeidsliv og samfunnsliv. Til syvende og sist er dette et demokratisk spørsmål om hvilke stemmer og erfaringer som blir hørt, og hvilke kropper som blir sett på ulike

scener og i ulike medier. Det er et politisk spørsmål hvordan ressurser kanaliseres, og det er et spørsmål for kunst- og kultursektoren hvordan det kunstneriske arbeidet utvikles.

Før vi går videre, er det viktig å nevne at det brukes mange ulike begreper innen funksjonshemmingsfeltet, og vi skal i et senere kapittel se nærmere på hvordan språk også brukes politisk. Dette er et felt med mange begreper som endres i takt med tiden og politiske skifter. I dag brukes «funksjonsnedsettelse» ofte i stedet for «funksjonshemming», og «kognitiv svikt» har mange steder erstattet «utviklingshemming». Når vi likevel også anvender både «funksjonshemming» og «utviklingshemming», selv om vi kan være kritiske til begrepene, er det ofte i mangel av noe bedre. Hvilke begreper som brukes, avhenger av hvilken diskurs man diskuterer innenfor, men mange begreper blir også en mer eller mindre ureflektert del av hverdagspråket. For oss er det viktig å prøve så godt vi kan å huske at det er mennesker bak begrepene, og å forholde oss respektfullt til det.

Alle mennesker har behov for å oppleve det samfunnspsykologen Isaac Prilleltensky og kolleger<sup>1</sup> kaller «mattering» – det å erfare at man er verdifull, betydningsfull og verdig som menneske (feel valued), og at man kan bidra til at andre opplever det samme, samt at man har likeverdige muligheter til å bidra i samfunnet (adding value). Dette har også stor betydning for menneskers livskvalitet. Hvordan vi bidrar til likeverdig deltakelse uavhengig av forutsetninger, angår oss alle, både som individer og som samfunn, langt utover teatrets grenser. Det handler om kompetanseutvikling og utdanningsmuligheter både innen kunstfeltet, helse og pedagogikk, om demokratisk deltakelse i samfunnsfelleskapet, samt de betingelsene som gjør dette mulig. Slike betingelser kan for eksempel handle om økonomiske forutsetninger og fysisk tilrettelegging som gir alle reelle muligheter for deltakelse og opplevelsen av å være betydningsfull.

---

1 Prilleltensky, I., Martino S.D, Scarpa, M. & Ness, O. (Red.) (2024). *How people thrive: Promoting the Synergy of Wellness, Fairness, and Worthiness*. Cambridge University Press.

Koblingen mellom kunst og politikk diskuteres ofte. Er det mulig å snakke om «den rene kunsten»? All kunst oppstår i en spesifikk kontekst, påvirket av den historiske, geografiske og kulturelle settingen man befinner seg i. Konteksten har betydning både for utviklingen av kunstproduktet og for forståelsen av kvalitet. Etter hvert som funksjonshemmede organiserte seg og startet aksjoner for bedre borgerrettigheter, ble funksjonshemmingspolitikk mer synlig fra 1970-tallet og utover.<sup>2</sup> Mange med funksjonshemming har blitt marginalisert og ekskludert fra utdanning og arbeid, både på grunn av synlige og skjulte mekanismer. I norsk offentlighet diskuteres det stadig hvordan flere kan inkluderes i aktivitet og arbeid.

I sin rapport «Overgang skole arbeidsliv for elever med utviklingshemming» fra 2017 skriver Wendelborg m.fl. at 5,6 prosent av personer med utviklingshemming har et arbeidsforhold, og dette er som oftest deltidsarbeid.<sup>3</sup> Kategorien unge uføre har også økt de siste årene, noe samfunnsøkonomene Bråten og Sten-Gahmberg påpeker i stor grad rammer unge med utviklingshemming og autisme.<sup>4</sup> Det å falle utenfor utdanning og arbeid kan bidra til usynlighet, fordi man utestenges fra arenaer der andre ferdes.

Kunstner og akademiker Petra Kuppers beskriver det å ha en funksjonsnedsettelse som noe som er både spesielt synlig og usynlig.<sup>5</sup> Man blir særlig synlig når kropp eller atferd skiller seg ut fra en definert, smal normalitet, samtidig som mange opplever å bli presset ut i periferien hvor de ikke blir sett og anerkjent. Dermed blir man også usynlig. Det er de som har makt til å definere seg innenfor det normale, som i stor

---

2 Barnes, C. og Mercer, G. (2010). *Exploring disability*. Polity Press.

3 Wendelborg, C. Kittelsaa, A.M & Wik, S.E. (2017). *Overgang skole arbeidsliv for elever med utviklingshemming*, NTNU Samfunnsforskning Rapport 2017.

4 Bråten, R. H. & Sten-Gahmberg, S. (2022). *Unge uføre og veien til uføretrygd*. Utdanningsforskning.no

5 Kuppers, P. (2004). *Disability and contemporary performance. Bodies on edge*. Routledge.

grad får bestemme hvilke livsbetingelser «de andre» skal ha. Det å bli sett og anerkjent er viktig, men det ligger en dobbelthet i det å være synlig eller usynlig.

Flere har skrevet om hvordan blikket utenfra kan forme oss og vår egen selvoppfatning, og hvordan opplevelsen av å bli stirret på er sterk når man ikke passer sømløst inn blant «de normale». Samtidig ligger det en styrke i å møte andres blick og stirre tilbake. Rosemarie Garland-Thomsons bok *Staring: how we look*<sup>6</sup> er blitt en kjent referanse innen funksjonshemmingsforskning. Jennifer Eisenhauer tar Garland-Thomsons kunnskap om stirringens betydning videre når hun beskriver funksjonshemmingskunst ut fra en affirmativ modell som tar utgangspunkt i anerkjennelse av forskjellighet, og hvordan det å stirre tilbake kan utfordre det objektiverende blikket: «transforming the objectifying stares of the viewers into moments of personal agency through the performative act of staring back».<sup>7</sup>

Vi skal se nærmere på ulike modeller for å forstå funksjonshemming, og blant annet hvordan den affirmative modellen har vokst fram som en motvekt til et mer tradisjonelt medisinsk syn. Det kan likevel være nyttig med en kort beskrivelse allerede nå. Funksjonshemming har gjennom tidene ofte blitt sett på som noe som skal normaliseres bort og overvinnes, eller også gjemmes bort. En affirmativ modell for funksjonshemming handler om å anerkjenne forskjellighet, varierte erfaringer, ulike syn på verden, et mangfold av kropp og muligheter for andre erfaringer enn de som rommes i den endimensjonale funksjonshemmingsfortellingen om en tragedie som skal overvinnes.

Selv om det er en anerkjennende, affirmativ forståelse av funksjonshemming som ligger til grunn for de erfaringene som presenteres videre i boken, er det viktig å vise hvordan denne forståelsen har vokst

---

6 Garland-Thomson, R. (2009). *Staring: How we look*. Oxford University Press Inc.

7 Eisenhauer, J. (2007). Just Looking and Staring Back: Challenging Ableism through Disability Performance Art, *Studies in Art Education*, 49:1, 7–22, DOI: <https://doi.org/10.1080/00393541.2007.11518721>

fram ut fra en kritikk av den mer tradisjonelle forståelsen av funksjonshemming, der man individualiserer, patologiserer (sykeliggjør), medikaliserer, essensialiserer og avpolitiserer funksjonshemming. Ut fra slike oppfatninger har det vokst fram en motmakt, der kunst og kultur har vært sentrale drivere for at funksjonshemmede skal kunne definere seg selv og bli anerkjent som noe annet enn en individuell tragedie, slik det ofte fremstilles både i faglitteratur og populærkultur.

I film og på teater har livene til funksjonshemmede som oftest blitt tolket og fortalt av andre. Det har til og med vært spesielt attraktivt for skuespillere uten funksjonshemming å få slike roller, fordi de blir sett på som ekstra krevende. Historisk sett har ikke-funksjonshemmede skuespillere som spiller mennesker med ulike funksjonsnedsettelse vært på topp når det gjelder å motta priser, som ved Oscar-utdelingen. To filmer med stort tidsspenn mellom seg er eksempler på dette: *Rainman* fra 1988, der Dustin Hoffman spiller en ung autistisk mann, og *The Theory of Everything* fra 2014, der Eddie Redmayne spiller Stephen Hawking.

I løpet av de siste ti årene har det likevel skjedd endringer, selv om utviklingen ikke har gått særlig raskt. Skuespillere med egne erfaringer med det å ha en funksjonsnedsettelse har blitt langt mer synlige, men det er fortsatt en lang vei å gå. Selv i 2024 ble *Rain Man* satt opp på norsk teater uten at det i særlig grad ble problematisert at en skuespiller uten autisme spilte en karakter med autisme, selv om Morgenbladets kritiker skrev at forestillingen bygger på et utdatert syn på autisme.<sup>8</sup> Rabalderet ville trolig vært større dersom en hvit mann hadde spilt en farget karakter.

Det er fortsatt et stykke igjen før aktører med funksjonsnedsettelse er godt representert, og særlig utfordrende er markedet for aktører med utviklingshemming. Likevel ser vi i dag at det diskuteres hvem som skal representere karakterer med ulike kjønnsidentiteter, hudfarge og

---

8 Pettersen, A. T. (2024). «*Rain Man*» som teater: Preget av datidens syn på autisme

etnisitet, samt funksjonshemming. Det har oppstått viktige debatter, og det finnes ikke nødvendigvis enkle svar. Det er imidlertid oppløftende å se at utdanning og kompetanse stadig utvikles internasjonalt, noe som gir aktører med utviklingshemming og autisme rett til å være kompetente fortellere av sine egne liv og erfaringer, slik studentene ved diplomstudiet ved Central School of Speech and Drama gjorde i eksemplet vi startet med.

Utdanning og ressurser er avgjørende for alle som vil jobbe med teater og film, og helt sentralt dersom man ønsker å øke mulighetene for mangfoldig deltakelse i scenekunstarbeid. Produksjonsselskapet og teateret Access all Areas, som blir presentert i boken, arbeider blant annet med konsulentvirksomhet for både teater, film og tv der man ønsker å ansette skuespillere med ulike funksjonshemminger. Gjennom sin konsulentvirksomhet bidrar de til bedre arbeidsvilkår for skuespillerne, og til at skuespillerne får roller som anerkjenner deres identitet. At dette feltet stadig får større oppmerksomhet, skyldes i stor grad internett og muligheten til å nå bredt ut. Brukergrensesnittet for deling på sosiale medier er ofte lavterskel, og tilgang til deling av foto og film gir helt andre muligheter for synlighet av arbeidet deres enn tidligere. Denne boken er også et middel for å synliggjøre muligheter og spenninger i dette feltet.

## **Hvorfor denne boken?**

Formålet med denne boken er å utvikle forståelse og kunnskap om hvordan man på en ivaretagende måte kan bane vei og samarbeide med skuespillere som har utviklingshemming, autisme eller andre som opplever at de møter barrierer. Like viktig er det å vise eksempler og bilder som kan åpne opp for et rikt og spennende kunstfelt med aktører som beveger publikum med nyskapende og for mange overraskende

kunstuttrykk, og som kan skape eksistensielle møter som endrer tilskueren i møtet med kunsten. Eksistensfilosofen Otto Friedrich Bollnow beskriver dette som diskontinuerlige møter, der man får opplevelser som endrer en som person fordi man får en helt ny innsikt.<sup>9</sup>

De tre kompaniene som er referansepunkter i boken – det britiske Access all Areas Productions, Back to Back Theatre Company fra Australia og Teater nonSTOP fra Norge – utfordrer et tradisjonelt syn på teater og funksjonshemming, utfordrer maktstrukturer både på scenen og i bransjen, og skaper eksistensielle møter med sitt publikum. Håpet er at denne boken, gjennom å vise praktiske tilnærminger og teoretiske diskusjoner, kan bygge ned barrierer som finnes eller kan oppstå. Ved å beskrive både et historisk og ideologisk bakteppe, i tillegg til kreative metoder, kan boken gi innspill til alle som ønsker å delta i kompetanseutvikling og bidra til gode og medskapende prosesser for å skape et mer representativt kulturfelt.

De tre teaterkompaniene som er omdreiningspunkt både i tekst og bilder i boken, representerer ulike måter å arbeide på i dette feltet. De anvender ulike kunstneriske arbeidsmåter, er organisert ulikt og har ulike nedslagsfelt. Det er et formål i seg selv å vise at skuespillere med utviklingshemming og andre funksjonsvariasjoner ønsker å jobbe med ulikt materiale. Vi må ikke gå i den fellen at vi snevrer inn til én «riktig» tilnæringsmåte for alle som har utviklingshemming eller autisme.

Men det finnes likevel noen prinsipper som synes å være grunnleggende for å sikre gode samarbeidsprosesser, både i utdanning og arbeidsliv. Derfor vil det bli lagt vekt på å presentere og diskutere hvordan man kan utvikle gode praksiser, samt hva erfaringene fra teaterkompaniene kan bidra med.

---

9 Bollnow, O. F. (1969). *Eksistensfilosofi og pedagogikk*. Fabritius og sønners forlag.



## Kritisk blikk på funksjonshemmingsteori og kunstens påvirkning

Kunst og politikk er tett sammenvevd. Politikk kan i beste fall åpne for nye muligheter, eller i verste fall bidra til å legge hindringer i veien for funksjonshemmedes deltakelse i samfunnet. Politiske beslutninger innenfor både juridiske felt, helse, kultur og utdanning påvirker livene våre.

Å få diagnosen utviklingshemming innebærer ofte å bli betraktet som en person med utilstrekkelig intellektuell kapasitet til å bli hørt og ta uavhengige valg. Man blir i liten grad sett på som en selvstendig aktør som kan delta i kunstnerisk aktivitet, fordi formålet med slik virksomhet først og fremst har vært terapi eller hatt et pedagogisk siktemål.

Fra 1960-tallet og framover har det vokst fram sterkere kritiske røster mot undertrykkende praksiser som rammer funksjonshemmede, og det har utviklet seg bevegelser som bygger på relasjonelle og kollektivistiske perspektiver, i motsetning til det individualistiske og medisinske synet på funksjonshemming. Kunst, kultur og teaterfeltet har, som vi vil se nærmere på utover i boken, vært viktige kanaler i kampen for nye perspektiver. Betydningsfulle stemmer fra England, som forskere på funksjonshemming Dan Goodley, Rebecca Lawthomb, Kirsty Liddiard og Katherine Runswick-Cole, beskriver hvordan man

gjennom politiske og aktivistiske bevegelser, ofte uttrykt gjennom kunst og kultur, har vist at det er mulig å leve livene sine på mange ulike måter, og sprengte seg ut av en snever normativ oppfatning med et begrenset individualistisk perspektiv på hva som er et verdig liv.<sup>10</sup>

Den nyliberale bølgen som fra 1990-tallet fikk stor innflytelse på vestlige lands økonomiske politikk, velferdsordninger og utdanningssystemer, førte til større grad av privatisering og et ønske om rasjonalisering av velferdstilbudene. De kritiske røstene som etter hvert vokste fram, kritiserte nyliberale og individualistiske løsninger, og løftet fram nye former for fellesskapsløsninger. Denne kritikken har utviklet seg på tvers av ulike felt, der humanistiske fag og kunst, samt samfunnsvitenskapelige fag, har bidratt til å utfordre den nyliberale styringen.

I dag problematiseres det i større grad hvordan begreper og fagfelt objektiviserer funksjonshemmede gjennom språk og tiltak, eller gjennom manglende tilrettelegging. Kritiske perspektiver på funksjonshemming er også preget av en stadig økende interseksjonalitet. Det vil si at man ser flere undertrykkende mekanismer i sammenheng, og anvender perspektiver fra både feministisk teori, postkolonial teori og queer-teori, i tillegg til crip-teori, i det som Goodley og medforfatterne kaller et smørgåsbord av perspektiver som representerer både innenfra- og utenfraperspektiv. I tillegg til disse teoretiske perspektivene trekker forfatterne inn perspektiver fra postmaterialisme og nymaterialisme. Dette åpner for at mange og varierte perspektiver kan bidra til å stille nye spørsmål, samtidig som man risikerer å vanne ut de funksjonshemmingspolitiske aspektene.

Vi skal ikke gå inngående inn på alle mulige teoretiske tilnærminger, men tar utgangspunkt i at kunst- og kulturfeltet utfordrer snevre oppfatninger og beskrivelser av funksjonshemming. Dette er også en viktig grunn til at vi har valgt å bruke mye foto i denne boken. Å bare beskrive med ord hva som skjer i et visuelt teaterfelt blir for fat-

---

10 Goodley, D., Lawthom, R., Liddiard, K. & Runswick-Cole, K. (2019). Provocations for Critical Disability Studies. *Disability & Society* <https://doi.org/10.1080/09687599.2019.1566889>

tig. Å kun bruke tekst kan gjøre det vanskelig å nå fram, fordi ordene forstås ut fra allerede etablerte oppfatninger av både teater og funksjonshemming. Nye bilder og opplevelser kan fungere som en vaksine mot å reprodusere foreldede og snevre oppfatninger.

Funksjonshemmingsfeltet er bredt og rommer mange former for identiteter og utfordringer. Det å ha en utviklingshemming synes likevel å være i en særstilling, og man kan bli spesielt sårbar. Å ha en læreutfordring innebærer ofte å være avhengig av andres støtte i daglige aktiviteter, noe som kan føre til at du ikke får dekket dine behov, men blir overlatt til andres beslutninger. Dan Goodley har stilt spørsmål ved hvordan forskere forstår «intellectual disability».<sup>11</sup> Han hevder at man historisk sett, gjennom den britiske sosiale modellen, har risikert å betrakte «intellectual disabilities» først og fremst som vansker og feil. Han viser til aktivist Simone Aspis, som påstår at personer med utviklingshemninger (people with learning disabilities difficulties) blir møtt med diskriminering også i møte med andre funksjonshemninger, fordi de som har utviklingshemming blir vurdert ut fra en medisinsk modell selv innen funksjonshemmingskretser. Skuespilleren Cian Binchy i det Londonbaserte teaterkompaniet Access all Areas, som deltok i oppsetningen MADHOUSE re:exit, en forestilling om funksjonshemmedes levekår før og nå, kom med denne kommentaren da han reflekterte over oppsetningen: «Tidligere ble vi stengt inne på institusjoner for hele livet. Nå er vi stengt inne hjemme, og på noen måter har soverommet blitt som en ny institusjon fordi vi er stengt inne uten noe å gjøre. Vi blir oversett og behandlet som vi ikke eksisterer [forfatternes oversettelse]».<sup>12</sup>

---

11 Goodley, D. (2017). *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction* (2. utg.). Sage.

12 Terret, L. (2018). An Overview of Performing Arts as They Relate to Disability in the United Kingdom. I A. Castaño, (Red.), *Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas (2009–2018)* (s. 251–259). El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

Selv om oppfatningen av utviklingshemming har endret seg over tid, finnes det fortsatt barrierer, og mange har dårlige levekår og opplever å bli møtt med fordommer og maktmisbruk i hverdagen. Dette poengteres også i Melding til Stortinget *Menneskerettar for personar med utviklingshemming – Det handlar om å bli høyrte og sett*.<sup>13</sup> At utviklingshemmede blir sett og hørt, er noe teater og film kan bidra til dersom man gir plass til flere stemmer og andre erfaringer. I norsk sammenheng ser vi tydelig hvordan språket og begrepet *utviklingshemming* entydig refererer til noe som mangler; man er først og fremst karakterisert av at man er hemmet i sin utvikling i forhold til en normalitetskurve. Gjennom kunst og varierte uttrykksmidler kan dette entydig negative perspektivet utfordres.

Det trengs tverrfaglig kunnskap og kompetanseutvikling for å sikre at man ikke utnytter sårbare mennesker, men også for at flere skal tørre å bevege seg inn i dette feltet. Back to Back Theater Company, Access all Areas Productions og Teater nonSTOP er tre teaterorganisasjoner som på hver sin måte kan bidra til kunstopplevelser, men som også bidrar inn i den store samfunnsamtalen om hva det er å være menneske.

---

13 Meld. St. 8 (2022–2023). *Menneskerettar for personar med utviklingshemming – Det handlar om å bli høyrte og sett*. Kultur- og likestillingsdepartementet.

Saur, E. & Ness, O. (2025). *Grensesprenging: Utviklingshemming, autisme og teater*. Fagbokforlaget. DOI: <https://doi.org/10.55669/oa6208>

2

## Tre teatereksempler

## Back to Back Theatre Company (Australia)

### Figur 3

*Fra forestillingen Lady Eats Apple, Back to Back. Foto: Zan Wimberly*



### Bakgrunn

Back to Back har sin base i Geelong sør i Australia, i underkant av ti mil fra storbyen Melbourne. Kompaniet ble dannet på slutten av 1980-tallet som et resultat av nedbyggingen av institusjonsomsorgen i staten

Victoria i Australia. Tre av deres teaterforestillinger har blitt spesielt godt kjent internasjonalt: *Small Metal Objects*, *The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes* og *Ganesh Versus The Third Reich*. I tillegg har filmen *Shadow*, basert på *The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes*, blitt vist på filmfestivaler og mottatt priser. Kompaniet har det siste tiåret vært et av de mest hyppig refererte kompaniene av sitt slag, og ble aktuelle i Norge da de mottok den Internasjonale Ibsen-prisen i 2022. I retningslinjene for prisen står det at den gis til: «an individual, institution or organisation that has contributed to the global dramatic art or given the theatre new artistic dimensions».<sup>14</sup> Denne prisen, i tillegg til flere internasjonale priser og deltakelse på festivaler verden rundt, har satt *Back to Back* på teaterkartet, langt ut over den smalere kretsen som holder på med disability art. Ibsen-prisen er et godt eksempel på at kompaniet blir tatt på alvor som nyskapende, profesjonell teaterkunst, uavhengig av bakgrunnen til skuespillerne, og ikke plassert i en egen bås. Kompaniet blir i dag anerkjent for sin nyskapende dramatik og for hvordan de åpner opp for at publikum får ta del i liv og erfaringer som de fleste ellers ikke har stor tilgang til, samtidig som mange kjenner til personer med utviklingshemming og/eller autisme i sin familie eller omgangskrets. Dette er teater som bygger bro mellom og gir innsikt i ulike livsverdener.

## Organisasjon

*Back to Back* har i utgangspunktet omtrent seks skuespillere med utviklingshemming og autisme – kategoriseringer ensemblet utfordrer i sine forestillinger – og flere av disse har vært ansatt i mange år og turnert verden over. *Back to Back* driver også lokalt arbeid, blant annet *Theatre of Speed*, som gir unge med utviklingshemming mulighet til å arbeide med teater og tilegne seg trening og kompetanse innen feltet.

---

14 <https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/about/guidelines/>

Gjennom denne satsingen bidrar Back to Back med utviklingsarbeid på grasrotnivå, samtidig som dette kan fungere som en rekrutteringsarena for Back to Back. Denne modellen har noen fellestrekk med organiseringen til Access all Areas, der man arbeider på ulike nivåer og gir tilbud både til dem som ønsker dette som en fritidsaktivitet, samtidig som det kan være et springbrett videre for dem med talent og ambisjoner.

Foruten skuespillerne som utgjør kjernen i Back to Back, er det et titalls personer i de administrative og kunstneriske støttefunksjonene. Det er med andre ord en relativt stor organisasjon som ivaretar både turnévirkosomhet, markedsføring og tekniske funksjoner. Teateret får økonomisk støtte både fra små og større sponsorer, og i 2022 fikk de bevilget et større beløp fra delstatsregjeringen.

### **Eksempler på forestillinger**

*Small Metal Objects* utspiller seg midt i et trafikkert område med mange fotgjengere og byens trafikk som bakgrunn. Publikum sitter på seter rigget opp med utsikt mot der handlingen foregår seg. Publikum får hodetelefoner og blir dratt inn i dramaet som utspiller seg mellom skuespillerne, som befinner seg et sted midt blant menneskemengden. *Small Metal Objects* utforsker hvordan samfunnet ser på marginaliserte grupper, og hvordan for eksempel arbeidsløse og funksjonshemmede blir betraktet som uproductive innbyggere.

Ved bruk av hodetelefoner kommer skuespillernes stemmer tett på publikum, selv om det kan være vanskelig å se skuespillerne blant alle de andre i folkemengden. Publikum får ta del i intime samtaler mellom skuespillerne, og det kan ta tid før de identifiserer hvem de er. Denne formen forsterker følelsen av å tre rett inn i andres virkelighet – en virkelighet man ellers ikke har tilgang til.

*The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes* er en forestilling med Simon Laherty, Sarah Mainwaring og Scott Price, alle tre skuespillere

med utviklingshemming og/eller autisme. Nettopp en slik kategorisering er et av temaene i forestillingen. De diskuterer hvorvidt de er komfortable med å kalle seg «disabled, intellectual disabled, neurodiverse». Og hva tjener disse karakteristikene til? Et viktig poeng her er at de tre har ulike syn på hvilke begreper de er komfortable med.

Forestillingen tar utgangspunkt i forberedelsene til et folkemøte – et slikt møte man forbinder med deltakelse, medbestemmelse og demokrati. Sarah, Simon og Scott diskuterer hvem som skal lede møtet og hva de skal snakke om, mens de arrangerer rommet med stoler og talerstol. Stykket handler om forholdet mellom individuelt og kollektivt ansvar, og om hvordan kunstig intelligens i stadig større grad er med på å påvirke livene våre og de beslutningene vi tar. Hvordan kan vi sammen ta de beste avgjørelsene til gagn for alle i et sivilisert samfunn?

De tre skuespillerne på scenen har svært ulike uttrykk. De bruker sine egne fornavn og er kledd i hverdagsklær. Scenerommet er sparsomt møblert. De triller inn en stabel stoler som de setter opp for å illustrere møterommet, og de har en portabel trapp og en stor, hvit, rektangulær isoporkloss som de plasserer foran trappen og som fungerer som en høy talerstol. På slutten av stykket demonteres dette.

Et viktig tema i stykket er hvem som kan snakke på vegne av hvem. Som eneste kvinne har Sarah Mainwaring en spesiell rolle i stykket, både fordi hun representerer en interseksjonell posisjon ved å være både kvinne og funksjonshemmet, men også fordi hun snakker svært sakte og beveger seg omhyggelig over scenen. Hun tvinger publikum til å vente ut sine langsomme, men insisterende replikker. Også hennes medspillere må vente, selv om de kan bli utålmodige.

Ett av virkemidlene som benyttes i forestillingen, er at replikkene vises på en skjerm som strekker seg tvers over scenen, øverst i scenerommet. Innledningsvis fungerer dette tilsynelatende som ren underteksting, men etter hvert blir skjermen også en medspiller med egne kommentarer. Når Scott begynner å kommunisere med Siri, den digitale assistenten, svarer hun tilbake med egne meninger på Scotts

spørsmål og kommentarer. Dette leder til en diskusjon om hva som vil skje dersom kunstig intelligens tar over; vil det bli som å bli behandlet med «behavioral therapy», behandlet som en hund? Eller som en utviklingshemmet?

**Figur 4**

*Fra forestillingen *The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes, Back to Back*.*

*Foto: Kira Kynd*



I *Ganesh Versus The Third Reich* tar Back to Back opp ubehagelige temaer om undertrykkelse og utryddelse av funksjonshemmede under nazi-regimet i andre verdenskrig. Samtidig peker de på hvordan vi i samtiden, også publikum, er ansvarlige for diskriminering og annen-gjøring i dagens samfunn. I stykket møter vi Ganesh, en indisk gud med elefanthode, guden for å fjerne hindringer og for en ny start. Ganesh' mål er å ta tilbake solsymbolet (hakekorset) som nazistene har misbrukt.

Samtidig som Ganesh starter sin reise fra India, får vi se en parallell historie om en ung mann som, inspirert av guden Ganesh, ønsker å lage en teaterforestilling. Han har selv vanskeligheter i livet som han kjemper med, og må forsvare ideen om teaterstykket overfor en overbærende og nedlatende kollega. Prosessen med å utvikle denne forestillingen, diskusjoner og maktbruk utspiller seg på scenen, og som publikum blir man dratt inn i ubehagelige situasjoner og også gjort delaktig når skuespillerne innimellom henvender seg direkte til publikum.

Tematikken knyttet til nazisme utgjør en sterk referanseramme for stykket. Nazistene hadde et eget utryddelsesprogram for funksjonshemmede, kalt T4. Det blir spesielt sterkt når Hitler spilles av Simon Laherty, som selv har en utviklingshemming og fremstår med en spinkel og sårbar kropp på scenen. Samtidig ser vi dr. Josef Mengele, spilt av den eneste skuespilleren uten utviklingshemming, David Woods, mens han går over scenen i SS-uniform og utroper sin begeistring for «the abnormal: birth defects, dwarfs, mongoloids, degenerative conditions». Dette spiller på hvordan Mengele drev med groteske medisinske eksperimenter på mennesker under andre verdenskrig, og var særlig opptatt av å forske på spesielle menneskelige variasjoner.

Under forestillingen stiller skuespillerne spørsmål ved sin egen etikk og rett til å lage et stykke om hinduistiske symboler (ingen av dem er hinduer) eller nazisme (ingen av skuespillerne er jøder): Er det kulturell appropriasjon de bedriver? Men kunnskapen om nazistenes

syn på funksjonshemming som en svakhet som burde utryddes, gir skuespillerne trygghet i at dette er en historie som i aller høyeste grad angår dem. Forestillingen har et dystert tema, men er også leken og utfordrende, og kommuniserer på mange nivåer. Som publikum får man seg en støkk når en skuespiller henvender seg direkte til salen og roper: «You've come to see some freak porn».

### **Back to Back, et kompani med stor rekkevidde**

Back to Back har hatt stor innflytelse både i Europa gjennom turnévirksomhet, og har dessuten vært tilgjengelig med sin film *The Shadow*, som kan vises uten at hele ensemblet og støtteapparatet må følge med. Dette har gjort at deres arbeid har blitt kjent og ofte referert til. De har valgt en modell der de kan være på reisefot i både én og to måneder. Det er krevende å forflytte seg fra Australia til Europa, så lengre opphold er å foretrekke for å unngå mye reisestress. Samtidig er det økonomisk krevende på en måte de fleste andre ikke har mulighet til, men det har gjort at mange har kunnet oppleve deres forestillinger utenfor Australia. Det at de har engelsk som scenespråk, gjør dem språklig tilgjengelige for mange.

Det er ikke uten grunn at de to utenlandske kompaniene som presenteres, er engelskspråklige. Et teater som det dyktige franske Compagnie de l'Oiseau-Mouche fra Roubaix har ikke like stort nedslagsfelt, og får dermed noe begrenset utbredelse.

## Access all Areas Productions (Storbritannia)

**Figur 5**

*Fra forestillingen Not your f\*\*kin' circus dog, Access all Areas. Foto: Mann Bros*



### Bakgrunn

Access all Areas ble dannet i 1976 under navnet The Rainbow Theatre Group. Mellom 1976 og 2007 laget og fremførte gruppen 63 forestillinger. På deres hjemmeside står det at Access All Areas «lager forstyrrende teater og forestillinger av kunstnere med utviklingshemming og autisme». Access all Areas har vokst til å bli en organisasjon med et bredt nedslagsfelt.

Plassert i Øst-London, omgitt av mange kreative organisasjoner og med et publikum som er vant til en mangfoldig kulturscene, har de særlige forutsetninger i en by som ofte omtales som verdens underholdningshovedstad. Selv om både plassering og rammebetingelser er annerledes enn for et norsk teaterkompani, finnes det også mange sammenfallende interesser. I mange teaterorganisasjoner hvor skuespillerne har en funksjonsnedsettelse, er arbeidet for funksjonshemmedes

rettigheter nærmest uunngåelig. Det å ha en utviklingshemming eller en autismespekterdiagnose gjør at man blir utsatt, uansett hvor man befinner seg.

Access all Areas har utviklet seg fra å være et *community theatre* til å bli en profesjonell organisasjon med et bredt aktivitetsfelt.

## Organisering

Access all Areas har en kunstnerisk leder og en administrativ leder, begge i full stilling, i tillegg til produsenter, kreative tilretteleggere og praktiske tilretteleggere. I likhet med Back to Back har Access all Areas etter hvert bygd opp en stor og profesjonalisert organisasjon.

Access all Areas, på samme måte som Back to Back, har en todelt organisasjon. De driver profesjonell teaterproduksjon gjennom sitt *Performance company*, og de driver samfunnsarbeid gjennom programmet *Take part*. I tillegg står de bak Performance Making Diploma, i samarbeid med Royal Central School of Speech and Drama.

De siste årene har de også utviklet spesialkompetanse på samarbeid og konsulentvirksomhet overfor TV og strømmetjenester som har sett behovet for et mer mangfoldig ensemble, men som trenger både skuespillere med kompetanse og kompetanseheving blant eget produksjonsteam. Ved å bidra både i manusutvikling og tilrettelegging for kunstneriske prosesser, kan man støtte og ivareta skuespillere med utviklingshemming og autisme på en måte som gjør at de får utført arbeidet sitt best mulig.

Behovet for konsulentvirksomhet ut mot andre teatre, TV, film og strømmetjenester har økt betydelig de senere årene. Det samme gjelder behovet for å lære opp agenter i underholdningsbransjen i hvordan de skal ivareta skuespillere med utviklingshemming og autisme. Likevel er kjernevirksomheten fortsatt å skape egne kvalitetsproduksjoner.

Access All Areas er en såkalt *Portfolio organisation* med støtte fra Arts Council England (tilsvarende Kulturrådet). De mottar også støtte fra stiftelser som Esmee Fairbairn og Paul Hamlyn trusts.

## **Take Part – et lavterskeltilbud**

Take Part-programmet som Access all Areas organiserer, har deltakere fortrinnsvis fra området rundt hovedkvarteret i Øst-London, men har også aktiviteter utenfor dette området. Formålet med Take Part er, som navnet tilsier, å skape deltakelse der deltakerne kan utvikle kreative ferdigheter, øke selvtilliten og lage forestillinger.

De siste årene har de utviklet en modell for organisering og ledelse der prosjektene samskapes med profesjonelle aktører med utviklingshemming. Disse har utdanning fra diplomkurset ved Central School of Speech and Drama. Det er også igangsatt et ledelsesutviklingsprosjekt kalt Transformative leadership. Prosjektene blir skreddersydd til deltakernes tilretteleggingsbehov for å sikre at alles stemme blir hørt.

Prosjektene arrangeres i lokale kulturhus, dagsentre, omsorgsboliger, samfunnshus og skoler, og deltakerne er mellom 16 og 83 år og representerer en mangfoldig befolkningsgruppe. Lengden på prosjektene i Take Part varierer fra enkeltstående workshops til lengre prosjekter. Målet er at det skal være et lavterskeltilbud der alle skal føle seg velkommen og ivaretatt.

## **Performance making diploma – utdanning og kompetanseheving**

Dette kurset, som Access all Areas driver i samarbeid med Central School of Speech and Drama, er et diplomstudium for skuespillere med utviklingshemming og autisme, hvor de kan få formell kompetanse innen teater. Kurset startet som et ettårig tilbud, men har blitt utvidet til to år. Samarbeidet med en gradsgivende utdanningsinstitusjon på universitets- og høyskolenivå gir både status og faglig tyngde, noe som igjen bidrar til å synliggjøre denne gruppen skuespillere.

At stadig flere skuespillere får økt kompetanse, fører til høyere kvalitet på arbeidet de gjør, både på scenen og på film. Parallelt har Access all Areas vært involvert i det nasjonale lederprogrammet Transformative leadership, og flere av skuespillerne har dermed en videreutdanning som gjør at de kan inngå i co-ledelse også på diplomkurset.

Et viktig prinsipp er at kurset skal være skreddersydd til den enkeltes unike uttrykksform, og at lærerne forstår de undervisningsprinsippene Access all Areas har utviklet. At undervisningen foregår ved en institusjon som Central School of Speech and Drama, bidrar også til at skuespillerne får en mer verdsatt sosial rolle gjennom å innta arenaer der kunsten har forrang, ikke funksjonshemmingen. De møter også andre studenter ved de ordinære studiene, som de delvis samarbeider med.

For å finansiere dette utdanningstilbudet har man inngått avtaler med store aktører i medie- og underholdningsbransjen. Tidligere var det medie giganten Sky som sto for en vesentlig del av finansieringen, men etter at Sky avsluttet sitt samarbeid, er det Netflix som nå bidrar med økonomisk støtte.

### **Eksempler på forestillinger utviklet av og i samarbeid med Access all Areas (utdrag)**

*The Misfit Analysis* er utviklet av skuespiller Cian Binchy sammen med Access all Areas. Cian har autisme. Forestillingen utforsker hans måte å oppleve verden på med sitt autistiske blikk, men tematiserer også hvordan funksjonshemmede blir behandlet i dagens samfunn. Dette er en multimediaforestilling, og på Access all Areas sine nettsider beskrives Cian og forestillingen blant annet med disse uttrykkene:

He likes to spin tin-openers.

He's taught lots of famous actors how to be autistic.

They're very good at it.

This is not Rain Man.

Dette sitatet er et noe ironisk hint, og henspiller blant annet på at Cian var konsulent da *The curious incident of the dog in the nighttime* ble satt opp som musikal i London. Cian har ellers erfaring fra tv-dramaer på BBC og ITV, og er en av Access all Areas sine mest erfarne skuespillere.

*My hands and feet are wiggeling* er laget av skuespiller Xandri/Emma Selwyn i samarbeid med Access all Areas, og er i stor grad et autobiografisk arbeid som på en uærbødig måte omfavner det non-normative. Samtidig utfordrer forestillingen publikum på en leken og til dels lett provoserende måte, fordi den ikke bare handler om skuespillerens egne erfaringer, men også konfronterer publikum med deres fordommer knyttet til autisme, kjønn og seksualitet.

I *#binariesbegone* utforsker Xandri/Emma Selwyn videre de temaene hun tok opp i *My hands and feet are wiggeling*: kjønn, autisme og seksualitet. Hun utfordrer den tradisjonelle kjønnsforståelsen, som for mange oppleves som en smal tvangstrøye, og hvor mange ikke lever opp til forventningene til de tildelte kjønnsrollene. I denne forestillingen, slik Access all Areas gjør i mange av sine produksjoner, er humor og grenseutfordring en innarbeidet arbeidsform.

*MADHOUSE re:exit* tar opp den røde tråden som kan gjenkjennes i mange av forestillingene presentert i denne boken. Det handler om institusjonshistorie, bortgjemming av utviklingshemmede, segregering og stigmatisering. *MADHOUSE re:exit* bygger på dokumenter og fortellinger etter en nå avdød kvinne ved navn Mabel Cooper, som i mange år var beboer på en institusjon for personer med utviklingshemming. Mabel Cooper kjempet til det siste mot institusjonsomsorgen, og fikk trykke på den røde knappen som sprengte en av de siste institusjonene i England og jevnet denne med jorden. Hun overlot sine journaler til Access all Areas, som lagde denne forestillingen basert på hennes historie og aktivisme. Målet var ikke bare å se bakover i historien, men også å advare mot de tendensene til ny-institusjonalisering og deprivasjon som utviklingshemmede i dagens Storbritannia opplever.

Gjennom bruk av slående virkemidler har formålet vært å skape en forestilling som har som mål å forstyrre og bevisstgjøre publikum gjennom «a refusal to be silent, and a history of being ignored».

Forestillingen har fire skuespillere som gestalter en gudinne<sup>15</sup>, en baby, en spiser og en utbryter-artist. Disse guider publikum gjennom en labyrintlignende institusjon, mens det murrer i krokene og man venter på en revolusjon som er lovet for å bedre livet til utviklingshemmede. Skuespillerne har selv vært med på å utvikle rollekarakterene. Gjennom forestillingen slippes publikum nærmere inn på livene deres, der fortid og fremtid vikles sammen. Målet er at publikum skal få større innsikt i hvordan det er å ha en utviklingshemming i dagens samfunn.

*Still, hear* er én av flere forestillinger fra Access all Areas som foregår ute i gatene og i lokalmiljøet. Disse kan også tilpasses og spilles i ulike nærmiljøer. *Still, hear* er en audioforestilling som utspiller seg i gatene i Øst-London rundt teaterets lokaler, og ble utviklet under pandemien da det kun var mulig å samle et begrenset antall publikummere. Her inviteres publikum ut i gatene i bydelen Hackney, hvor de får høre hvordan personer med utviklingshemming og autisme erfarte livet under lockdown i Covid-19-perioden, samt hvilke håp de har for en «ny normal» etter lockdown. Publikum guides til ulike lokasjoner i nærmiljøet, der de får fortellinger både gjennom live-skuespillere og innspilt lyd.

*The Interrogation* er en audioforestilling basert på opplevelser og ubehagelige hendelser som en av skuespillerne selv har vært utsatt for. Forestillingen handler om Charlene, og hvordan omverdenen feiltolker hennes atferd – og hvordan én persons feiltolkning sprer seg til andre. Charlene opplever at de andre mener hun har gjort noe forferdelig, selv om det egentlig handler om hennes angst og behov for hjelp til å finne fram i en kaotisk byggate. Samtidig tematiserer forestillingen hvordan samfunnet håndterer det som oppfattes som uønsket atferd, eller atferd noen tolker som mulig kriminell.

I Storbritannia finnes det oppslag både på kollektivtransport og ellers i offentligheten som oppfordrer innbyggere til å rapportere all mistenkelig atferd. «See it. Say it. Sorted.» står det på plakater, hvor det

---

15 Se bokens forsidefoto.

også er oppgitt et telefonnummer man skal kontakte. Mange med ulike sykdommer, funksjonsnedsettelse, utviklingshemming og autisme opplever at deres atferd oppfattes som mistenkelig, og de rammes av andres mistenksomme blikk. Ved hjelp av en app på mobiltelefonen blir publikum med på en guidet tur der de får oppleve det som skjedde med Charlene da hun fikk en meltdown og et angstanfall ute i byen.

Forestillingen problematiserer dilemmaer og konfronterer publikum med spørsmål som: Hva ville du gjort om du trodde du så noe kriminelt? Ville du involvert deg? Ville du rapportert det til politiet dersom du kunne fått raske instruksjoner over telefonen om hvordan du skulle håndtere situasjonen?

Formålet med forestillingen er å få publikum til å stille spørsmål ved årsaker til kriminalitet, språket vi bruker, og følelsen man kan få dersom man har en utviklingshemming eller autisme og blir sett på som kriminell fordi noen opplever atferden din som annerledes, unormal eller til og med truende.

**Figur 6**

*The Interrogation, Access all Areas. Foto: Mann Bros*



*unReal City* er en forestilling der Access all Areas går enda lenger i sin utforskning av multimodale uttrykksformer, ved å skape en VR-opplevelse (virtual reality) der to publikummere av gangen får en VR-tur inn i et nytt boligområde. Ved å blande live-opptreden med virtuell virkelighet utforskes det hvordan vi stadig må forholde oss til en økende digital verden.

I forestillingen blir publikum invitert inn i et showroom der de presenteres for leiligheter i en ny Smart-City. Her møter man personer både i virkeligheten og som avatarer i den virtuelle verden, og får innblikk i en tenkt framtid der man kan bo i høyteknologiske og tilrettelagte leiligheter.

På terskelen til det som omtales som et nytt Metaverse, aktualiserer *unReal City* spørsmål om hvordan vi forholder oss til hverandre i en stadig mer teknologisk og digital verden. Er det best å møtes fysisk, eller finnes det muligheter i å møtes som online-avatarer? Blir relasjonene sterkere når vi møtes ansikt til ansikt, eller kan digitale møter også være en inngang til fysiske møter – og kanskje gi rom for å utforske andre sider ved oss selv og bryte ut av fastlåste roller?

Denne forestillingen er et samarbeid mellom Access all Areas og dreamthinkspeak, et kompani i Storbritannia kjent for sine store og omfattende produksjoner i rom som lagerhaller og lignende.

*Not F\*\*kin' Sorry* er forestillingen som ble utviklet ut fra utprøvingene på Diplomkurset vi har brukt som eksempel innledningsvis i denne boken. Forestillingen er et resultat av mulighetene studentene kunne utforske gjennom utdanningen sin. De dannet gruppen Not Your Circus Dogs, som med støtte fra Access all Areas kunne videreutvikle ideene sine og etter hvert vise produksjonen på kjente scener, blant annet Soho Theatre. Forestillingen promoteres som «shameless sexy punk crip cabaret. With luscious lip syncs, sweaty dances and verbatim stories, have your preconceptions rattled as we take you to the edge».

The cracks, the scars.

We are sick of being your circus dogs.

Everything you think we can't do,

We can.  
And we are not fucking sorry.

*A Small Enclosed Room With Alfie Murphy* ble i 2025 både spilt på Soho Theatre og sendt på turné i England. Forestillingen ble utviklet sammen med skuespillerne Cian Binchy og Anna Constable, og handler om hvordan det oppleves for disse to å erfare verden fra sitt ståsted. Begge omtaler seg som *autistic actors*. Hovedpersonen Alfie Murphy savner noe i livet sitt, men klarer ikke helt å finne ut hva det er. Cian sier i programmet til forestillingen at Alfie er en karakter som ligner ham selv, men at alle karakterene han er med på å utvikle på scenen også har et ekstra spillerom. Tittelen på forestillingen er inspirert av noe Cian har skrevet, som sier noe om at folk ofte er redde for store åpne plasser fordi de ikke har oversikt, «whereas in a small enclosed room you're trapped. Even if Alfie travels the world, wherever he goes he will always be that little boy who was put in the corner».

**Figur 7**

*Fra forestillingen A Small Enclosed Room With Alfie Murphy, Access all Areas.  
Foto: Ali Wright*



## Teater nonSTOP (Norge)

### Figur 8

*Fra forestillingen Frøskjærring, Teater nonSTOP. Foto: Martin Hågensen*



### Bakgrunn

Teater nonSTOP ble startet i 2010 og hadde en treårig prosjektperiode før teateret ble overtatt og videreført som en kommunal virksomhet underlagt Kulturskolen i Namsos kommune. Det treårige prosjektet startet som et samarbeid mellom Namsos kommune og Høgskolen i Nord-Trøndelag (nå Nord universitet), med NAV

som aktiv støttespiller. Siden initiativet kom fra høgskolen, måtte virksomheten begrunnes i høgskolens mandat, nærmere bestemt vernepleierutdanningen. Begrunnelsen lå i dokumentasjon som viste at dialogen mellom tilretteleggere og deltakere i kulturbaserte aktiviteter der man skaper noe sammen, var mer likeverdig enn dialogen mellom hjelpere og brukere i tilrettelegging av andre dagligdagse gjøremål.<sup>16</sup>

Ett av målene med å etablere et profesjonelt teater med involvering fra høgskolen var at studenter skulle kunne gå inn i en teatervirksomhet på andre premisser enn de gjorde i sin praksis i bofelleskap, dagsentra og lignende. På teateret ble skuespillerne etter hvert eksperter på sitt felt, og studentene, som ble byttet ut og var nye hvert år, måtte agere på en annen måte. I det kunstneriske arbeidet ble de tradisjonelle hjelper/bruker-rollene snudd opp ned. Studentenes rolle ble å tilrettelegge for at skuespillerne i størst mulig grad kunne gjøre jobben sin.

Foruten at teateret skulle være en arena for skuespillerne, der det viktigste og bærende formålet var å lage kvalitativt godt og nyskapende teater, skulle teateret også være en sosialpolitisk aktør. Teater nonSTOP hadde som mål å bidra til utviklingen av teaterfeltet, skape en arena for helse- og sosialfaglige studenter hvor de kunne få erfaring med samskaping, og legge til rette for at skuespillerne kunne utføre sin primære jobb på teateret. Slik bidro teateret til å gi skuespillere med utviklingshemming en stemme på scenen.

Etter tre år som prosjektorganisasjon gikk teateret over i fast drift underlagt Namsos kommune og kulturskoleavdelingen. Denne organiseringen gir både fordeler og ulemper. Det er en fordel å være tilknyttet en administrasjon og ha tilgang til lokaler. Utfordringen er at man blir en brikke i en «tung» og etablert organisasjon som ikke nødvendigvis

---

16 Saur, E. (2008). *Kulturarena med mulighet for dialog? Grotta-en fritidsklubb for mennesker med utviklingshemming. «Målet e vel at vi ska ha det arti, trur æ»*. Trondheim: NTNU Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet. Doktoravhandling.

ser teateret som et teaterkompani med de behovene en slik virksomhet har for å kunne utvikle seg, men heller som en kommunal fritidssysse. Organiseringen kan sees som et uttrykk for velferdsstatens dilemma: Det er viktig med gode praktiske og økonomiske sikkerhetsnett for dem som kan være utsatte og sårbare, men det kan også føre til infantilisering og usynliggjøring.

## Organisering

Teateret er en deltidsvirksomhet med fast arbeidsdag én dag i uka, i tillegg til øvingshelger og dager tilpasset arbeid med produksjonene.

Det er ansatt en daglig leder i 50 prosent stilling. I tillegg leies det inn eksterne krefter til utvikling av nye forestillinger, og det kan også være behov for kunstnerisk og teknisk bistand i selve forestillingene. Det gis noe administrativ støtte fra Kulturskolen, men dette står i sterk kontrast til de profesjonaliserte organisasjonene Back to Back og Access all Areas.

Skuespillerne får lønn gjennom at teateret har fått tildelt en Varig tilrettelagt arbeidsplass (VTA) fra NAV. Denne stillingen deles mellom skuespillerne. En av utfordringene ved å lønne skuespillerne er at dette må tilpasses trykderettighetene deres, slik at de ikke mister disse. Samtidig viser det at det innenfor velferdsbyråkratiet også finnes handlingsrom og muligheter for å gi tilgang til varierte arbeidsplasser, som også kan åpne døren til kulturbransjen.

Teateret har omtrent 12 skuespillere ansatt. Mens Access all Areas og Back to Back har todelte organisasjoner hvor de driver grasrotarbeid (community-work) med formål om å gi et mer allment tilbud, og samtidig bruke dette arbeidet som rekrutteringsarena for sin profesjonelle teaterproduksjon, har Teater nonSTOP slått sammen disse to delene av virksomheten. Alle er samlet og jobber sammen, men ikke alle deltar nødvendigvis i alle produksjonene.

Access all Areas har, sammen med teaterskolen Central School of Speech and Drama, etablert et utdanningsprogram i universitetsregi.

Back to Back sin kompetanseutviklingsstrategi ligner i noen grad det man gjør i Teater nonSTOP, hvor skuespillerne utdannes i egen organisasjon. Teater nonSTOP har også samarbeid med sitt lokale universitet, men ikke på kunstfeltet, og det savnes derfor et utdanningstilbud innen teater slik man har utviklet ved Central School of Speech and Drama i samarbeid med Access all Areas.

## Forestillinger

*Dekksgutten* var den første forestillingen, før teateret var formelt etablert. Forestillingen tok utgangspunkt i sangen «Dekksgutten» av Åge Aleksandersen. Stina Stjern (Moltu) hadde regien, og hun er utdannet musiker ved jazzlinja, NTNU. Denne forestillingen ble den første i rekken av et langt samarbeid mellom Moltu og teateret. Hun introduserte arbeid med eksperimentelle musikkuttrykk, noe som har vært med på å forme teaterets profil. «Dekksgutten» var et av innslagene ved Åge Aleksandersens 60-årsforestilling, som var en gave fra Namsos kommune. «Dekksgutten» koblet sammen det kjente og nære – de fleste skuespillerne har et forhold til Aleksandersen, som er en identitetsmarkør for mange i byen han kommer fra. Samtidig utforskes moderne kunstneriske uttrykk, og denne koblingen mellom kjent og ukjent har blitt en arbeidsmåte for teateret.

*Jakten på julesnøen* var en juleforestilling for barn som ble vist for barnehager. Forestillingen ble improvisert på bakgrunn av ide-myldringer med skuespillere og samarbeidende studenter fra vernepleierutdanningen. Ragna Fredriksen hadde regien, og forestillingen ble spilt i flere sesonger som et tilbud til barnehagene i området. Å vise forestillinger for barn og unge bidrar til å gi barn med ulike funksjonsnedsettelse mulighet til å se at de som står på scenen også er noen de kan kjenne seg igjen i, samtidig som alle deltar i denne felleskapsopplevelsen.

*Eventyret om meg* ble til etter idé og regi av Nina Wester, og ble utviklet ut fra skuespillernes egne erfaringer og livssituasjoner.

Wester intervjuet alle skuespillerne, besøkte dem hjemme og dannet seg inntrykk av hverdagslivene deres. Ut fra deres egne levde liv tok det form et eget univers på scenen. Gjennom stykket fikk publikum innsikt i livene, drømmene og ønskene til skuespillerne. Ønsket om en kjæreste, drømmen om at noe fint skal skje, dårlige erfaringer fra tidligere som fortsatt preger livet, og så videre. Scenografien var enkel, men virkningsfull, med lyssetting og musikk, samt noe bruk av voiceover.

Arbeidet med en kjent norsk regissør og dramaturg ga teateret et betydelig kvalitetsløft, etablerte teateret som et navn i det lokale miljøet og bidro til å nå et større publikum. Stykket ga innblikk i livsverdener man ellers ikke har tilgang til. Wester problematiserte under arbeidet at det kunne oppleves utfordrende å jobbe med skuespillerne, særlig i starten, fordi hun var redd for å manipulere og presse dem i retninger de ikke ønsket. Denne ydmykheten er viktig. Selv om skuespillere med utviklingshemming og autisme ofte gir klart uttrykk for uenighet eller hvis det er noe de ikke forstår, er det mange som har erfaringer med å bli overstyrt og bestemt over. Å skape et samarbeidsklima der alle er så trygge som mulig og deltar i hele prosessen, ble en viktig etisk fordring i arbeidet med «Eventyret om meg», og også som fundament i samarbeid med andre innleide profesjonelle kunstnere.

*Du – jeg, oss – dem, innenfor – utenfor* var en danseforestilling utviklet sammen med musikerne John Pål Inderberg og Henning Sommerro, samt regissør og koreograf Kirsten Roll-Steen. Koreograf Marta Peres bidro med utvikling av enkelte scener underveis.

Forestillingen brukte musikk og dans som virkemidler for å utforske kraft og flyt, maktrelasjoner og hvem som definerer seg som innenfor eller blir definert som utenfor i samfunnet. Dans og bevegelser tok utgangspunkt i skuespillernes spesifikke kropper og bevegelsesmønstre, og det ble ikke gjort forsøk på å lære skuespillerne en på forhånd bestemt koreografi; denne ble i stedet utviklet i samarbeid mellom koreografer og skuespillere. Samarbeidet med erfarne og profesjonelle jazzmusikere bidro også til en leken og improvisatorisk arbeidsform.

Ved visning av denne forestillingen i Oslo, hvor også noen stortingspolitikere var til stede, erfarte man at publikumsblikket kan se og tolke egne erfaringer inn i det som presenteres på scenen. I en av scenene danser en av skuespillerne med Down syndrom over scenen med et skjelett – et slikt skjelett på hjul som vi ofte ser i klasserom. Politikeren, en godt voksen mann, ble rørt til tårer og fortalte etterpå hvordan denne scenen traff ham spesielt hardt fordi han nettopp hadde sittet i stortingsforhandlinger om bioteknologi og lovgivning knyttet til screening av foster, hvor man kunne avdekke blant annet om fosteret har Down syndrom. Å se en scene som involverte en høyst levende danser med Downs og et skjelett, ble en sterk og annerledes opplevelse enn det man får av å lese saksdokumenter. Koblingen var ikke intensjonell fra koreografens side, men først og fremst tenkt som et litt komisk danseinnslag, men åpnet for mange tolkninger. Denne opplevelsen viser at kunsten er uforutsigbar, og at det oppstår uforutsette koblinger og tolkninger hos publikum fordi vi har med oss ulike erfaringer.

Forestillingene *Litt kaffe, kanskje* og *Frøskjerring* blir nærmere presentert under den siste delen, som tar for seg det praktiske teaterarbeidet. Her bidrar Line Strøm og Stina Stjern (Stina Moltu sitt kunstnernavn) med en beskrivelse av hvordan de arbeidet fram forestillingen *Frøskjerring*. Line Strøm er utdannet ved Laban Instituttet i London, mens Stina Stjern er utdannet ved jazzlinjen ved NTNU i Trondheim. Line er kunstnerisk leder, og Stina leies inn på prosjektbasis, slik som ved forestillingen *Frøskjerring*.

Metodikken fra *Frøskjerring* ble videreutviklet i forestillingen *Med Line dance og Gud*, der det tverrfaglige samarbeidet utvides ytterligere. Sammen med filmprodusent Sigurd Bleken utforsker de hvordan skuespillerne kan delta i hele prosessen med å skape filmatiske uttrykk som integreres i forestillingen. Gjennom denne metodeutviklingen skapes en særegen estetikk og et poetisk fortellerspråk.

### Figur 9

*Fra forestillingen Med Line Dance og Gud. Foto: Bjørn Tore Ness/Namdalsavisa*



Den andre produksjonsfortellingen, *Litt kaffe, kanskje?*, viser arbeidet med å lage en forestilling basert på en av skuespillernes livsfortelling, hvor det å bli sendt på spesialskole har vært en viktig og vanskelig hendelse i hennes liv.

I produksjonsfortellingene vil vi undersøke hvordan man kan bidra med kreativ støtte på ulike nivåer i arbeidsprosessen, og hvordan man kan utvikle samskaptede ledelsesmodeller som gir større muligheter for deltakelse på alle nivåer og i ulike posisjoner, men også hvilke dilemmaer og utfordringer som kan oppstå. For å forstå disse dilemmaene bedre, skal vi se nærmere på hvilken betydning historien, politikken og språket har hatt og fortsatt har for dette feltet.

**Figur 10**

*Fra forestillingen Med Line Dance og Gud, Teater nonSTOP. Foto: Bjørn Tore Ness*





## Historie, politikk og språkets betydning

### Språkets betydning

Språk er ikke uskyldig. Språket brukes til å markere ulike perspektiver. Språk og begreper kan være stigmatiserende og nedverdiggende. Når man endrer offentlige begreper og definisjoner, ligger det ofte en tanke bak om at dersom vi endrer språket, så endrer vi også handlinger. Men både språk og handling kan være tunge å endre. Det er også vanskelig å vite hvordan vi kan omtale andre uten at det fører til objektivisering og en annengjøring, der vi skiller mellom oss og dem. Begrepene vi bruker i dag har også historiske røtter som vi ofte ikke lenger er like klar over.

Access all Areas, Back to Back og Teater nonSTOP sin virksomhet er påvirket av geografien og samtiden de opererer i, men er også et resultat av historiske prosesser. Både repertoaret og arbeidsmetodene springer ut av bevisste valg, der deres forståelse av funksjonshemming

og kunstneriske prioriteringer formes av politikk, kunnskap og erfaringsbakgrunn. Dette er et krevende landskap å navigere i, fordi det er så sterkt preget av identitetspolitikk. Det blir lett et tveegget sverd, der man risikerer å bekrefte snevre kategorier man egentlig ønsker å motarbeide, ettersom diagnoser og helsediskursen er vanskelige, om ikke umulige, å unngå når man skal forklare teatrenes formål.

Utviklingshemming og autisme er knyttet til forståelser av funksjonshemming, men det er fullt mulig å ha både en utviklingshemming og være på autismspekteret uten å oppleve seg selv som funksjonshemmet. Språkbruk og kategorisering av mennesker basert på diagnoser og normaliseringstenkning er problematisk, men vanskelig å unngå fordi det er så dypt forankret i både det offisielle og det dagligdagse språket. Sosiologen Goffman beskriver: «Ethvert samfund oppstiller midler til at inddele mennesker i kategorier, samt hvilke egenskaper der skal oppfattes som sædvanlig og naturlige for medlemmene af enhver av disse kategorier».<sup>17</sup> Han påpeker videre at vi trenger kategorier for å sortere de store mengdene informasjon vi må forholde oss til, men problemet oppstår når vi bruker kategorisering til å undertrykke andre.

Selv når vi ikke er komfortable med begrepene som brukes i språket, og opplever at de kan være både undertrykkende og lite treffende, er diskursen om normalisering og diagnoser så dypt innvevd i historien at det kan være vanskelig å finne alternative begreper.

Ordet «utviklingshemming» kan oppleves som både utdatert og stigmatiserende, men begrepet er innarbeidet i både hverdagspråket, diagnosesystemer og offentlig diskurs, og er derfor vanskelig å unngå. Det engelske «learning disability» kan oppleves som mer funksjonelt, mens den norske oversettelsen «lærevansker» ikke brukes på samme måte. Begge begrepene tar imidlertid utgangspunkt i vansker, og er derfor negativt ladet. Etter hvert har «funksjonsvariasjon» blitt introdusert

---

17 Goffman, E. (1975). *Stigma: om afvigerens sociale identitet*. Gyldendal.

som et mindre problemfokuseret begrep. Det favner bredt, men utfordringen er at når utviklingshemmede inngår i en stor samlebetegnelse, blir de ofte usynlige fordi deres behov ikke spesifiseres.

Normaliserings- og diagnosediskursen påvirker ikke bare språket, men også lovverk, trygderettigheter, økonomi, utdanning, arbeid og hverdagsliv. Å trekke fram historie og ideologi kan kanskje oppleves som slitsomt og unødvendig, men bevissthet om hva som har skjedd tidligere, kan bidra til å unngå at vi gjentar de samme feilene. For historien har dessverre en tendens til å gjenta seg hvis vi ikke er på vakt, fordi vi ofte lar oss blende av tilsynelatende gode intensjoner som kan få alvorlige konsekvenser. Den britiske funksjonshemmingsforskeren Mike Oliver påpekte allerede i 1990 at den definerende funksjonshemmingsdiskursen skapes i ideologiske krysningpunkter mellom individualisme, medisinske forståelser som underbygger behovet for medisinsk intervensjon, og forestillingen om funksjonshemming som en personlig tragedie. Dette former oppfatninger om normalitet, «abelbodyness» og «abel-mindness», som igjen påvirker politiske beslutningsprosesser.<sup>18</sup>

Innen funksjonshemmingsforskning og brukerorganisasjoner har det vært viktig å bevege seg bort fra et forenklet individualistisk syn på funksjonshemming, og å anerkjenne hvordan politikk og strukturer påvirker både individet og samfunnet som helhet. Barrierer kan både bygges og rives ned gjennom ulike politiske valg og tiltak. Det er avgjørende å utfordre fordommer for å sikre bedre levekår og livskvalitet for alle.

Teater kan bidra til å utfordre fordommer ved å vise publikum hvordan en snever normaliseringsforståelse påvirker livet for personer med utviklingshemming. Back to Back Theatre Company, som presenteres i boken, ble tildelt Den internasjonale Ibsenprisen i 2022. Slik oppmerksomhet kan skape debatt og diskusjon om hva vi mener med

---

18 Oliver, M. (1990). *The Politics of Disablement*. Macmillan.

normalitet, hva en diagnose er, og lignende spørsmål. Sammen med de andre teaterkompaniene som presenteres, bidrar disse til å utvide vår forståelse ved å gi oss innblikk i utviklingshemmedes erfaringer på teaterscenen.

Vi skal senere se nærmere på hvordan funksjonshemming beskrives ut fra ulike modeller som benyttes i politikk, utdanning og forskning. Vi vil forklare hvordan disse modellene har utviklet seg, og stille kritiske spørsmål til hvilke konsekvenser de kan få for praksis. Før vi gjør dette, skal vi imidlertid ta et historisk tilbakeblikk på hvordan funksjonshemming har blitt konstruert og utviklet over tid.

## **Funksjonshemming, normalisering og veldedighet – et tilbakeblikk**

Når man ser på funksjonshemmingens historie, er det ett ord som stadig gjentas: ulike varianter av normalisering. Normalisering handler her om prosesser der man på den ene siden forsøker å strekke seg mest mulig mot de til enhver tid gjeldende kravene som stilles til individet om å være innenfor en normalitetsstandard. På den andre siden innebærer det at personer som defineres utenfor disse normalitetsstandardene ofte stigmatiseres og på ulike måter holdes utenfor eller straffes.

Den franske filosofen Michel Foucault har beskrevet hvordan ulike kunnskapsregimer har oppstått og endret seg i takt med samfunnets utvikling.<sup>19</sup> Fenomener som sykdom, straff og galskap har endret innhold gjennom historien, nye kunnskapsregimer har blitt utviklet, og Foucault undersøkte hvordan normalisering utøves og har resultert

---

19 Foucault, M. (1991). *Galskapens historie i opplysningens tidsalder*. Gyldendal.

i ekskludering av dem som ikke befinner seg innenfor de rammene for *normal* som samfunnet til enhver tid definerer. Foucaults arbeid er både populært og kontroversielt, men det er hevet over tvil at hans forskning har påvirket måten vi diskuterer hvordan kunnskap produseres. Mye funksjonshemmingsforskning har vært basert på Foucault eller hans etterfølgere.

Vi skal ikke gå inn på bruken eller kritikken av Foucault, men mener det er nyttig å se historisk på dette feltet for å forstå hvordan ulike begrunnelser kan brukes for å opprettholde maktforhold, enten bevisst eller ubevisst. Ulike kunnskapsregimer innen for eksempel medisin og samfunnsvitenskap skaper diskurser som kan gjenkjennes i de ulike perspektivene og modellene som beskriver funksjonshemming.

Ved å trekke opp noen historiske linjer skal vi se hvordan diskurser om normalisering og funksjonshemming har bidratt til at veldedighet har fått stor plass i omsorgen for utviklingshemmede og andre med funksjonsnedsettelse. Veldedighet brukes i dag både som økonomisk modell for å finansiere kunst og kultur for funksjonshemmede kunstnere, og som mer spredte velferdstiltak. Veldedighet handler om økonomi, men kan også knyttes til holdninger man har overfor «de andre» og hvem som anses som «verdige trengende». Å bli utsatt for veldedighet kan oppleves som paternalistisk og objektiviserende, og den som har penger, har makt til å bestemme hvilke kriterier som må oppfylles for å få tildelt midler.

I kunsthistorien er det også et kjent fenomen med rike mesener som velger ut kunstnere de ønsker å støtte. Selv om motivasjonen kan være ulik, kan det også her oppstå en avhengighet, der den som bestemmer hvem som skal få økonomisk støtte, sitter med stor makt til å definere det kunstneriske uttrykket, om man vil. Selv i et velferdssamfunn med gode offentlige støtte- og velferdsordninger, holder veldedigheten stand og brer gjerne om seg i økonomiske nedgangstider. Hvorfor er det slik? For å forstå hvorfor veldedighetstanken så lett sniker seg inn i både kunst- og funksjonshemmingsfeltet, kan det være viktig å se hvordan sosiale og økonomiske praksiser blir til og opprettholdes.

En som har vært påvirket av Foucault, er Henri-Jaques Stiker. Han har undersøkt funksjonshemmingens historie og viser hvordan det har eksistert ulike oppfatninger av funksjonshemming gjennom tidene, og at disse oppfatningene har hatt ulike intensjoner og konsekvenser.<sup>20</sup> Historien påvirker oss på ulike måter, og oppfatninger fra en tidligere historisk epoke forsvinner ikke selv om tiden går. Snarere lever ulike syn og oppfatninger side om side. Det som kan være interessant for oss, er hvordan Stiker viser sammenhenger mellom religion, kultur, syn på avvik og normalitet, og hvordan dette på ulike vis bidrar til at veldedighet fortsatt har så stor plass selv i dag.

Stiker tar utgangspunkt i at den vestlige historien om funksjonshemming i stor grad er preget av Bibelens skildringer av det som ble oppfattet som avvikende atferd, slik som prostitusjon, seksuelle avvik og sykdommer som spedalskhet. Det var *avviket* i seg selv som var avgjørende, ikke egenskapene eller årsaken til avviket. I Det gamle testamente blir avvik betraktet som en straff fra Gud for menneskenes brudd på Bibelens bud og forbud. Denne ideen om at avvik er en straff for syndene vi har begått, kan fortsatt gjenkjennes i dag. Retorikken er synlig, ikke bare i religiøse bevegelser som bruker trusselen om en gammeltestamentlig og dømmende Gud som en del av forkynnelsen, men også i hverdagspråket når noen sier at de må ha gjort noe fryktelig galt for å bli straffet med ulykker, sykdom eller andre vonde ting.

I Det nye testamentet er ikke spørsmålet lenger om du er syndfri, men om du har et rent hjerte som tar imot Jesus og frelsen. Dette skiftet får ifølge Stiker konsekvenser for synet på avvik og funksjonshemming, og endrer den gamle samfunnsordenen fullstendig. Nå er det de syke, de funksjonshemmede og de marginaliserte som skal være de første til å komme inn i Guds rike, og de blir anerkjent som medlemmer av det sosiale og religiøse livet. Konsekvensen av dette endrede synet

---

20 Stiker, H-J. (1999). *A History of Disability*. The University of Michigan.

på marginaliserte grupper er at veldedighet blir innført som en strategi overfor funksjonshemmede. Nestekjærlighet – det at du skal gjøre mot andre som du vil at de skal gjøre mot deg – blir en vei til frelse. Nestekjærlighetsprinsippet blir en viktig begrunnelse for samfunnets omsorg for dem som ikke kan leve uten hjelp, og det blir en vei til frelse for den som hjelper de utsatte.

Gjennom nestekjærlighet oppstår fortellingen om funksjonshemming som en individuell tragediefortelling, der den troende og gode samfunnsborgeren kan oppnå frelse gjennom veldedighet for de trengende. Særlig i land uten et godt utbygd velferdstilbud ser vi hvordan veldedighet blir en strategi for å hjelpe dem som faller utenfor fordi de av ulike grunner ikke har økonomi til å forsørge seg selv. Vi kan også gjenkjenne spor av veldedighet i Norge gjennom TV-aksjoner og andre veldedige organisasjoner som appellerer til samvittigheten vår. For å være veldedig må man altså ha noen å forbarme seg over, og da blir man opptatt av mennesker som har det vanskelig og som trenger hjelp. Vi kjenner alle til bilder av gråtende barn med store, bedende øyne som skal appellere til nestekjærligheten i oss. Problemet er ikke ønsket om å hjelpe, men hvordan denne hjelpen kan bidra til stigmatisering og stakkarsliggjøring, og hvordan man presser individer til å definere seg som ofre som kan fremstille seg som verdig trengende. Dermed skapes det et maktforhold mellom den som gir og den som får.

Samfunnsforhold og styresystemer endrer seg gjennom historien, og veldedigheten får ulike former. Når vi kommer til middelalderen, som Stiker kaller «den stille tidsalder», er det fattigdom som er den store bekymringen, og almisser blir etablert som en viktig del av den sosiale og økonomiske orden. Kirken la grunnlaget for en ny samfunnsorden gjennom tolkningen av Det nye testamentet, men oppfatninger fra Det gamle testamente og Det nye testamente levde videre side om side, og praksiser fra den greske antikken – der barn som ble født med ulike misdannelser ble satt ut for å dø som ofre til gudene – forsvant heller ikke automatisk.

I den greske antikken ble funksjonshemminger sett på som en trussel mot samfunnet og en økonomisk belastning, og dermed ansett som et sosialt problem, slik det også var i det gammelnordiske ættesamfunnet. I det tidlige nordiske ættesamfunnet ble det praktisert å sette ut syke og funksjonshemmede nyfødte for å dø, slik at familien ikke skulle svekkes. Da kristendommen ble innført i Nord-Europa, ble «tap av menneskeverd» sett på som djevelens verk, og selv Luther sies å ha trodd at djevelen byttet bort småbarn de første seks ukene og satte seg i deres sted.

Så selv om begrunnelsene har variert til ulike tider, har resultatet for funksjonshemmede ofte vært ekskludering fra storsamfunnet. Mange har opplevd betydelig skyld og skam, ettersom det har vært sterke koblinger til synd og straff, og fordi funksjonshemmede ikke ble sett på som produktive familiemedlemmer. Disse koblingene dukker fortsatt opp og påfører skyld og skam når noen faller utenfor normalitetsoppfatningen. Dette er en tung historisk byrde å bære, og det preger manges selvoppfatning langt inn i vår moderne tid, og danner fortsatt grunnlag for mye som utforskes og bearbeides på teaterscenen.

Det går en linje fra disse tidlige oppfatningene og inn i moderne tid, og vi kan gjenkjenne lignende argumenter fra eugenikkdebatten på 1930- og 1940-tallet, også i Norge. Selv i dagens debatt om gen-teknologi, abort og fosterdiagnostikk opplever mange stor usikkerhet og blandede forventninger fra omgivelsene om hvorvidt et barn med funksjonsnedsettelse vil bli verdsatt og ivaretatt. De teknologiske mulighetene vi har i dag kan stille foreldre overfor vanskelige valg når fosterdiagnostikk avdekker at de venter et funksjonshemmet barn.

Noe viktig som har skjedd i det 19. og 20. århundre, og som har skapt et skille mellom før og nå, er hvordan mer spesifikke beskrivelser har blitt utviklet, og hvordan diagnosesystemet vi har i dag har vokst fram. Tidligere var inndelingene mye grovere, og fattigdom og dårlige levekår var en viktig komponent. Det var ikke så

klare skiller mellom kategorier som syke, gale og fattige. Etter hvert kom det stadig mer finmaskede beskrivelser av det man oppfattet som medisinske avvik.

Religiøse forklaringer, som sto sterkt før det 18. århundre, måtte gradvis vike når medisinske og vitenskapelige begrunnelser tok over. Etter hvert som det moderne medisinske kunnskapsregimet ble etablert, fikk det stadig større betydning for forståelsen av fysisk og psykisk sykdom og funksjonsnedsettelse. Denne systematiske kategoriseringen bidro til en stadig tydeligere definert normalitet; man kan si at den normalitetsforståelsen vi har i dag, ble skapt.

På slutten av 1800-tallet konstruerer Alfred Binet IQ som et mål på normalitet, og det blir en skala som måler hvem som faller innenfor eller utenfor normalitetsfeltet. Intelligensmåling etableres som en objektiv sannhet om hva som er normalt og hva som ikke er det. Basert på Binets skala bestemmes det også hvem som kan kategoriseres som utviklingshemmede. En annen betydningsfull person som var opptatt av utviklingshemmedes kår, var legen Eduard Seguin, som allerede rundt 1840 etablerte en privat skole for elever med utviklingshemming i Paris. Hensikten til både Binet og Seguin var å forbedre pedagogikken gjennom å vite mer om elevene.<sup>21</sup> Andre har hatt langt verre hensikter.

Adolphe Quetelet (1796–1874) legger grunnlaget for beskrivelsen av idealet om *gjennomsnittsmennesket*, l'homme moyen. Den som kanskje har hatt størst konsekvenser inn i moderne tid, er engelskmannen Francis Galton (1822–1911), som bruker denne kunnskapen til å skille ut hvem som har høyest genetisk verdi, og gjør begrepet eugenikk til et ideal.<sup>22</sup> Renhet og sterke gener blir viktig også i norsk lovgivning. På 1930-tallet blir dette også nedfelt i lovs form i Ot.prp. nr. 17 (1934) Lov om adgang til sterilisering m.v. På 1930-tallet var det stor poli-

---

21 Hargrave, M. (2015). *Theatres of learning disability. Good, bad, or plainly ugly?* Palgrave Macmillan.

22 Rose, N. (1989). *Governing the soul. The shaping of the private self.* Routledge.

tisk enighet om at man måtte begrense andelen av «mindreverdige i befolkningen. Med «mindreverdige» ble det i 1934-loven særlig siktet til «sinnssyke» og «åndssvake» som ikke kunne antas å forsørge barn, eller som ville få «arvedefekte» barn».<sup>23</sup>

Disse tankene om raserenhet og foredling av en genetisk sterk befolkning var ikke holdninger forbeholdt det nazistiske regimet i Tyskland, som på denne tiden var i ferd med å etablere seg som en sterk ideologi, men hadde også før andre verdenskrig grobunn i mange land, også i Norge. Tankegangen om rent arvemateriale og hvem som er verdige borgere av det germanske riket er grunnleggende i propagandaen under andre verdenskrig.

Med to verdenskriger med relativt kort mellomrom på 1900-tallet oppsto også en ny utfordring: behovet for å ta seg av et stort antall krigsskadde. Stiker omtaler det 20. århundret som «rehabiliterings århundre» og hevder at det først og fremst har dreid seg om to strategier for funksjonshemmede: usynlighet gjennom å skjule mennesker med avvik, eller alternativt å iverksette tiltak for å gjøre de avvikende «normale». Første og andre verdenskrig påførte mange mennesker store skader, både fysisk og psykisk, og det ble ansett som viktig å rehabilitere dem tilbake til et aktivt liv.

Denne tankegangen ble ikke bare anvendt på krigsskadde soldater, men etablerte en generell holdning til funksjonshemmede, uavhengig av årsaken til funksjonshemmingen. Denne utviklingen og rehabiliteringsoptimismen har fortsatt helt opp til i dag, hvor vi ser store teknologiske framskritt.

---

23 Haave, P. Norgeshistorie – Fra steinalderen til i dag. Fortalt av fagfolk. Nettside Universitetet i Oslo.

## Historien gjenspeiles på teaterscenen

Fremveksten av velferdsstaten i de nordiske landene fra slutten av 1930-tallet og utover ga også en økonomisk mulighet for sterkere statlig kontroll over utviklingen i omsorgen for såkalte svakere grupper. Det ble opprettet asyl og institusjoner for å gjemme bort avvikere og skjerme resten av samfunnet, mens normalisering og eugenikk ble strategier for å skape det «friske» og «rene» samfunnet.<sup>24</sup>

Den historiske bakgrunnen danner klangbunn for teaterdannelsene og teaterarbeidet som presenteres i denne boken, og utgjør ofte et argument for mange som driver med *disability art*. Det handler om å vise hvor dypt innarbeidet synet på funksjonshemming kan være i undertrykkende strukturer. Ett eksempel er hvordan asyl- og institusjonsomsorgen i England tematiseres i Access all Areas sin forestilling MADHOUSE re:exit. Forestillingen ble til med utgangspunkt i tidligere institusjonsbeboer Mabel Coopers aktivisme og etterlatte journaler, men speiler også dagens omsorg for utviklingshemmede og former for ny-institusjonalisering.

Plasseringer i institusjoner baserte seg etter hvert på utviklingen av normalfordelingskurven, slik vi kjenner den fra Gauss (gausskurven), og Francis Galtons utvikling av statistikk som vitenskapelig verktøy. Lars Grue viser hvordan denne utviklingen har sterke bånd til eugenikk og oppfatningen om at noen trekk anses som mer verdifulle enn andre. Dette har videre blitt brukt som argument for å kontrollere at «dårlig arvemateriale» ikke skal få lov til å reproducere seg.

Normalisering var i utgangspunktet umulig for personer med utviklingshemming, og derfor ønsket man å beskytte samfunnet mot deres tilstedeværelse. Løsningen ble å opprette store institusjoner for dem som ble testet og målt med intellektuell kapasitet under den definerede normalen, og hvor de innlagte i liten grad hadde kontakt med

---

24 Fjermeros, H. (2009). *Åndssvak!: et bidrag til sentralinstitusjonenes og åndssvake-omsorgens kulturhistorie*. Universitetsforlaget.

sin egen familie og samfunnet ellers. Bortplassering i avsidesliggende institusjoner var én strategi, mens en annen strategi som vokste fram på 1930-tallet, var – som tidligere beskrevet – ideen om eugenikk, der man gjennom ulike tiltak skulle rense samfunnet ved å fjerne mennesker som ble ansett som verdiløse. Staten innførte derfor steriliseringsloven for å hindre degenerering ved å forhindre at de unormale og åndssvake spredte sine dårlige gener videre. Slike politiske strategier var ikke uvanlige utover 1900-tallet, verken i Skandinavia eller ellers i Europa.

På denne måten ser vi at medisinsk kunnskap ble brukt både til å hjelpe og til å disiplinere. Dette var en tankegang som også lå til grunn for innføringen av steriliseringslovgivningen i Norge på 1930-tallet, som skulle bidra til «dyrking av menneskelig materie».<sup>25</sup> Denne tematikken er ikke særnorsk, men også sentral i det australske kompaniet Back to Back sin forestilling *Ganesh vs The Third Reich*.

Det finnes mange spenninger i dette feltet, og normalisering som målsetting er problematisk. For den gruppen mennesker som levde under uverdige forhold, enten de ikke fikk tilstrekkelig hjelp og stell hjemme eller de ble plassert på store institusjoner, slik Anne ble i *Litt kaffe, kanskje?*<sup>26</sup>, ble normalisering etter hvert også forstått som det å kunne leve liv som «alle andre». Da ble normalisering en strategi for å gi utviklingshemmede et bedre liv gjennom å gi den enkelte muligheten til å leve så normalt som mulig, med normal døgnrytme, eget rom, skolegang og arbeid.

Denne kampen var et resultat av forholdene som ble avdekket ved de store institusjonene, der det i liten grad var lagt til rette for individualisert omsorg. Noen bodde hele livet på slike institusjoner, langt fra familien og avskåret fra samfunnet utenfor.<sup>27</sup>

---

25 Grue, L. (2016). *Normalitet*. Fagbokforlaget.

26 Se nærmere beskrivelse kapittel 8.

27 Grunewald, K. (2008). *Från idiot till medborgare: De utvecklingsstördas historia*. Gothia.

Som en reaksjon på en uverdigg institusjonsomsorg, der mennesker med utviklingshemming måtte flytte fra sine familier og lokalmiljø til store institusjoner som ofte lå langt unna hjemstedet, fikk vi i Norge Ansvarsreformen. Fra 1991 ble det vedtatt at de store stats- og fylkeseide institusjonene skulle avvikles, og de som bodde der skulle få bo- og omsorgstilbud i sine egne kommuner. De skulle flytte «hjem», og barn som ble født med utviklingshemming, skulle gå i sin lokale barnehage og skole. Intensjonene var gode, men for mange som hadde bodd på institusjonene, var ikke hjemkommunen et sted de hadde noen tilknytning til, og for noen ble flyttingen vanskelig. For andre førte det til nye og bedre liv.

For barn og unge med spesielle behov var det ikke alltid slik at kommune og fylke hadde den fagkunnskapen institusjonsomsorgen hadde utviklet. Mange foreldre opplevde at barna fortsatt ble segregert i egne klasser og avdelinger, eller ble gående som klassens klovn. For et barn som ikke passet inn i en snever normalitetsramme, ble det satt inn tiltak som mange opplevde som normaliserende, basert på en medisinsk forståelse av funksjonshemming. For å muliggjøre en slik normalisert hverdag, ble det etter hvert bygd ut et rehabiliteringsregime med en «hær» av hjelpere som skulle legge til rette for rehabilitering: fysioterapeuter, spesialpedagoger og spesialister av ulike slag.

Det er dette Foucault beskriver som en maktforskyvning, fra de store og synlige institusjonene til å gjennomsyre alle deler av samfunnet, gjennom det han kaller et fengselslignende nett som «med sine store og små institusjoner og metoder, med sine integrasjons-, distribusjons-, vakt- og observasjonssystemer – i det moderne samfunn har dannet det brede grunnlaget for den normaliserende autoriteten».<sup>28</sup> Slike objektiverende, ovenfra-og-ned-strategier skaper det som blir omtalt som «Othering», eller annengjøring. Mennesker med funksjonshemminger ble objekter for mange former for normaliserings-

---

28 Foucault, M. (1999). *Overvåkning og straff*. Gyldendal Norsk Forlag.

prosesser og normaliseringspress, hvor formålet ofte kunne være en umulig prosess: å øve og trene for å bli mest mulig som de andre. Det er klart at dette var utfordrende for kommuner og fagfolk spredd over hele landet, som opplevde å få mange nye arbeidsoppgaver. Elever med funksjonshemminger, noen med betydelig grad av utviklingshemming og autismespekterdiagnoser, utfordret både barnehage, skole og helsetjenestene i kommunene. Å presse en sylinder inn i et firkantet hull er umulig.

Livet i bofellesskapet ble tematisert av Teater nonSTOP i forestillingen Eventyret om meg, skrevet og regissert av Nina Wester. Her utforsket skuespillerne mini-institusjonens mulighet for frihet, men også rammer og ufrihet når man trenger så mye hjelp i hverdagen at man ikke kan bo alene.

Mange har etter hvert sett at det er mulig å tilpasse systemer og endre holdninger, selv om spenningene fortsatt eksisterer. Økende sosial ulikhet er en av de viktigste utfordringene i dag, og rammer funksjonshemmede spesielt hardt. Dette er noe Access all Areas er svært opptatt av som teaterkompani plassert på østkanten av London, et område med stort mangfold, men også mye fattigdom. Dette gir teateret en viktig rolle i lokalsamfunnet, både for skuespillerne og for publikum, gjennom satsinger på forestillinger som aktivt bruker nærområdet.

Det kan oppleves som en teknisk og akademisk øvelse å koble hverdagsaktivitet til teoretiske modeller, men en slik øvelse kan også bidra til å forstå hvorfor noen språklige og politiske endringer er vanskelige, fordi de er så sterkt forankret i historien. Det er også lett å bli forvirret hvis vi ikke vet at funksjonshemming som begrep brukes forskjellig, avhengig av om man tar utgangspunkt i et medisinsk perspektiv eller hvordan mange funksjonshemmingsaktivister ser på funksjonshemming, og at vi noen ganger kan se en konkurranse mellom ulike kunnskapsfelt. I denne boken vil vi ta utgangspunkt i at livet og kunsten er større og mer komplekse enn noen modell kan fange inn, men at slike modeller også kan gi innsikt i hvorfor ulike beslutninger tas og hvilke tiltak som iverksettes.

Fra dette historiske bakteppet skal vi se hvordan historien preger dagens situasjon, men også hvilke nye spor som blir gått opp.

**Figur 11**

*Fra forestillingen unReal City, Access all Areas. Foto: Stephen Allwright*





## Ulike perspektiver på funksjonshemming og konsekvenser for kunstnerisk arbeid

### Perspektiver og modeller

Vi har vist noe av det som danner den historiske bakgrunnen for de diskusjonene vi har i dag, og som preger repertoarvalgene til teatrene som brukes som eksempler i boken. Alle disse sporene viser hvordan funksjonshemmede gjennom historien ofte har blitt betraktet som annenrangs borgere. At man ikke har vært ønsket, og til tider så uønsket at man ikke ble vurdert verdig til å leve, er fortsatt tema for kunstnerisk utforskning og debatt.

Hva vil det si å være normal? Hvem har definisjonsmakten over hva som er et godt og verdig liv? Og hvordan er det å ha en utviklingshemming eller autisme? Hvordan ser verden ut gjennom øynene til skuespillerne? Hvordan fremstår verden når man har erfaringer med å ha en utviklingshemming? Hvilke erfaringer tar skuespillere med autisme

med seg på scenen? Hva skjer når blikket vendes mot publikum? Dette er noen av de spørsmålene som aktualiseres gjennom politiske, kunstneriske og sosiale praksiser i dag.

Som ledd i å forstå verden rundt oss, lager vi teorier og modeller som kan bidra til å kategorisere, rydde opp og skape mening i kaoset. Slik er det også i funksjonshemmingsfeltet. Vi vil presentere slike modeller i neste delkapittel – medisinsk, sosial, relasjonell/politisk-relasjonell og affirmativ modell.

Problemet med teorier og modeller er at de har en tendens til å virke fikserende og kan bli uttrykt som sannheter. Da kan de bli brukt i et bevisst eller ubevisst maktspill. Beskrivelsen av de ulike modellene viser at det er mange perspektiver som eksisterer side om side, og at de valgene vi tar også kan få uheldige konsekvenser, til tross for gode intensjoner. Det er derfor viktig å holde samtalene og diskusjonene i gang på tvers av kunnskapsfelt og funksjonsvariasjoner.

Modeller er skapt for at vi lettere skal få grep om verden, men en modell i seg selv løser ingenting. Uansett hvilke briller vi ser verden gjennom, vet vi at utviklingshemmede ofte kommer ekstra dårlig ut når det gjelder utdanning, arbeid og helsetjenester, og er spesielt utsatte i økonomiske nedgangstider.

Gjennomgangen av modellene er ikke uttømmende, men viser at også om man arbeider med teater eller andre former for kunst, vil man møte ulike diskurser og begreper. Ofte kan man oppleve at man blir redd for å si noe galt eller bli oppfattet på en måte man ikke har til hensikt, dersom man anvender «feil» språk eller ikke forstår dette ofte konfliktfylte feltet på «rett måte». Det er viktig å vite at man som ikke-funksjonshemmet trer inn i et felt hvor mange av deltakerne har opplevd å bli kontrollert og styrt av andre, og kan føle seg maktesløse i mange situasjoner. For å øke forståelsen kan det derfor være nyttig med kunnskap om hvilke diskurser man kan møte, og dette kan danne grunnlag for at man kan reflektere sammen om hva man ønsker å oppnå i arbeidet og på hvilken måte.

Vi ser hvor komplisert begrepsbruken er, og at det er vanskelig å forholde seg konsekvent til bestemte begreper. Men ett hovedpoeng som løftes fram i den nyere offisielle politikken, er at funksjonshemming ikke er noe man er, men noe man har. Dette står i kontrast til en del internasjonale strømninger der forholdet mellom funksjonshemming og person diskuteres. Spørsmålet er hva som skal settes først. Skal man sette personen først (person med utviklingshemming) eller identiteten først (utviklingshemmet person)? Man snakker og skriver om at personer kan ha en funksjonshemming, at funksjonshemmingen bare er en del av personen, og at den oppstår i et relasjonelt forhold til omgivelsene når man møter funksjonshemmende barrierer i samfunnet.

Innen funksjonshemmingskretser, blant annet i mange autismeforum, ønsker mange i dag at man ikke skiller mellom funksjonshemmingen og personen, fordi man anser funksjonshemmingen som en sentral del av sin identitet. Man er autist, utviklingshemmet, funksjonshemmet, på samme måte som man har andre identiteter knyttet til for eksempel kjønn, sosial og etnisk bakgrunn. I praktisk språkbruk ser vi også at dette varierer mye, og oftest snakker vi heldigvis med hverandre og refererer til hverandres navn.

Uansett, dersom man som ikke-funksjonshemmet arbeider med skuespillere med utviklingshemming og autisme, må man bruke et respektfullt språk og bidra på en måte som fremmer en samskapende og meningsfull dialog. Å spørre dem man samarbeider med hvilke begreper de foretrekker, er et godt utgangspunkt.

For å redusere forvirringen noe, skal vi se nærmere på ulike modeller eller perspektiver på funksjonshemming. Utviklingen av disse modellene henger sammen med den historiske utviklingen som tidligere er skissert, samtidig som det skjer en omformulering og nytolkning av gamle begreper. Begreper og talemåter som for ti år siden ble oppfattet som uheldige av mange, kan dukke opp igjen, men med et annet innhold. Nye generasjoner, som har en annen historie enn dem som vokste opp på 1960- og 70-tallet, har også et annet

språkbruk. Slike modeller kan virke teoretiske og fjerne, men innenfor teatermiljøene vi beskriver i denne boken, fungerer de ofte som referansepunkter. Vi ser at repertoaret ofte gjenspeiler en protest mot den medisinske modellen.

Jan Grue, norsk forsker og forfatter, er opptatt av at vi trenger ulike språk og termer i ulike situasjoner. Han påpeker at vi må være forsiktige så vi ikke kaster barnet ut med badevannet når vi kritiserer modeller og ulike diskurser. Ulike språkformer kan brukes i ulike sammenhenger uten at det går på integriteten løs.<sup>29</sup> Språk knyttet til sosiale og politiske spørsmål er viktig for å ramme inn og beskrive funksjonshemmedes liv og erfaringer som en mangfoldig og heterogen gruppe, mens det medisinske språket egner seg til å sette ord på spesifikke erfaringer og utfordringer knyttet til sykdom. Grue fremholder at ulike språk brukes på ulike nivåer. Når det gjelder utfordringer knyttet til tilgjengelighet, kan disse diskuteres ut fra generelle prinsipper og lovhjemler, samt hvilke mål samfunnet har og hvilken politikk som føres. For enkeltmennesket er det imidlertid avgjørende å bli anerkjent som det unike mennesket man er, med sine spesielle sensoriske, motoriske og intellektuelle kapasiteter. Blir vi for opptatt av samfunnsmessige barrierer, kan vi glemme at vi som individer alle har ulike behov, både i hverdagslivet og når det gjelder medisinsk behandling.

Utviklingshemmede som gruppe kan forsvinne eller bli glemt når vi snakker om identifisering, kampen om rettigheter og det å fremme sine krav. Mange med utviklingshemming har i mindre grad mulighet til selv å kreve rettigheter og bygge sin egen identitetskultur, i alle fall ikke uten hjelp. Derfor er det desto viktigere å legge til rette for arenaer der de kan få anerkjennelse og bekreftelse, slik at deres stemmer også blir hørt.

---

29 Grue, J. (2017). Now you see it, now you don't: A discourse view of disability and multidisciplinary. *Science Direct*, 11(3): 168–178 <https://doi.org/10.1016/j.alter.2017.05.002>

## Medisinsk modell

I løpet av 1900-tallet og videre utviklet den medisinske fagdisiplinen seg betydelig. Det ble utviklet nye medisiner og ny medisinsk teknologi, blant annet ble røntgenapparatet tatt i bruk for diagnostisering. Det hersket optimisme fordi man ble i stand til å kurere sykdommer med høy dødelighet, og ikke minst betydde oppdagelsen av penicillin enormt mye for folkehelsen generelt. Foucault beskriver hvordan det medisinske blikket blir et styrende og kraftfullt blick når legeprofesjonene, medisinsk teknologi og farmasi er i rask utvikling. Fremskrittene på 1940- og 1950-tallet var kilde til mye optimisme, og oppdagelsen av penicillin og utviklingen av vaksiner mot flere sykdommer ga håp. Disse fremskrittene ga også den medisinske industrien stor makt. Den medisinske helsediskursen har ifølge Jan Grue fortsatt stor makt i dag når det gjelder forståelsen av funksjonshemming: «“Disability” is understood differently in medicine and in politics, differently in welfare bureaucracies and in NGOs. Still, in these fields, as in everyday usage, it continues to carry strong connotations of and associative links with health and illness».<sup>30</sup> Stiker beskriver hvordan det medisinske feltet utviklet seg raskt i kjølvannet av to verdenskriger, hvor behovet for rehabilitering av krigsskadde var enormt, og målet var å rehabilitere de skadde tilbake til så normal kropp og funksjon som mulig. Den medisinske modellen, som ble et utgangspunkt for å forstå funksjonshemming i moderne tid, har etter hvert blitt kritisert – ikke fordi det er galt å være opptatt av å kurere syke og skadde gjennom medisinsk hjelp, men fordi målet knyttes til et ideal om normalitet gjennom medisiner og trening tilbake til en mest mulig normal tilstand. Dette innebar den gangen, og fortsatt i dag, ofte smertefull behandling og stor emosjonell påkjenning. For mange er det et umulig prosjekt å trene seg til en «normal» kropp, og mange kjenner skam dersom de ikke klarer

---

30 Grue, J. (2017). Now you see it, now you don't: A discourse view of disability and multidisciplinary. *Science Direct*, 11(3): 168–178 <https://doi.org/10.1016/j.alter.2017.05.002>

å «bli normal». Å være, se ut og oppføre seg så normalt som mulig er det ønskede resultatet av medisinsk behandling forankret i en tradisjonell medisinsk modell. Samtidig ser vi i dag at nyere kunnskap om biologi og nevroforskning har blitt en kilde til forståelse av hvordan kropp og hjerne fungerer, og at hvordan vi er skrudd sammen har betydning for læring og fungering i hverdagslivet, uten at man nødvendigvis skal tilpasse seg en snever normalitetsforståelse. Tvert imot har mange, særlig innen autismespekteret, brukt denne kunnskapen aktivt for å vise at det ikke handler om normalt eller unormalt, men om nevrodiversitet. På denne måten kan unge i dag bruke medisinsk kunnskap og overskride den tradisjonelle bruken ved i større grad å ta definisjonsmakten over hvordan de vil at deres identitet og tilværelse skal beskrives.

Likevel har det i tradisjonell medisinsk tilnærming vært legene som har vært ekspertene, og mange som har vært avhengige av medisinsk kunnskap, har hatt liten eller ingen deltakelse i beslutningsprosesser som har berørt egen kropp og situasjon. Mye av kunnskapen knyttet til funksjonshemming og rehabilitering ble utviklet for å hjelpe krigsskadde eller andre som fikk påført skade. Utviklingshemmede ble i liten grad sett på som opplæringsdyktige eller som noen som kunne ha nytte av rehabilitering. Det å ha en utviklingshemming var per definisjon å være født utenfor normalitetskurven, og da fantes det få medisinske botemidler.

Dette blir også tatt opp i NOU 2016:17 På lik linje. Åtte løft for å realisere grunnleggende rettigheter for personer med utviklingshemming, fremhever spesielle utfordringer knyttet til utviklingshemmedes rettigheter og peker på at det er særlige forhold og utfordringer knyttet til å sikre denne gruppens rettigheter. I denne offentlige utredningen beskrives en medisinsk forståelse som «fundert i synet på funksjons- eller utviklingshemming som et patologisk avvik ved individet». Videre anerkjennes det at den medisinske tilnærmingen har vært gjenstand for kritikk de siste 30–40 årene fordi «en slik tilnærming er utilstrekkelig fordi den neglisjerer systemiske, strukturelle og sosiale strukturer

som påvirker individets fungering. Det tas ikke tilstrekkelig hensyn til samfunnet og miljøet som omgir personen».

Den medisinske modellen ble etter hvert sterkt kritisert av funksjonshemmingspolitiske bevegelser som vokste fram fra 1970-tallet, og som peker på de urettferdige og moralske aspektene ved den medisinske diskursen, samt det ujevne maktforholdet mellom den som blir kategorisert som funksjonshemmet og de medisinske ekspertene som utfører kategoriseringen. Etter hvert som funksjonshemmede begynte å organisere seg i kjølvannet av andre borgerrettighetskamper, vokste det fram nye ideer som følge av kritikken mot den individorienterte medisinske forståelsen.

Et innblikk i hvordan denne kampen foregikk i USA, får man gjennom filmen *Crip Camp. A disability revolution*. Filmen viser hvordan funksjonshemmede begynner å organisere seg og kjempe for felles rettigheter.<sup>31</sup>

Konsekvensene av den medisinske normaliseringsideologien har fått innflytelse på mange områder, både innen skole og i fremveksten av profesjoner som skal bidra i den voksende velferdsstaten. Foucault beskriver dette ganske krast som normaliseringsagenter: «Normalitetens dommere er til stede overalt. Vi befinner oss i «lærer-dommeren», «lege-dommeren», «pedagogdommeren», «sosialarbeider-dommerens» samfunn. Alle utbrer normens universelle herredømme. Og enhver – på den plass han befinner seg – underkaster sin kropp, sine gester, sin atferd og oppførsel, sine ferdigheter og ytelser denne makt».<sup>32</sup>

Til tross for kritikken av den medisinske modellen, og utviklingen og utvidelsen av den sosiale modellen, lever medikaliseringstankegangen videre. Noen funksjonshemmede forskere og aktivister unngår eller nekter å bruke medisinsk terminologi, men det er likevel slik at også funksjonshemmede blir syke og trenger medisinsk behandling, statistisk

---

31 *Crip Camp. A disability revolution*. (2020). Film skrevet og regissert av James Lebrecht, Nicole Newnham, David Radcliff. Netflix.

32 Foucault, M. (1999). *Overvåkning og straff*. Gyldendal Norsk Forlag.

sett mer enn andre. Dette påpeker også Jan Grue, som understreker at kritikken mot den medisinske modellen er forståelig, men at spørsmålet blir hvordan medisinske spørsmål skal håndteres framover, og hvilken plass det medisinske språket skal ha.

Man kommer ikke utenom at mennesker med funksjonshemninger også blir syke og trenger medisinsk hjelp, statistisk sett oftere enn befolkningen ellers. Dette er kanskje en viktig grunn til at det er vanskelig å unnsnippe den medisinske modellen, men også at nyere forskning på hjerne og kropp kan bidra til å øke forståelsen for hvordan den enkelte opplever verden.

Den medisinske modellen er fortsatt virksom på mange områder, ikke minst i møtet med barn med spesielle behov i skolen, slik det blant annet påpekes av Waldschmidt. Hun mener at selv om de fleste som forsker på feltet i dag, er enige om at graden av samfunnets tilrettelegging spiller en stor rolle for om man opplever seg som funksjonshemmet eller ikke, så lever en individualistisk tilnærming fortsatt.<sup>33</sup> Hun bruker utdanning som eksempel på hvordan individorienterte tilnærminger anvendes overfor elever med for eksempel ADHD. Et skolemiljø som er tilrettelagt for å være inkluderende, kan bidra til færre individrettede tiltak, som ofte oppleves som stigmatiserende.<sup>34</sup>

Man kan forsøke å ha to tanker i hodet samtidig, men fordi den medisinske forståelsen av funksjonshemming er så godt etablert, kan den lett overstyre og gjøre individet til problemet som må fikses, i stedet for å rette blikket mot for eksempel skolens fysiske miljø og den pedagogiske organiseringen.

Problematiske sider ved en medisinsk tilnærming til funksjonshemming er ofte et tema når skuespillere med utviklingshemming og

---

33 Waldschmidt, A. (2018). Disability–Culture–Society: Strengths and weaknesses of a cultural model of dis/ability. *Alter Elsevier*, 12(2): 65–78 <https://doi.org/10.1016/j.alter.2018.04.003>

34 Ulleberg, H. P. & Saur, E. (2022). *Skolens fysiske miljø og inkludering*. Fagbokforlaget.

autisme lager teaterforestillinger. Det handler om hvordan det oppleves å bli rettet på, stadig korrigert og å feile på tester. Normaliseringsstrategier i samfunnet påvirker mange sider av livet – ikke bare når man ferdes ute, men også selvbildet når man blir forstått som unormal og uproduktiv. Dette kan føre til at man risikerer å falle utenfor i utdanning, helse og arbeid. For skuespillerne er det en viktig motivasjon at kampen mot urettferdige systemer kan synliggjøres gjennom teater og performance, som redskap for en form for opprør og aktivisme der man kan vise motmakt og utfordre den medisinske forståelsen av funksjonshemming.

### **Konsekvenser for teaterpraksis**

Dersom man legger en medisinsk og normaliserende modell til grunn i teateret, vil mange med utviklingshemming og autisme oppleve å ikke få innpass eller framstå som avvikende fra en snever normalitetsnorm. For mange vil det å lære manus med mye tekst være vanskelig. Det å bevege kroppen i tråd med kravene som stilles til en normalisert kropp, vil føre til en opptreden som er stigmatiserende fordi normalitetskravet verken er oppnåelig eller relevant. Dette har ført til at det i lang tid har vært svært få skuespillere med utviklingshemming og autisme, og de rollekarakterene som har vært tilgjengelige, har ofte vært brukt til å fortelle en stigmatiserende tragediefortelling. Dramaturgien har gjerne bygget opp under en historie der den funksjonshemmede klarer å løfte seg ut av et deprimerende og tragisk liv, og gjennom dette oppnår en heltestatus fordi hen overkommer alle vanskeligheter. Et slikt Hollywood-narrativ kan påføre skam fordi man opplever at man bare blir elsket og anerkjent om man blir «normal».

Samtidig kan kunnskap om hjerne og kropp være viktig for at den enkelte skal kunne fungere i samarbeid med andre. Ett eksempel er økt bevissthet i dag om hvilken betydning sensoriske inntrykk kan ha dersom man har ADHD, er på autismspekteret, har en utviklingshemming eller på annen måte representerer en nevrodiversitet.

### **Sosial modell**

Et oppgjør med den medisinske modellens individualistiske syn førte til at man i større grad flyttet oppmerksomheten mot å undersøke hvordan omgivelsene og samfunnet skaper funksjonshemmende barrierer, og

hvordan manglende tilrettelegging i miljøet har bidratt til at mange har opplevd å bli utestengt fra samfunnet fordi samfunnet ikke har vært tilgjengelig for dem. Modellen fremholder at funksjonshemming er skapt av samfunnsmessige forhold, ikke av individuelle egenskaper. Den sosiale modellen for å forstå funksjonshemming ble dermed etablert som en protest eller et motsvar til en medisinsk forståelse. Dan Goodley beskriver den sosiale modellen som en klassisk motmakt (counter-hegemony) til en medisinsk forståelse og oppfatningen av funksjonshemming som en personlig tragedie, som blir et mål for ulike medisinske profesjoner innen rehabilitering, medisin, psykologi, spesialpedagogikk og sosialt arbeid.<sup>35</sup> Ifølge Goodley kan dette paradigmeskiftet dateres til 1990-tallet.

Den sosiale modellen skiller mellom funksjonsnedsettelse (impairment), som innebærer en konkret skade eller medfødt nedsatt funksjon, og funksjonshemming (disability), som er forholdet mellom individet og samfunnet. I den sosiale modellen retter man oppmerksomheten mot hvordan man kan arbeide for å bygge ned alle slags barrierer som fører til funksjonshemming – sosiale, økonomiske, politiske, kulturelle, relasjonelle og psykologiske barrierer. I dette arbeidet fremheves det at miljøet må bli mer tilgjengelig, og at det ikke er individet som skal behøve å sammenligne og endre seg opp mot et normaliseringsideal. Den sosiale modellen legger også vekt på sosial ulikhet som en faktor, der både materiell ulikhet, sosial klasse og det økende skillet mellom rik og fattig har betydning.

Selv om den sosiale modellen har vært vellykket på mange områder og har påvirket hvordan vi ser på funksjonshemming, hvordan vi tilrettelegger for større tilgjengelighet i samfunnet og har hatt innflytelse på politikken både internasjonalt og nasjonalt, finnes det også problematiske sider og kritikk mot denne modellen. Det har vært reist bekymringer for i hvilken grad ideen om at funksjonshemming som

---

35 Goodley, D. (2017). *Disability Studies: An Interdisciplinary Introduction* (2. utg.). Sage.

samfunnsutfordring kan løses gjennom økt tilgjengelighet, deltakelse og menneskerettighetspolitikk er tilstrekkelig. Som vi skal se senere, finnes det krefter som foreslår å revidere den sosiale modellen og søker ny inspirasjon.

Det er likevel ingen tvil om at den sosiale modellen har bidratt til økt aksept for hvor stor betydning miljøet har for tilgjengelighet, og at fysiske tilrettelegginger gir flere muligheter for deltakelse. Økte ulikheter i samfunnet rammer funksjonshemmede særlig hardt. Universell utforming og tilrettelegging av det fysiske miljøet har gjennom dette arbeidet ført til endringer i lovgivningen mange steder, og særlig ved planlegging av nye bygg har man oppnådd betydelige fremskritt når det gjelder tilrettelegging.

### **Konsekvenser for teaterpraksis**

Med utgangspunkt i en sosial modell har man vært opptatt av å bygge ned barrierer for samfunnsdeltakelse gjennom universell utforming og fysiske tilrettelegginger. Dette har ført til et større press på at bygninger skal være tilgjengelige for alle, uansett fysisk funksjonsnivå. I noen grad har dette muliggjort scenearbeid for dansere og skuespillere i rullestol, men det har i liten grad ført til at den enkeltes kropp og kognitive variasjon har blitt anerkjent som identitetsskapende og premissgivende innen kunstnerisk arbeid. Den sosiale modellen har bidratt til at man har arbeidet med å tilrettelegge for fysisk deltakelse, men har i mindre grad tatt hensyn til sosiale og psykologiske barrierer. Modellen har også vist seg utilstrekkelig som redskap for å ta på alvor at funksjonshemmede har andre erfaringer som også bør prege innholdet og rolleforholdene, og bidra til utvikling av kunstfeltet på egne premisser.

### **Relasjonell modell / politisk-relasjonell modell**

Selv om den sosiale modellen satte søkelys på viktigheten av samfunnets fysiske og sosiale tilrettelegginger, er det ikke alle som kjenner seg igjen i det skarpe skillet mellom det kroppslige og det sosiale. Mange mener at den kroppslige og/eller kognitive funksjonsnedsettelsen utgjør en viktig faktor i deres praktiske og sosiale liv, og at den er en del av

deres identitet. Man kan ikke designe eller organisere bort de personlige egenskapene, men må heller respektere ulikhet og se hvordan samspillet mellom individ og samfunn fungerer.

Et klassisk eksempel er at dersom det finnes heis i en bygning, øker tilgjengeligheten, men for en som sitter i rullestol handler det om langt mer. Det kan dreie seg om smerter, om hvordan man ser verden, hvordan man blir sett av andre, og så videre.

Blant funksjonshemmingsaktivister, og ikke minst i disability-artkretser, blir den funksjonshemmede kroppen en sterk identitetsmarkør og avgjørende for sosial deltakelse, samt sosiale og kunstneriske praksiser. Liselle Terret, som er forsker og teaterutvikler og hadde regien på teaterforestillingen *Not F\*\*kin' Sorry*, tar den relasjonelle modellen enda et steg videre og understreker at funksjonshemming for henne og mange i feltet alltid er knyttet til politikk: Den politisk-relasjonelle modellen tilbyr en ny innramming av funksjonshemming, en politisk kraft som setter søkelys på det potente og liminale mellomrommet der skuespiller og publikum møtes. I dette mellomrommet kan vi til late oss å bevege oss bort fra en reduksjonistisk og todelt forståelse av *funksjonshemmet vs. ikke-funksjonshemmet*.

I en politisk-relasjonell modell anses funksjonshemmingsposisjonen som en kulturell minoritet som aktivt arbeider mot det eksisterende undertrykkende systemet gjennom å forestille seg nye muligheter. Her er det ifølge Terret at teateret gir rom for å forestille seg en annerledes framtid.<sup>36</sup> Ifølge henne kan aldri de kunstneriske valgene til kunstnere med funksjonshemminger sees løsrevet fra den sosiale verden. I en samtale med Terret påpekte hun det problematiske, men også ansvarsfulle, i å arbeide med skuespillere som har Downs syndrom eller autisme, fordi når de går ned fra scenen etter å ha vært stjerne i sitt eget show,

---

36 Terret, L. (2018). An Overview of Performing Arts as They Relate to Disability in the United Kingdom. I A. Castaño (Red.), *Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas (2009-2018)* El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). s. 251–259.

møter de igjen alle de fordommene og den undertrykkelsen de aktivt prøver å motarbeide på scenen. Gapet kan oppleves som fryktelig stort.

Den relasjonelle forståelsen av funksjonshemming ligger til grunn for både diskriminerings- og tilgjengelighetsloven og FN-konvensjonen om rettighetene til mennesker med nedsatt funksjonsevne (CRPD).<sup>37</sup>

### **Konsekvenser for teaterpraksis**

Den (politisk-) relasjonelle modellen har tatt konsekvensen av kritikken mot den sosiale modellen, som ikke tar hensyn til den enkeltes opplevelse av kropp og identitet. Den relasjonelle modellen understreker at samfunnet må tilrettelegges både fysisk og sosialt for å bli mest mulig tilgjengelig for alle, samtidig som individuelle opplevelser må ivaretas. Psykologiske og sosiale faktorer, samt opplevelsen av egen kroppslighet, er avgjørende for egendefinisjon og den identiteten man ønsker å ha i verden. Dette gir viktige politiske signaler i planleggingsprosesser og tildeling av midler, også innen teaterfeltet. For å oppnå likeverdig deltakelse kreves det mer enn bare fysiske tilpasninger. Modellen gir et solid grunnlag for rettighetstenkning og politikkkutforming, og åpner for mer deltakerorienterte prosesser. Funksjonshemmingsaktivister og kunstnere har videreutviklet denne modellen for å synliggjøre konsekvenser for praksis, slik det beskrives i den affirmative modellen.

### **Affirmativ modell (bekreftende)**

I tillegg til de modellene som er presentert her, finnes det andre måter å dele inn eller beskrive funksjonshemming på. Etter hvert som identitet og arbeidet med funksjonshemmingsrettigheter har blitt tydeligere, har det vokst fram en forståelse av at funksjonshemming også kan forstås kulturelt. Døvekulturen er et eksempel på hvordan noen funksjonshemmede har en sterk identitet knyttet til det å være døv, med eget språk og kulturelle koder. Andre grupper har ikke nødvendigvis like sterke identitetsmarkører som et eget språk kan gi. Mange funksjons-

---

37 NOU 2016:17 På lik linje. Åtte løft for å realisere grunnleggende rettigheter for personer med utviklingshemming.

hemmede kunstnere bruker kunsten som et redskap for å kjempe for funksjonshemmingsrettigheter, men også for å oppnå anerkjennelse av den funksjonshemmede kroppen og de særegne erfaringene man gjør seg.<sup>38</sup> Denne koblingen er tydelig i den affirmative modellen, hvor erfaringer fra kunstfeltet trekkes inn – noe som er spesielt aktuelt for de tre teaterkompaniene som er bokens referansepunkter.

I denne boken finnes det spor fra alle de foregående modellene, både som motmakt til en medisinsk forståelse og som en videreføring av en sosial og (politisk-) relasjonell forståelse av funksjonshemming. Slik blir det når tanker og teorier brytes mot hverandre og noen ganger flettes sammen. Utgangspunktet for den videre presentasjonen og refleksjonen i boken er inspirert av det som beskrives som en affirmativ modell og forståelse av funksjonshemming. Vi har ikke funnet noe godt norsk begrep, så vi bruker det engelskinspirerte begrepet affirmativ, som kan bety å understøtte eller bekrefte. Den affirmative eller bekreftende modellen ble beskrevet av Swain og French som en modell som «utfordrer fortellingen om personlig tragedie og at identitet er forutbestemt gjennom ikke-funksjonshemmedes forventninger. Mens den sosiale modellen er utviklet på grunnlag av mennesker med funksjonshemming og deres erfaringer med et funksjonshemmende samfunn, er den affirmative (bekreftende) modellen vokst fram fra funksjonshemmedes erfaringer som mennesker med egen livsstil, kultur og identitet. Den affirmative modellen handler om funksjonshemmede selv og deres erfaringer og blir utviklet av «stolte, sinte og sterke funksjonshemmede for å motstå det tyranniet som blir skapt når perspektivet er hentet fra en personlig tragedie-modell».»<sup>39</sup> (forfatternes oversettelse). En affirmativ/bekreftende modell legger til grunn at funksjonshemming inne-

---

38 Waldschmidt, A. (2018). Disability–Culture–Society: Strengths and weaknesses of a cultural model of dis/ability *Alter*, 12(2): 65–78. Elsevier. <https://doi.org/10.1016/j.alter.2018.04.003>

39 Swain, J. & French, S. (2000). Towards an Affirmation Model of Disability. *Disability & Society*, 15(4): 569–582. DOI: <https://doi.org/10.1080/09687590050058189>

bærer mulighet for positive, individuelle og sosiale identiteter, gjennom å utfordre oppfatningen av funksjonshemming som en tragedie, og vektlegger at funksjonshemmede er stolte, sinte og sterke og kan bidra til å gjøre en positiv forskjell i samfunnet.

Disability-art-aktivist Kevin Gotkin påpeker i et essay om funksjonshemmingskunst hvordan denne retningen trekker oppmerksomheten mot det komplekse samspillet mellom funksjonshemming, politikk og kunst – noe som ellers ofte blir ignorert av majoritetskulturen og innebærer en kompleksitet samfunnet ikke tar inn over seg, men som funksjonshemmede daglig må forholde seg til i møtet med velferdsbyråkratiet.<sup>40</sup> Når man ikke når fram i velferdsbyråkratiet, blir det ifølge Gotkin vanskelig å prioritere kunst, fordi det å utøve kunst ikke kan eksistere uavhengig av det å ha bolig, arbeid, helsetjenester, tilgjengelig transport og andre aspekter som er essensielle for den som lever med en funksjonshemming.

I det samme magasinet, *Artists challenging normativity*, utgitt av det nettbaserte magasinet *A blade of grass*, beskriver Colin Cameron i sitt essay hvordan disability-art har overskridelse, motstand og bekreftelse som kjerneprinsipper («transgression, resistance and affirmation»)<sup>41</sup>. Overskridelsen ligger i at den funksjonshemmede kunstneren nekter å identifisere seg med en personlig-tragedie-diskurs, slik den dominerende kunst- og kulturdiskurs ofte gjør. Funksjonshemmingskunst kroppsliggjør motstanden mot en hegemonisk normaliserings- og avviksdiskurs ved å bekrefte og anerkjenne ulikhet som noe man må forvente og respektere. Man krever å bli respektert og verdsatt på egne premisser, og bidrar med sin variant av menneskelig erfaring. Å hevde sin plass på denne måten, gjennom en affirmativ holdning, kan være

---

40 Gotkin, K. Artistry and Activism: Building Movement for Disability Justice. *Artists Challenging Normativity. Introduction to A Blade of Grass Magazine* 3.

41 Cameron, C. Disability Arts: From the Social Model to the Affirmative Model»Reprinted from 2011 *Artists Challenging Normativity Introduction to A Blade of Grass Magazine* 3.

krevene, og mange trenger støtte for å stå i slike prosesser. Særlig skuespillere og andre aktører med utviklingshemming kan ha behov for gode støttefunksjoner som forstår hva som skal til for at en bekreftende holdning skal gjennomsyre den kunstneriske tilnærmingen.

Med henvisning til affirmation- eller bekreftelsesmodellen beskriver Tara McAllister hvorfor det er viktig å ta i bruk denne modellen også i teaterutdanning og stemmetrening, som hun spesielt arbeider med, fordi det påvirker det praktiske teaterarbeidet. En affirmativ tilnærming bidrar både til å endre forventningene i øvingssituasjonen og til hvordan man forholder seg til læreplaner. McAllister mener at man i læringssituasjonen kan tenke og snakke annerledes om hva stemme er og hva stemmen kan gjøre enn det man tradisjonelt har vært opptatt av, ved å etablere fysisk forskjellighet som noe forventet og respektert, og anerkjenne den andre på egne premisser som en del av ordinær menneskelig erfaring.<sup>42</sup>

Et eksempel på hvordan en slik tilnærming kan omsettes i praksis, ser vi i Teater nonSTOP sin produksjonsfortelling fra arbeidet med forestillingen *Frøskjerring*. Der viser de hvordan det å eksperimentere med lyd og stemme sammen med utviklingshemmede skuespillere kan skape uforutsette og unike opplevelser i en teaterpraksis som kan forstås som affirmativ, fordi den tar den enkelte utøver på alvor og utvikler kunsten ut fra de individuelle styrkene, i stedet for å forholde seg til en snever normaliseringspraksis om for eksempel «rett stemmebruk».

### **Konsekvenser for teaterpraksis**

De tre teaterpraksisene som beskrives i denne boken, er praksiser som kan forstås i et affirmativt perspektiv, der aktørene jobber ut fra egne erfaringer og sin egen identitetsposisjon.

---

42 McAllister, T. (2022). Embodied voice and inclusivity: Inclusivity and equality in performance training. Teaching and learning in neuro and physical diversity. I P. Whitfield (Red.), *Inclusivity an equality in performance training. Teaching and learning for neuro and physical diversity* (s. 197). Routledge.

Dette er en teaterpraksis som bekrefter og anerkjenner den enkeltes erfaringer, unike kroppslige væren i verden, forskjellighet og variasjon i uttryksmåte. En affirmativ teaterpraksis arbeider «nedenfra», med utgangspunkt i den enkelte utøvers unike tilstedeværelse og kompetanse. For skuespillere og andre aktører med utviklingshemming og/eller autisme betyr det at de ofte trenger tilrettelegging og støtte for å utøve sin kunst. I en affirmativ forståelse bidrar støtteapparatet med kreativ tilrettelegging og støtte på en slik måte at den enkelte skuespiller får fram sine beste kvaliteter, og ikke bidrar til ytterligere stigmatisering og objektivisering.

**Figur 12**

*Fra forestillingen Madhouse re:exit, Access all Areas. Foto: Helen Murray*





## Fra institusjonsomsorg til aktører i underholdningsbransjen

Som vi har sett, er livene til personer med utviklingshemming preget av vår nære historie, og teater skapt av skuespillere med utviklingshemming reflekterer ofte denne historien. Knappt noen gruppe i det norske samfunnet har fått sine levekår så drastisk endret de siste 150 årene. Fra slutten av 1800-tallet, da mange utviklingshemmede døde svært tidlig på grunn av mangel på medisinsk kunnskap og mange ble gjemt bort og skjult for omverdenen, til utbygging av store sentralinstitusjoner. Emma Hjorts hjem i Bærum, etablert i 1898, er ett eksempel, og Røstad spesialskole, etablert i 1903, en av tre åndsvakeskoler i Norge, er et annet eksempel. Det har vært en lang vei fram til i dag, der alle barn har rett til å vokse opp i sin hjemkommune og har rett til å gå på skolen i sitt nærmiljø sammen med søsken og nabobarn.

Synet på utviklingshemming og funksjonshemming henger tett sammen med samfunnsutviklingen, der den norske velferdsstaten har blitt bygget opp og stadig er i endring. Etter andre verdenskrig økte velferden i Norge gjennom utbygging av trygderettigheter og velferdsinstitusjoner. Fra 1960-tallet og utover vokste kritikken mot de store institusjonene, og fra 1990-tallet startet nedbyggingen av

disse. Det ble vedtatt at omsorgen for alle innbyggerne i Norge skulle ligge hos kommunene. Denne ansvarsoverføringen til kommunene ble omtalt som Ansvarsreformen. I ettertid har denne reformen blitt kalt en boligreform, for selv om intensjonene var normaliserte liv utenfor institusjonsomsorgen, fikk mange et ensomt liv der utdanning og fritidsaktiviteter ikke har blitt prioritert slik mange hadde sett for seg.<sup>43</sup> Mange mener at man i dag er på vei tilbake mot en større grad av gruppetenkning og institusjonalisering.<sup>44</sup> Dette kan være et resultat av at kommunene har fått større delegert ansvar, der det tidligere var mer statlig styring og øremerkede tilskudd. Norske kommuner varierer i størrelse og folketall, og den økonomiske situasjonen varierer stort. Derfor er det store forskjeller i hvilke tilbud som gis rundt om i landet.

Mange med utviklingshemming har behov for ulike grader av tilrettelegging og støtte i hverdagen. Noen trenger mye hjelp og støtte, og får dette gjennom helse- og omsorgstjenestene. Dermed blir helse-diskursen dominerende i mange utviklingshemmedes liv, og retten til et aktivt og meningsfullt liv kan bli underordnet.<sup>45</sup>

Vi ser samtidig at foreldre som har fått barn med Downs syndrom, blogger om barna og hverdagslivet i familien. De skaper nettverk og fellesskap, og fungerer som motkrefter til en ensidig helsediskurs. Medisinsk og teknologisk forskning har gått framover med stormskritt, og ressurssterke foreldre til barn med utviklingshemming stiller krav og har forventninger om at deres barn skal få kvalitativt gode tilbud. Synligheten og tilstedeværelsen av utviklingshemmede i det offentlige rommet er langt større i dag enn for bare ti år siden.

---

43 Vik, T. (2021). Utviklingshemmede er fortsatt en pariakaste. *Tidsskrift for Den Norske Legeforening*, 141. DOI: <https://doi.org/10.4045/tidsskr.21.0428>

44 Kittelsaa, A. & Tøssebro, J. (2011). *Store bofellesskap for personer med utviklingshemming*. NTNU Samfunnsforskning.

45 Vik, T. (2021). Utviklingshemmede er fortsatt en pariakaste. *Tidsskrift for Den Norske Legeforening*, 141. DOI: <https://doi.org/10.4045/tidsskr.21.0428>

Men også i Norge er det økende sosial ulikhet, og kommunale nedskjæringer rammer bo- og aktivitetstilbudene til denne gruppen hardt. Selv så sent som i 2022 ble det gjennomført en offentlig høring i Trondheim kommune etter at det ble avdekket svært dårlige kår for mange med utviklingshemming som er avhengige av kommunale tjenester.<sup>46</sup> Selv om denne rapporten ga viktig dokumentasjon, pågår det fortsatt en kamp for at kommunen skal prioritere tiltak for denne gruppen, som kjemper om de samme midlene som også skole og mange helsetilbud skal finansieres av på et stramt budsjett.<sup>47</sup>

Samtidig som det kjempes for at funksjonshemmede skal ha rett til gode levekår, gode helse- og skoletilbud, mulighet for meningsfulle aktiviteter og tilgang til arbeidsmarkedet, har det også kommet bøker, filmer og teaterstykker som beskriver fra innsiden hvordan det er å leve med utviklingshemming og/eller autismespekterdiagnose, og det å være pårørende. Et eksempel på dette er dokumentarfilmen om *Ola – en helt vanlig uvanlig fyr*.<sup>48</sup> I filmen kan vi følge Olas refleksjoner over det å ha en utviklingshemming, hvordan han forstår seg selv og samspillet med omgivelsene, det å bo i et kollektiv med likesinnede, men også drømmer om egen leilighet.

Et annet eksempel fra det populærkulturelle feltet er filmen *I used to be famous*.<sup>49</sup> Dette er en film om en avdanket musiker som kommer i kontakt med et musikk talent på autismespekteret. Access all Areas, det London-baserte produksjonsselskapet som er et av omdreiningspunktene i denne boken, har bidratt med konsulentbistand under innspillingen av filmen, som er produsert av strømmetjenesten Netflix. Dette

---

46 NFUs hjemmesider: «Ramsalt kritikk av Trondheim kommune» <https://www.nfu-norge.org/Om-NFU/NFU-bloggen/ramsalt-kritikk-av-trondheim-kommune/>

47 Wiik, B. F. (2023). *Kommunen tar umiddelbare grep: – Situasjonen er alvorlig* Nidaros. <https://www.nidaros.no/kommunen-tar-umiddelbare-grep-situasjonen-er-alvorlig/s/5-113-502971>

48 Bergem, R. N. (2023). *Ola en helt vanlig uvanlig fyr*. Distributør: Euforia film.

49 Sternberg, E. (2022). *I used to be famous*. Netflix.

samarbeidet viser at det er økende interesse for denne typen fortellinger, og Access all Areas har gjort det til en viktig del av sitt arbeid å øke kompetansen i det kommersielle kulturfeltet for å sikre forståelse for skuespillernes behov og bidra til bedre arbeidsvilkår, men også å øke kompetansen hos de store aktørene. Selv om det fortsatt er lettere å selge tragedie- eller heltefortellinger der funksjonshemmede overkommer sine vanskeligheter, bidrar aktører som Access all Areas til å utvikle feltet og sikre en større grad av nyanserte produksjoner.

Norge har vært påvirket av Storbritannia både innen funksjonshemmingsforskning og aktivisme, men det finnes noen forskjeller som har sitt utspring i ulike samfunnssystemer. I Norge og Norden har fokuset ligget på velferdspolitik og normaliserte levekår, mens man i Storbritannia har vektlagt identitetspolitikk og rettighetskamp. I Storbritannia er det mange private løsninger innen velferdsområdet, og nedbyggingen av sosiale stønader og trygderettigheter har blitt sterkt kritisert og diskutert, blant annet av epidemiologen og folkehelseforskeren Michael Marmot. Han har også vært involvert i en norsk studie og rapport til Helsedirektoratet, som påpeker at det også i Norge er økende ulikhet.<sup>50</sup> Utviklingen i samfunnet med sosial ulikhet reflekteres i teaterfeltet gjennom repertoarvalg der aktuelle spørsmål settes på dagsordenen.

I Norge ser vi hvordan det generelle kunst- og kulturfeltet påvirkes av andre diskurser, slik som at helse og folkehelse ofte kobles tett til kultur og gjerne brukes som begrunnelse både for utøvelse og for det å være publikum. «Kultur og helse» har blitt et vanlig begrepspar, ikke minst når det skal søkes finansiering. Koblinger mellom kunst og helse kan føre til at man uforvarende havner i en situasjon hvor funksjonshemming bekreftes som en personlig tragediefortelling dersom

---

50 Helsedirektoratet (2023). Ny rapport om sosial forskjell i helse i Noreg [nettdokument]. Oslo: Helsedirektoratet (sist faglig oppdatert 10. mars 2023, lest 25. juni 2023). Tilgjengelig fra <https://www.helsedirektoratet.no/nyheter/ny-rapport-om-sosial-forskjell-i-helse-i-noreg>

helsediskursen overstyrer kunstneriske valg. Å ha kunnskap om ulike perspektiver på funksjonshemming kan bidra til å unngå uforutsette og uønskede konsekvenser.

Koblingen mellom sterke individuelle erfaringer med utenforskap, normaliseringspress og opplevelse av annerledeshet utfordrer etablerte oppfatninger av kunst og utviklingshemming. For noen kan denne dobbeltheten skape forvirring, mens andre ser potensialet som ligger i møtet mellom liv og kunst. Begrunnelsen for å tildele den Internasjonale Ibsenprisen til *Back to Back* i 2022 handler nettopp om at dette kompaniet bidrar til at et mangfold av historier blir tilgjengelig for et stort publikum, og at deres særegne representasjon som skuespillere er politisk viktig fordi de tar sin plass gjennom «intelligent storytelling».<sup>51</sup>

Selv om *Back to Back* har mottatt internasjonale priser, kan det være utfordrende for kunstnere med utviklingshemming å nå fram i et kommersialisert marked. Det er heller ikke lett å finansiere produksjonene over lokale eller sentrale kunstbudsjetter, kanskje fordi denne typen aktivitet utfordrer synet både på utviklingshemming og på kunst, og dermed faller mellom to stoler. Det er vanskelig å bli anerkjent som kunstnere og bli tilgodesett i konkurranse med mer etablerte kunstutøvere, og det er vanskelig å få støtte over helsebudsjetter dersom man ikke primært er opptatt av helseeffekter.

Det er derfor relevant å stille spørsmål ved om det er mulig for personer med utviklingshemming å være selvstendige kunstnere, eller om vi først og fremst forstår kunst- og kulturaktiviteter med deltakere som har utviklingshemming som omsorgspolitiske tiltak, fritidstilbud, terapi og miljøarbeid. Dersom man i stedet for å skille feltene helt og bli opptatt av klare definisjoner og rammer, åpner for en gjensidig påvirkning mellom det sosiale og det kunstneriske feltet, kan dette skape interessante og nyskapende ytringer – så lenge man ikke blir opptatt av å oppfylle snevre kriterier i de ulike feltene.

---

51 <https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/winners/back-to-back/committee-statement/>

Teater med skuespillere med utviklingshemming kan forstås som en politisk ytring i seg selv, og det er umulig å ikke forholde seg til historien, levekårene og erfaringene aktørene har med det sosiale og politiske feltet. Når en person med Down syndrom står på scenen som profesjonell skuespiller, har det fortsatt konnotasjoner langt utover at det «bare» er en skuespiller som står på en scene.

**Figur 13**

*Fra forestillingen Med Line Dance og Gud. Foto: Bjørn Tore Ness/Namdalsavisa*



## Kunst eller politikk

Diskusjonen om forholdet mellom kunstens autonomi – kunst for kunstens egen skyld – og den instrumentelle kunsten, hvor man bruker kunstneriske virkemidler for å oppnå noe utenfor selve den kunstneriske opplevelsen, blir aktualisert når skuespillerne har en utviklingshemming og/eller autisme. Da sees det ofte på som en identitetspolitisk handling, hvor man ikke bare forteller en historie, men også sier noe om det å ha en funksjonshemming. Instrumentell kunst kan ha sosial integrering, læring av ferdigheter, helsefremming eller terapi som mål. I spenningsfeltet mellom den instrumentelle kunsten og det autonome kunstverket kan det oppstå interessante diskusjoner og nye måter å se teater på.

Det finnes mange fallgruver på dette feltet, ikke minst fordi funksjonshemming har utviklet seg til en egen trope – en særegen og gjenkjennbar uttrykksform. Allerede i 1994 uttalte Tom Shakespeare, en sentral britisk sosiolog med stor innflytelse på funksjonshemmingsfeltet, at det var viktig at funksjonshemming og funksjonshemmede ble bedre representert i offentligheten. Inspirert blant annet av feministisk teori beskrev han hvordan funksjonshemmede ble gjort til objekter i teater, litteratur, malerier,

filmer og media.<sup>52</sup> Den amerikanske kulturforskeren Rosemarie Garland-Thomson har vært opptatt av hvilken betydning blikket og det å bli stirret på har for vår selvoppfatning. Hun trekker også fram det interseksjonelle aspektet – at kjønn, etnisitet og funksjonshemming virker negativt sammen når man tilhører flere av disse kategoriene samtidig. Hun viser hvordan funksjonshemming blir en kulturell trope med spesifikke forventninger og funksjoner i kulturelle uttrykk.<sup>53</sup>

Jan Grue har skrevet en lengre artikkel i den britiske avisen *The Guardian*, hvor han diskuterer hvordan funksjonshemmede skuespillere ofte brukes til å uttrykke det monstrøse, det ville og utemmede. I forlengelsen av diskusjonene om representasjon av kjønn og etnisitet i kulturuttrykk, diskuteres også representasjon av funksjonshemmede i økende grad. Men som Grue påpeker, kan det være vanskelig å unngå slike troper og sjangre som har festet seg dypt. Fordi vi er vant til å se funksjonshemmede i bestemte roller – for eksempel som skurker i James Bond-filmer – tenker man gjerne at det må ligge noe under, at det er noe uggent og mistenkelig med den funksjonshemmede skuespilleren.<sup>54</sup>

At personer med utviklingshemming kan bidra til utvikling innen kunstfeltet, har stort sett vært et fremmed syn. Vi hører historier om at personer med Downs syndrom er spesielt musikalske eller har et mer eller mindre ufrivillig komisk talent. Stereotypiske forståelser, der standardiserte og ofte forvrengte diagnosebeskrivelser legges til grunn, er

---

52 Shakespeare, T. (1994). *Cultural Representation of Disabled People: Dustbins for Disavowal?* *Taylor & Francis, Disability & Society*. Publisert online 2007: <https://doi.org/10.1080/09687599466780341>

53 Garland-Thomson, R. (2002). Integrating Disability, Transforming Feminist Theory. *NWSA Journal*, 14(3): 1–32.

54 Grue, J. (14. mars 2023). The disabled villain: why sensitivity reading can't kill off this ugly trope. *The Guardian*.

ikke uvanlige.<sup>55</sup> At dette også er personer som kan ønske å ytre seg kritisk, inngår sjelden i den vanlige fortellingen om utviklingshemmede. Drama, teater, musikk og billedkunst med utviklingshemmede utøvere har oftest blitt sett på som aktiviteter og fritidssyssele, der gevinsten ligger hos den som utfører aktiviteten. «Kari» gjør dette fordi hun synes det er morsomt, og publikum kommer for å se forestillinger ut fra et velledighetsperspektiv, ikke fordi de forventer å oppleve noe interessant eller kvalitativt godt.

At kunstfaglige aktiviteter kun er fritidsaktiviteter med utbytte for den enkelte, er i ferd med å endre seg gjennom kvalitetsmessig gode film- og teaterproduksjoner som nå begynner å få plass i mediemiljøet. Denne oppmerksomheten ser vi særlig internasjonalt, men den siver også inn til oss i Norge etter hvert som den generelle interessen øker. Marte Wexelsen Goksøyr ble som den første med Downs syndrom nominert til Amanda-prisen i 2021 for sin birolle i filmen *Gritt*. Kunst som kommunikasjonsmiddel blir viktig for at skuespillere med annerledes erfaringer skal kunne ytre seg, og vi får kunstnerisk spennende opplevelser som står på egne ben. Det skapes stadig mer kunst som har interesse langt utover den utviklingshemmedes egen livsverden, og *Back to Back* har i mange år vært viktig for at skuespillere med utviklingshemming og autisme får økende anerkjennelse. Det kunstneriske og det politiske prosjektet til *Back to Back* kan ikke skilles fra hverandre.

Ibsenpris-komiteen beskriver i sin begrunnelse hvordan teateropplevelsen med dem blir et sted for inkludering og muligheter, og også et rom for det poengterte, skarpe og insisterende – et rom for å forestille seg på nytt og for nyorientering, ved at de guider publikum til å skifte fokus fra kunst og funksjonshemming (dis)ability til kunst og

---

55 Saur, E. (2018). Autentisk eller nyskapende? Hvordan forstå kvalitet når skuespillere har en utviklingshemming? I J. F. Hovden & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforhandlinger: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 283–308). Fagbokforlaget.

mangfold, og til de mulighetene som finnes, mer enn begrensningene.<sup>56</sup> Prisen og omtalen som Back to Back får fra Ibsenpris-komiteen, samt andre internasjonale priser og omtaler på teater- og filmfestivaler, er viktig for å skape oppmerksomhet rundt kvaliteten på arbeidet de gjør. Det er krevende å få anerkjennelse for at utviklingshemmede kan lage kunst. Andre igjen mener at dersom utviklingshemmede har en verdi i kunstverdenen, er det fordi de representerer autentisk og ekte outsiderkunst. Begge disse posisjonene kan være problematiske.<sup>57</sup>

## Ergon vs parergon

Vi skal se nærmere på en spenning i kunstfeltet som ofte diskuteres når teater med skuespillere med funksjonsnedsettelse vurderes, nemlig om kunsten kan forstås uavhengig av omgivelsene. Shannon Jackson, professor i teater- og performancestudier, diskuterer i boken *Social Works. Performing Art, Supporting Publics* kunstens samspill med det sosiale feltet som omgir kunstverket<sup>58</sup>. Jackson er situert i performance-feltet og opptatt av at et kunstverk er mer enn det man ser; det er et resultat av sosiale prosesser, og det interagerer med og skaper nye kunstneriske prosesser og produkter. Hun mener at kunsten ikke kan skilles fra samfunnet den oppstår i, og hun bruker blant annet begrepene ergon og parergon for å vise hvordan omgivelsene påvirker vår tolkning av

---

56 Begrunnelse fra Ibsen-komiteen for å tildele Back to Back Company den internasjonale Ibsenprisen 2022. <https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/winners/back-to-back/>

57 Saur, E. (2018). Autentisk eller nyskapende? Hvordan forstå kvalitet når skuespillere har en utviklingshemming? I J. F. Hovden & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforhandlinger: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 283–308). Fagbokforlaget.

58 Jackson, S. (2011). *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Routledge.

kunstverket. Ergon refererer i denne sammenhengen til selve kunstverket, mens parergon er det som omgir og muliggjør forestillingen eller performansen. Ifølge Oxford Dictionary betyr parergon et stykke arbeid som er supplerende til, eller et biprodukt av, et større arbeid. Opprinnelsen er fra 1600-tallet og kommer fra latin via det greske parergon, der para- betyr ved siden av, og ergon betyr arbeid.

Omsatt i praksis åpner dette for spørsmål om hvordan man forholder seg til rammen rundt et maleri. Den franske filosofen Jacques Derrida beskriver parergon som noe som verken er helt utenfor eller helt innenfor: «Neither simply outside nor simply inside»<sup>59</sup>. Vi vet at vår persepsjon av et maleri endrer seg dersom vi bytter ut rammen. Ulike former og farger vil påvirke hvordan vi oppfatter det vi ser. På samme måte som rammen påvirker maleriet, er det mye som omgir og muliggjør teater skapt av personer med utviklingshemming, på samme måte som for annet teater.

Jackson bruker begrepene ergon og parergon når hun diskuterer rammene som omgir performancekunst. Hun trekker fram at performancekunstnere trenger andre fagfolks ekspertise for å uttrykke det de ønsker, for eksempel arkitekter for å skape et arkitektonisk rom (parergon) som gjør selve kunstproduktet mulig (ergon). Rommet kan samtidig være et selvstendig kunstprodukt for arkitekten – et ergon. En slik tverrfaglig tilnærming visker ut skillet mellom innside og utside for et kunstverk.

Hargrave bruker også dette begrepsparet når han diskuterer eksempler fra kunst utøvd av funksjonshemmede kunstnere, hvor det er åpenbart at kunstneren trenger assistanse for å utføre enkelte handlinger. Man kan da spørre seg: Hvor begynner og hvor slutter den funksjonshemmede kunstnerens kunstneriske utøvelse og produkt? Hva er selve verket (ergon), og hva er det sosiale som omgir verket (parergon)? Og er det av betydning å kunne skille ut hva som er hva? Om kunsten

---

59 Derrida, J. (oversatt av Owen, C.) (1979). The Parergon. *JSTOR*, 9: 3-41. MIT Press.

kan brukes som instrument og redskap for å oppnå noe «annet» utover det kunstneriske uttrykket og fortsatt vurderes som kunst, eller om kunsten bør være «ren», er en gammel spenning i kunstfeltet. Denne spenningen blir tydelig når det skal produseres teater hvor hele eller deler av forankringen av teaterprosjektet skapes i møtet mellom den utviklingshemmede skuespilleren og kunstfeltet.

Kunsthistorikeren Claire Bishop er en annen viktig akademiker og forfatter som ofte refereres til når det diskuteres hvordan det sosiale feltet kan, bør eller ikke bør influere kunstfeltet. Hennes bok *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* er et viktig innlegg i denne diskusjonen.<sup>60</sup> Både Bishop og Jackson er opptatt av forholdet mellom den autonome kunsten og det sosiale feltet, men de har ulike innganger til tematikken. Vi skal se nærmere på hvordan deres perspektiver kan bidra til å forstå noe av det spenningsfeltet teater med skuespillere med utviklingshemming befinner seg i.

Så hva handler denne diskusjonen om, og hvorfor er den viktig i denne sammenhengen? Bishop er opptatt av at man må sikre kunstverkets autonomi, det vil si at ethvert kunstverk må stå på «egne ben» og forstås i kraft av seg selv. Etter hennes mening mister et kunstverk betydning og kunstnerisk kraft dersom det også skal tjene et sosialt formål, som for eksempel å fremme likestilling, mangfold, inkludering og lignende. Bishop mener at det kun er selve kunstverket som kan bedømmes ut fra estetiske kriterier, og at dersom kunsten skal oppfylle politiske «do-good»-formål, vil den miste sin fristilte posisjon. Dette er for øvrig en gammel diskusjon. Filosofen og sosiologen Herbert Marcuse var også opptatt av at en for politisert kunst ville miste både sin kunstneriske og politiske kraft.<sup>61</sup>

En av utfordringene som oppstår, er når kunstfeltet blir utfordret av andre utøvere enn profesjonelle kunstnere, slik man tradisjonelt har

---

60 Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

61 Marcuse, H. (1980). *Den estetiska dimensionen*. Røda bokförlaget.

definert dette begrepet. Da kan grensene mellom kunst, terapi, pedagogikk og politikk bli uklare. Vi har tidligere sett hvordan helsediskursen har blitt en viktig del av argumentasjonen for å støtte kunst og kulturuttrykk, og at dette kan få noen uheldige konsekvenser.

Innenfor teaterfeltet snakker man om det post-dramatiske teateret, som åpner for andre uttrykk enn det mer tradisjonelle og tekstbaserte teateret. Grensene mot performancekunst blir også utydeligere. Det post-dramatiske refererer både til postkoloniale teorier, feministisk teori og funksjonshemmingsteori.<sup>62</sup> Dette er teorier og praksiser som har et bevisst forhold til hvordan makt kan forstås og utøves, og at de etablerte maktstrukturene kan utfordres. Dette medfører at kunstuttrykkene kan bli mer mangfoldige og kanskje også mer utfordrende, fordi grensene mellom ulike kunstuttrykk og mellom scene og publikum blir visket ut. Grensene mellom innside og utside blir ikke lenger så tydelige. Det er på bakgrunn av en slik forståelse at Back to Back har fått oppmerksomhet og anerkjennelse innen kunstfeltet.

Man kan tenke at dersom støttedokumentasjonen, det som kunstverket eller forestillingen er innleiret i, eller graden av hjelpemidler som brukes, er stor, kan skuespillerens autonomi og styring av det kunstneriske svekkes, eller man kan «dekke over» og bokstavelig talt retusjere dårlige opptredener med god teknologi. Dette er ikke et ukjent fenomen fra andre steder heller, slik som i musikkindustrien, hvor strømlinjeforming av lydbildet kan gjøre selv dårlige sangstemmer hørbare. Alle som har sett en større teaterforestilling, er klar over at det er mange støttedokumentasjoner bak det som presteres på scenen.

Når skuespillere med utviklingshemming anvender tilsvarende støttedokumentasjoner, kan det bli oppfattet som maskering, og at skuespilleren får for mye hjelp. Men som Hargrave skriver: De fleste teaterproduksjoner trenger en viss grad av økonomi og ressurser for å heve

---

62 Jürs-Muns, K. (2006). Introduction. I H.-T. Lehmann, *Postdramatic theatre*. Routledge.

kvaliteten, enten man er funksjonshemmet utøver eller ikke: «Money and resources sharpen quality».

Et annet moment som kan utfordre skillet mellom ergon og parergon, er når kunstverket har en klar forankring i en sosial kontekst og derfor ikke kan forstås uavhengig av denne konteksten. Når teateret Access all Areas setter opp forestillingen MADHOUSE re:exit, en forestilling om institusjonsomsorgen og om å bli ignorert som samfunnsborgere fordi man har en utviklingshemming, kan ikke teaterforestillingen forstås frikoblet fra at skuespillerne har spesielle erfaringer som nødvendigvis gjør forestillingen annerledes enn om de ikke selv hadde hatt erfaringer med å ha en utviklingshemming.

## **To ulike tilnærminger med utgangspunkt i samme livshistorie**

Teater nonSTOP utviklet teaterstykket Litt kaffe, kanskje? med utgangspunkt i skuespilleren Anne sin historie som spesialskoleelev. Anne spilte selv hovedrollen som seg selv, og stykket ble spilt på turné, blant annet gjennom Den kulturelle skolesekken.

I 2022 ble teaterstykket Idiot! satt opp av Turneteateret. Dette stykket tar blant annet utgangspunkt i Annes historie, men fletter inn flere historier fra spesialskoletiden og tar også opp dagsaktuelle erfaringer med spesialundervisning og diagnosepraksis. I denne oppsettingen er det ingen skuespillere som har synlige egenerfaringer fra det å ha en funksjonshemming.

Teater nonSTOP beveger seg med sine skuespillere i randsonen av det etablerte kulturfeltet, mens Turneteateret er innenfor med en etablert teaterorganisasjon, statlig støtte og et bredere nedslagsfelt.

I framtiden kan man håpe å se at disse to teaterfeltene i enda større grad kan samarbeide og samskape, der representasjonen av funksjonshemmede kunstnere blir større. Slike samarbeid er Access all Areas

i stadig større grad drivere av, både på teaterscenen, i film og på tv, hvor de både kan bidra med utdannede skuespillere og konsulentvirksomhet.

Gjennom ulike tilnærminger oppnås variasjon og mangfold på scenen. Ulike tilnærminger gir ulike resultater. Skuespilleren Anne sin tilstedeværelse i forestillingen *Litt kaffe, kanskje?* (nærmere presentert i beskrivelsen av hvordan denne forestillingen ble skapt) gir publikum direkte tilgang til hennes erfaringer med å gå på spesialscole, bo på internat og hennes vei gjennom livet. Fordi hun spiller seg selv på scenen, får publikum også oppleve hennes unike kroppslige tilstedeværelse. Siden forestillingen ble spilt gjennom Den kulturelle skolesekken, fikk det unge publikummet mulighet til å snakke med Anne etter forestillingene. Dette skapte en nærhet og en etisk fordring gjennom et ansikt til ansikt-møte.

Skuespillernes spesifikke bakgrunn gjør at vår tolkning av det som skjer på scenen endres; det er ikke skuespillere som spiller ut andres erfaringer, men skuespillere som representerer både seg selv og andre med lignende erfaringer. Når publikum ser skuespillere med funksjonshemninger på scenen, kan publikum med funksjonshemninger oppleve at noen representerer dem, og at erfaringene ikke er filtrert gjennom andre uten tilsvarende tilknytning til historien.

Anne sin historie, som senere ble bearbeidet og inkorporert i teaterstykket *Idiot!*, spilt av en mainstream-skuespiller, favner bredere, gir rom for større kompleksitet og tekstrikdom, og har andre kvaliteter. Det handler ikke om enten eller, men om å gi plass til både og.

## Støttefunksjoner

I de fleste teaterproduksjoner finnes det mange støttefunksjoner: lys, lyd og scenografi. Det er instruktører, dramaturger og sminkører. Når skuespillerne har en utviklingshemming, kan det i tillegg være behov for andre typer støttefunksjoner som hjelper til med hverdagslige gjø-

remål, for eksempel å passe på at man spiser og drikker tilstrekkelig, finner riktig buss til øving eller forestilling, og ellers legger til rette for et best mulig kreativt miljø.

I pedagogikken brukes ofte begrepet scaffolding, eller på norsk, stillasbygging, et begrep hentet fra Jerome Bruner. Dette beskriver den pedagogiske støtten som bygges rundt noen som skal lære nye ferdigheter, og hvordan denne støtten gradvis kan bygges ned etter hvert som den lærende blir mer selvstendig, eller også noen ganger er vedvarende.<sup>63</sup> Dette er en form for støttefunksjon, ofte av praktisk og pedagogisk art. En annen støttefunksjon er det jeg tidligere har omtalt som teknisk støtte, og en tredje er i hvilken grad kunstproduksjonen påvirkes av konteksten og i hvor stor grad produktet må forstås i lys av begrunnelsen for arbeidet; er det et kunstprosjekt, et integrasjonsprosjekt, et politisk prosjekt og så videre. Eller kan det være begge deler?

Teater nonSTOP, som presenteres i denne boken, har et uttalt kunstnerisk fundament. Forestillingene er nyskapende og sjangeroverskridende. For at skuespillerne skal kunne yte godt på scenen, har Teater nonSTOP et tett samarbeid med vernepleierutdanningen ved den lokale universitetscampusen. Denne involveringen var et viktig grunnlag for etableringen av teateret, hvor studenter kunne velge å ha praksis på teateret en til to dager i uka gjennom et helt studieår. Studentene har dermed bidratt med støtte og tilrettelegging for skuespillerne, men også deltatt i utviklingen av det kunstneriske arbeidet. De har også gjort det mulig å vise forestillingene på turneer.

Utfordringen i en slik organisering ligger i å klare å kommunisere at det kunstneriske uttrykket er hovedfokus, og å få studenter og ansatte uten kunstutdanning til å forholde seg til skuespillerne som teatrets ansatte, og ikke først og fremst som brukere med utviklingshemming. Et slikt samarbeid krever refleksjon over hvordan den såkalte Pygmalion-effekten kan gjøre seg gjeldende. Denne effekten handler om hvilken betydning forventninger til læring og utvikling har. Vi skal

---

63 Bruner J. (1996). *The culture of education*. Harvard University Press.

komme tilbake til Pygmalion-effekten og hvorfor det er nyttig å diskutere hvordan våre forventninger, eller mangel på forventninger, kan prege arbeidet og produktet av det som skapes.

Når vernepleierstudentene skal bistå skuespillerne slik at de kan utføre jobben sin, utfordrer dette den tradisjonelle hjelperrollen. Skuespillerne har, etter mange års ansettelse, mer kunnskap om scenearbeidet enn studentene, som kun er tilknyttet teateret det ene året de har praksisstudier der. Dette fordrer at studentene fra helse- og sosialfagfeltet tilegner seg innsikt i kunstfaglige prosesser og maktstrukturer i møtet med dem som trenger tilrettelegging, og anerkjenner at hjelperen ikke alltid er den som vet best. Intensjonen med å bruke Teater nonSTOP som praksisarena har ikke vært at studentene skal være hjelpere i en aktivitet som miljøarbeidere, men at de skal kunne bistå skuespillerne med å produsere best mulige teaterforestillinger.

Men hva kan skje når det helse- og sosialfaglige «infiltrerer» det kunstneriske arbeidet? I denne sammenhengen ligger det en fare i at vernepleierstudentene identifiserer seg som hjelpere, og først og fremst ser en gruppe med utviklingshemmede. Mark Rapley beskriver i sin forskning hvordan utviklingshemmede i mange sammenhenger lever opp til de forventningene – eller mangelen på forventninger – som hjelpere har, og hvordan man lærer å opptre som en «god» utviklingshemmet.<sup>64</sup> Dette kan bli en form for selvoppfyllende profeti.

I virksomheter som Teater nonSTOP, der studenter deltar, er det avgjørende at studentenes læreplaner og læringsmål er åpne nok til å ta inn over seg teatrets egenart. Slik kan de tilpasse seg teatrets virksomhet, uten at teateret må tilpasse seg slik at den helse- og sosialfaglige diskursen koloniserer teatrets virksomhet. Siden ingen hjelpere følger skuespillerne som bor i bokollektiv inn i øvingslokalet, kan det gi trygghet for instruktører og kunstneriske ansatte at vernepleierstudentene har kompetanse på helsemessige utfordringer som enkelte

---

64 Rapley, M. (2004). *The social constructing of intellectual disability*. Cambridge University Press.

skuespillere kan ha behov for hjelp til. Dette bidrar til konsentrasjon om den kunstneriske prosessen.

Det har vært et bevisst valg at skuespillerne på teateret skal slippe å ha med seg de miljøarbeiderne de ellers omgir seg med, og som ofte har sterke forutinntatte holdninger om hva skuespillerne mestrer og ikke. Særlig i oppstarten ble dette ansett som viktig. Etter hvert har forståelsen og kunnskapen økt, ettersom man har sett hva skuespillerne har prestert på scenen.

Access all Areas har utviklet funksjonen med *creative supporters*, som er en profesjonalisering av den rollen studentene har i Teater nonSTOP. Det er behov for bred kompetanseutvikling dersom man ønsker at skuespillere med behov for assistanse skal kunne utøve sin virksomhet i spennet mellom det kunstfaglige og det helse- og sosialfaglige feltet. En sentral kompetanse studentene må tilegne seg, er å lære å stå i det uforutsigbare. Dette kan oppleves som et motsetningsforhold til målstyrt miljøarbeid.

#### Figur 14

*Fra forestillingen Med Line Dance og Gud. Foto: Bjørn Tore Ness/Namdalsavisa*



## Kompetanseutvikling og pygmalioneffekt

Det kreves opplæring og kompetanseutvikling for at skuespillere med utviklingshemming ikke skal bli utsatt for objektivisering, holdt fast i en «bruker-rolle» og brukt av andre uten å få innflytelse på det kunstneriske uttrykket eller hvilke prosjekter de skal delta på. Det er behov for kompetanseutvikling både innen det skuespillerfaglige, men også når det gjelder rettigheter og medvirkningsprosesser.

Det finnes få tilbud om videregående utdanning og yrkesopplæring for utviklingshemmede. Innen teaterfeltet er det ingen organiserte utdanningstilbud i Norge. I Storbritannia har det de siste årene blitt etablert tilbud for *actors with learning disabilities and autism* ved enkelte universiteter, slik at flere får tilgang til utdanning enn skuespillerne ved Access all Areas, som får sin utdanning gjennom Central School of Speech and Drama (CSSD) sitt diplomkurs. For skuespillerne i Teater nonSTOP betyr dette at de må utvikle sin kompetanse gjennom det daglige arbeidet.

Selv om alle barn og unge i Norge har krav på minst 13 års skolegang, er utdanningstilbudet for elever med utviklingshemming dårlig utbygd. Elever har mulighet til å få praksisbrev og delkompetanse, noe som innebærer at de kan få utdanning innen et fagfelt selv om de ikke har mulighet til å ta et fullt fagbrev. Dette gjelder imidlertid først og fremst yrkesfag. Samtidig er det mange som plasseres i felles baseklasser eller opplever å bli dårlig integrert i sine klasser. Utdanning etter videregående skole er det lite av, bortsett fra noen folkehøyskoletilbud.

Vi skal se nærmere på hvordan kompetanseutvikling og utdanning innen teaterfeltet for skuespillere med utviklingshemming er i utvikling utenfor Norge.

The Royal Central School of Speech and Drama (CSSD) er en av de mest kjente og prestisjefylte teaterskolene i Storbritannia, hvor blant andre skuespilleren Judi Dench har gått. Utdanningstilbudet for skuespillere med utviklingshemming og autisme er et samarbeid med Access all Areas. Det startet med at «vanlige» skuespillerstudenter fra CSSD

jobbet med prosjekter sammen med Access all Areas, som de turnerte med på skoler. Etter hvert ble dette utviklet til et ettårig diplomkurs, og er nå under utvikling til et treårig utdanningsløp.

Performance Making Diploma for Learning Disabled Adults (Leverhulme Arts Scholarships) blir på CSSD sine hjemmesider beskrevet slik:

This course is an opportunity for those adults with a learning disability wishing to undertake professional performance training. It develops your skills as a performer with specific classes in physicality, giving voice, collaboration and devising, politics of performance, the performing arts industry, together with a final production. Royal Central School of Speech and Drama's (CSSD).

Motivasjonen for etableringen av utdanningstilbudet var at Access all Areas sine skuespillere var ekskludert fra å ta høyere utdanning, og man ønsket «å utvikle en ny generasjon teaterskapere og utøvere og ha som formål å være representanter for en ny performance-estetikk, og samtidig utvikle en pedagogisk praksis som også kan ha betydning for andre ...» [forfatternes oversettelse].<sup>65</sup> Formålet med utdanningen er, som vi ser, både kunstnerisk og pedagogisk.

Sally Mackay og Liselle Terret, som både har jobbet og forsket på studiet, hevder at det ligger en fare for en utilsiktet Pygmalion-effekt når en skuespiller med utviklingshemming (learning disabled actor) må passe inn i en akkreditert og etablert utdanning.<sup>66</sup> Pygmalion-begrepet

---

65 Mackey, S. & Terret, L. (2015). Move Over, There's Room Enough: Performance Making Diploma: training for learning disabled adults. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20(4).

66 Mackey, S. & Terret, L. (2015). Move Over, There's Room Enough: Performance Making Diploma: training for learning disabled adults. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20(4).

kjenner kanskje mange best fra Georg Bernhard Shaws teaterstykke med samme navn, eller musikalversjonen *My Fair Lady*. Kjernen i fortellingen omhandler en professor i lingvistikk, professor Higgins, som skaper sin drømmekvinne, Eliza Doolittle, gjennom å utdanne henne – en jente fra lavere sosiale lag – til en som kan begå seg i de høyere samfunnslag. Dette har vært et yndet tema for mange manus senere også, slik som i Hollywood-suksessen *Pretty Woman*.

At man kan bli rammet av Pygmalion-effekten, er en utfordring i alle former for utdanning når man ønsker å utjevne sosiale skiller, og gjelder ikke bare innen teaterutdanning. Da Robert Rosenthal og Leonore Jacobson publiserte sin klassiske bok «*Pygmalion in the Classroom: Teacher Expectation and Pupils' Intellectual Development*», var deres poeng at lærerens forventninger har stor betydning for elevens læring.<sup>67</sup> Dersom læreren ikke har forventninger om at eleven skal kunne lære noe, lærer også eleven mindre enn det eleven har potensial for. I motsatt fall vil lærere som har forventninger til elevens læringspotensial, bidra til at eleven strekker seg mot sitt potensial.

En kan tenke at en av årsakene til at det i liten grad finnes høyere utdanningstilbud for personer med utviklingshemming, er de lave forventningene man har til deres læringspotensial. Det kan handle om at utdanningssystemet ikke tilpasser læringsmiljøet slik at personer med utviklingshemming skal kunne nyttiggjøre seg utdanningen og utvikle sitt potensial ut fra egne forutsetninger, men blir ekskludert fordi de ikke kan nyttiggjøre seg eksisterende undervisning. Men det kan også handle om opplevelsen av at man må undertrykke egen identitet og historie for å passe inn i forhold til forventningene i utdanningskonteksten.

Diplomkurset ved CSSD legger vekt på teaterfaglig utdanning og utvikling av kompetanse til å vurdere både egen og andres kunstneriske kvalitet. Det er også et mål at studentene aktivt trekkes inn

---

67 Rosenthal, R. & Jacobson, L. (1992). *Pygmalion in the Classroom: Teacher Expectation and Pupils' Intellectual Development*. Irvington Publishers (1968; utvidet utgivelse 1992).

i evalueringen og den kontinuerlige utviklingen av kurset. Mackey og Terret beskriver denne prosessen, der studentene fungerer som en form for medforskere (co-researchers), med ansvar for å undersøke, evaluere, kritisere og dokumentere både undervisningens prosess og produkt.<sup>68</sup> Ved å skape et forum hvor studentene deltar i utviklingen av studiet, er målet å etablere strukturer som kan bidra til å motvirke Pygmalion-effekten.

I norsk høyere utdanning finnes det referansegrupper og medvirkningsorganer for studentene, som på enkelte områder kan sammenlignes med det som her omtales som «co-researchers». Kritikken mot denne typen institusjonalisert evaluering er at medvirkningen ofte begrenses til et på forhånd definert område, og at slike medvirkningsstrukturer kan forstås som en del av en individualisert, nyliberalistisk kvalitetssikringsdiskurs.<sup>69</sup> For at medvirkning skal bli reell, kreves det at tilretteleggerne har kunnskap om hvordan slike prosesser både kan fremme kritisk refleksjon, men også risikerer å forsterke Pygmalion-effekten dersom medvirkningen blir for styrt av tilretteleggerne.

Medvirkning, medforskning og brukerstyring har lenge vært brukt innen psykisk helse, og har fått økt oppmerksomhet også i arbeid med personer med utviklingshemming. Det finnes både muligheter og fallgruver når forskere, undervisningstilretteleggere og hjelpere skal legge til rette for medvirkning. Enten det gjelder deltakelse i forskning, utvikling av studietilbud eller medvirkning på egen arbeidsplass, er det avgjørende å klargjøre makt- og ansvarsforhold. Hvem skal bestemme hva, og hvem har ansvar for hva? Dette er en krevende balansegang, og en utfordring for demokratiske prosesser i mange beslutningsrom i dagens samfunn.

---

68 Mackey, S. & Terret, L. (2015). Move Over, There's Room Enough: Performance Making Diploma: training for learning disabled adults. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20(4).

69 Järvinen, M. & Mik-Meyer, N. (2012). *At skabe en professionel. Ansvar og autonomi i velfærdsstaten*. Hans Reitzels forlag.

Mange personer med utviklingshemming har behov for både praktisk hjelp og omsorg, samtidig som de ønsker muligheter for utdanning og arbeid. For å lykkes med dette må vi være lydhøre for hva de som trenger tilrettelegging faktisk ønsker, og ikke forsøke å forme andre i vårt eget bilde. Siden mange har begrenset erfaring med samskaping på tvers av identiteter og funksjoner, trenger vi en kontinuerlig samtale og kompetanseutvikling, slik at tilrettelegging og samskaping skjer uten at vi begår nye maktovergrep.

Det er en samfunnsutfordring å unngå at vi bidrar til at personer med utviklingshemming ikke får utviklet sitt potensial, fordi ingen tror på – verken i kunstfeltet eller i samfunnet for øvrig – at dette er mulig, på grunn av et snevert og tradisjonelt syn på hva det kan tilrettelegges for.

### Figur 15

*Skuespillertrening, Black Cab, Access all Areas. Foto: Jason Tran*





## Det praktiske teaterarbeidet – kunstpedagogisk metodikk som andre felt kan lære av?

Et fellestrekk ved nyskapende teaterarbeid med skuespillere med utviklingshemming og autisme er at mange søker å utvikle metoder som tar utgangspunkt i den enkeltes kvaliteter og muligheter. De tre kompaniene som står sentralt i boken, opererer under ganske ulike forhold, men det finnes mange likhetstrekk i tilnæringsmåter og kunstneriske valg. De holder til i tre forskjellige land og er ikke direkte sammenlignbare. Access all Areas holder til i London, en millionby og et av verdens viktigste underholdningssentra, og kanskje den mest omtalte teaterbyen i verden, med sitt teaterdistrikt i West End og Shakespeare's The Globe Theatre som et historisk referansepunkt.

Back to Back Theatre Company holder til i byen Geelong, med drøyt 250 000 innbyggere, men ikke langt fra Melbourne med sine fem millioner innbyggere. Australia er et land med enorme avstander internt, og ligger også langt fra både Amerika og Europa. Likevel er dette et kompani som baserer mye av virksomheten på omfattende turnévirksomhet verden over.

Noe av det man raskt legger merke til i dette feltet, er at motivasjonen bak ulike kompanier, selv på så forskjellige steder i verden, springer

ut fra noen felles begrunnelser. Det handler om å gi stemme til en ofte marginalisert gruppe, gi plass til utviklingshemmedes erfaringer i den offentlige samtalen, og utfordre synet på normalitet, kategorisering og stigmatisering.

## Det vanskelige begrepet *inkludering*

Noen beskriver sin kunstneriske virksomhet som en inkluderende praksis, slik for eksempel Alice Fox og Hannah Macpherson gjør i boken *Inclusive arts practice and research. A manifesto*.<sup>70</sup> Fox og Macpherson, som selv omtaler sitt arbeid som inkluderende teater, problematiserer likevel at inkludering etter hvert også kan oppleves som en form for paternalistisk tilnærming. I norsk sammenheng var det meningen at overgangen fra å bruke «integrering» til å bruke «inkludering» skulle løse problemet med at samfunnsmedlemmer ble marginalisert og satt utenfor fellesskapet.

Vi mener imidlertid at utgangspunktet heller må være at vi alle er en del av det samme fellesskapet. Derfor har vi valgt å ikke beskrive teaterpraksisen i denne boken som en inkluderende praksis, selv om vi forstår hvordan Fox og Macpherson har tvilt seg fram til å bruke begrepet «inkluderende praksis».

I denne boken forsøker vi å ha en litt annen inngang, inspirert av den franske filosofen Jacques Rancière sitt perspektiv i boken *The philosopher and his poor*: «Equality is a presupposition, an initial axiom – or it is nothing».<sup>71</sup> Han mener at likhet eller likeverd ikke kan betraktes som et mål eller en prosess mot et mål, men at det må være selve startpunktet.

---

70 Fox, A. & Macpherson, H. (2015). *Inclusive arts practice and research. A manifesto*. Routledge.

71 Rancière, J. (2003). *The philosopher and his poor*. Duke Press.

Dette kan bidra til å unngå noen vanlige fallgruver når vi ønsker inkluderende praksiser. Skal vi følge denne tankegangen, kan vi ikke tenke at inkludering er et mål – det må være utgangspunktet. Vi er alle i samme båt fra starten av. Dersom inkludering «bare» er et mål i fremtiden, vil vi fortsette med undertrykkende praksiser. Vi må heller spørre oss hvilken praksis vi må utøve for at vi ikke skal ekskludere noen fra fellesskapet vi alle i utgangspunktet er en del av.

## Blikket; hvilken vei rettes det?

I teater handler det om å bli sett. Men det handler også om at blikket kan skifte mellom publikum og aktører, og man kan stille spørsmål ved hvem som ser og hvem som blir sett.

Stigmatisering viser seg ofte gjennom blick og stirring; personer med synlige funksjonsnedsettelse og atferd som skiller seg ut fra normen, blir utsatt for undersøkende, forundrede og også hatefulle blick. Sosiologen Ervin Goffman beskriver stigmatisering av personer som noe som skjer ved stereotypisk klassifisering av en gruppe mennesker ut fra at de har noen særskilte egenskaper, og at man blir kategorisert og plassert i en gruppe basert på noen spesifikke kjennetegn, i stedet for å bli betraktet som et unikt individ.<sup>72</sup> Goffman fremholder at kategorisering er viktig for oss mennesker for å skape systemer og orden i en kaotisk verden. Problemet oppstår når kategoriseringen brukes til å objektivisere og undertrykke andre.

Rosemarie Garland-Thomson har studert hvordan stirring oppleves og stigmatiserer, men viser også at blikket er et kontrollerende blick. Hun sammenligner dette med hvordan kvinner har blitt disiplinert av

---

72 Goffman, E. (1975). *Stigma: om afvigerens sociale identitet*. Gyldendal.

det mannlige blikket, og hvordan funksjonshemmede blir disiplinert av det normative blikket, og hvordan dette materialiserer seg i sosiale kontekster.<sup>73</sup>

Alice Fox og Hannah Macpherson refererer også til Garland-Thomson i sitt arbeid, og skriver om hvordan formålet med teater kan være å endre hvordan publikum ser på utviklingshemming (learning disability): «For mange mennesker med synlige funksjonshemminger (som inkluderer mange av de som har synlige markører på utviklingshemming), kan den visuelle dynamikken som skapes ved stirring, blikking eller unnvikelse av blick, skape en undertrykkende atmosfære som markerer forskjellighet, og etablere eller opprettholde et skille til de med ukonvensjonelle kroppor som «de andre» har» (forfatternes oversettelse).<sup>74</sup> Det å bli utsatt for annengjøring eller «othering» betyr å bli definert av andre og objektivisert, uten å kunne representere seg selv med sine individuelle behov fordi man blir fratatt muligheten til å få være en unik og kompleks person.

Teater kan være et redskap for å synliggjøre prosesser og opplevelser med stigmatisering og annengjøring. Teateret er et medium som kan utfordre stigmatisering og stereotypiske forståelser av funksjonshemming, og dette er både motivasjon og tematikk for alle de tre kompaniene vi har beskrevet, men også generelt i feltet.

Innledningen i denne boken åpner med en beskrivelse av en eksamensforestilling, som senere ble videreutviklet til forestillingen *Not F\*\*kin Sorry*. I denne forestillingen vender skuespillerne blikket mot oss i publikum, og vi blir konfrontert med våre egne fordommer og stigmatiserende blick. Skuespillerne utfordrer det de opplever som et utbredt syn på voksne utviklingshemmede som søte, uskyldige barn, blant annet ved å proklamere sine seksuelle preferanser og behov – temaer som ofte

---

73 Garland-Thomson, R. (2002). Integrating Disability, Transforming Feminist Theory. *NWSA Journal*, 14(3): 1–32.

74 Fox, A. & Macpherson, H. (2015). *Inclusive arts practice and research. A critical manifesto*. Routledge.

er tabubelagte og underkommuniserte – og ved å opptre lett-kledde og sensuelle på scenen, ledsaget av et «ja, hva trodde dere?».

Teater nonSTOP har også utfordret fordommer, blant annet gjennom forestillingen *Eventyret om meg*. Her intervjuet Nina Wester, dramaturg og regissør for stykket, alle skuespillerne om deres liv og drømmer. Dette ble iscenesatt ved at hver skuespiller fikk sitt eget «rom» (markert med tape) på scenen, som illustrerte hvordan de fleste bor i sine bokollektiv. Forestillingen ga publikum et innblikk i en hverdag mange ellers ikke har tilgang til. De tapede markeringene fungerte både som symboler på vegger skuespillerne ønsket å rive ned, og som vegger som i beste fall kunne gi trygghet og omsorg. Stykket viste også at skuespillerne har drømmer og ønsker for sine liv, og at de ikke er objekter som passer inn i en snever diagnose.

I presentasjonen av repertoarene til Access all Areas, Teater nonSTOP og Back to Back ser vi at blikk, stirring og stigmatisering er representert på ulike måter i de fleste forestillingene. Bruce Gladwin, kunstnerisk leder for Back to Back, beskriver hvordan han ser den annerledes kroppen som en estetisk verdi, slik han her beskriver skuespilleren Laherty i forestillingen *Small Metal Objects*: Jeg synes at Simon[Laherty] er utrolig fascinerende å se på. Han har et fantastisk ansikt. Som regissør har jeg alltid tenkt, du trenger ikke gjøre mye, Simon. På en måte er hans funksjon i stykket «å bare stå der» noe som kommer fra mitt ønske om å bare sitte å se på ham [forfatterens oversettelse]. Sitatet er hentet fra Hargrave, som videre i sin bok «Theatres of Learning Disability: Good, Bad, or Plain Ugly?» refererer til funksjonshemmingsteoretiker Tobin Siebers, som er opptatt av at all funksjonshemmingskunst (disability-art) har en egen funksjonshemmingsestetikk (disability aesthetics) – ikke bare når man viser nytt materiale der funksjonshemming er *tema*, men at all kunst som tar for seg og viser fram en annerledes kropp eller sinn (fractured body or mind) har en estetisk verdi fordi den virker forstyrrende (*interruptive value*).<sup>75</sup>

---

75 Hargrave, M. (2015). *Theatres of learning disability. Good, bad, or plainly ugly?* Palgrave Macmillan.

I de fleste forestillingene fra de tre kompaniene som presenteres i denne boken, har leken og spillet med dette tosidige blikket vært en del av forestillingenes tematikk eller virkemiddel. Blikket kan rettes begge veier, og gjennom teater kan utviklingshemmede og andre som opplever seg stigmatisert, vise publikum en mer kompleks verden og samtidig rette blikket mot publikums fordommer, slik skuespillerne i Not F\*\*kin Sorry gjør. Teater nonSTOP har i sine senere arbeider valgt en mer musikalsk og poetisk form på sine forestillinger, mens Back to Back og Access all Areas er tydeligere i sine politiske budskap. Men som Hargrave fremholder i sin bok: Det handler ikke om å fremme én riktig måte å gjøre teater med funksjonshemmede skuespillere på, og det er viktig å motvirke en ensretting i feltet som kan bidra til en slik oppfatning.<sup>76</sup> På samme måte som andre teatre og skuespillere, må også skuespillere med utviklingshemming ha mulighet til å velge mellom ulike sjangre, og ikke bli plassert i en snever boks der andre definerer hvilke uttrykk og tematikk som er riktige for dem. Da havner vi tilbake til det disiplinerende og maktfulle blikket. Samtidig må det være legitimt å diskutere om de valgene som tas, bidrar til ytterligere undertrykkelse og stereotyping.

## Profesjonelt teater

Som tidligere nevnt var funksjonshemmingsforskeren Siebers opptatt av at det kan beskrives en egen form for funksjonshemmingsestetikk (disability aesthetics), og at funksjonshemming kan være en linse for å forstå mange allmennmenneskelige erfaringer. Produksjonene som omtales i denne boken tar utgangspunkt i erfaringer skuespillerne selv

---

76 Hargrave, M. (2015). *Theatres of learning disability. Good, bad, or plainly ugly?* Palgrave Macmillan.

har, men disse erfaringene er gjenkjennbare for mange og utforsker hva det vil si å være menneske. Likevel finnes det mange oppfatninger om hva teater for og med utviklingshemmede er, og hva det kan og bør være. Ett av forholdene som utfordres, er hvorvidt skuespillere med utviklingshemming kan utøve profesjonell kunst. Et annet er at det å lage teater med skuespillere som har utviklingshemming, kan ha undertrykkende og stigmatiserende effekt.

De teaterkompaniene vi har gått spesielt inn på i boken, har alle utfordret tradisjonelle oppfatninger om profesjonalitet og hvem som kan utføre ulike oppgaver i en teaterorganisasjon. Det er få skuespillere med denne bakgrunnen, og enda færre i ulike ledelsesposisjoner. Access all Areas har deltatt i et program om transformativt lederskap, og har de siste årene utviklet strategier for samledelse av kunstneriske prosesser. De har også satset på økt deltakelse i styrerommet. Dette bidrar til kompetanseheving og ytterligere profesjonalisering. Profesjonalitet i kunstfeltet kobles ofte til utdanning ved en akkreditert utdanningsinstitusjon. At utøverne må ha en utdanning innen faget, er en problematisk markør for dem som har en utviklingshemming eller andre funksjonshemminger, ettersom det i liten grad er tilgang til teaterutdanning innen de tradisjonelle utdanningsinstitusjonene. Som vi har vist, er Access all Areas unntaket, hvor man har bygget opp en utdanning sammen med den velrenommerte Central School of Speech and Drama. Både Back to Back og Teater nonSTOP må drive kompetanseutvikling av sine skuespillere internt i egen virksomhet.

Å forstå profesjonalitet som lønnet arbeid er også utfordrende, ettersom de ansatte har behov for ulike tilrettelegginger i hverdagslivet og er avhengige av forutsigbare og trygge trygderettigheter. I England har man etter hvert fått innført et noe mer fleksibelt system som gjør at skuespillerne kan tjene sin lønn, og så reduseres trygden tilsvarende i de periodene de har inntekt. I månedene uten inntekt er trygden tilbake. Det å holde orden på dette administrativt legger imidlertid et stort ansvar på teaterorganisasjonen, som må ivareta denne registreringen og dette krever ekstra bemanningsressurser.

Fordi markørene for profesjonalitet kan oppfattes som uklare eller ikke-eksisterende for skuespillere med utviklingshemming, kan man oppleve at profesjonalitet i det kunstneriske arbeidet blir oversett eller forstått inn i en helse- og omsorgsdiskurs heller enn en kunstdiskurs. Dette kan bidra til å fremheve skuespillernes funksjonshemminger og forstå teaterarbeidet som en form for livsmestring og personlig utvikling, snarere enn å se det som viktige kunstuttrykk.

## Teater som samfunnsarbeid

Alle de tre teaterkompaniene som er presentert i denne boken, har på en eller annen måte koblinger til omsorgen innen helse- og sosialfeltet. Både Back to Back og Access all Areas var i starten knyttet til institusjonsomsorgen og nedleggelsen av de store sentralinstitusjonene. Denne historiske koblingen gjenspeiles i utviklingen av forestillingene, hvor tematikk knyttet til konsekvenser av institusjonspolitikken fortsatt preger skuespillernes selvbilde og identitet. Samtidig knytter de dagens utfordringer tilbake til tidligere overgrep, og makt og avmakt oppleves også i de nye bolig- og omsorgsstrukturene.

Access all Areas sin produksjon *MADHOUSE re:exit* bygger på Mabel Coopers journaler og hennes opplevelse av å bo i en stor institusjon store deler av livet sitt. Teater nonSTOP sin forestilling *Litt kaffe, kanskje?* hadde også bakgrunn i en av skuespillernes opplevelser med å bli sendt på spesialskole og bo på denne institusjonen i flere år. Den historiske bakgrunnen, sammen med fortsatt opplevd urettferdighet på utdannings- og arbeidsmarkedet og at manges bo- og aktivitetstilbud er under sterkt press i økonomiske nedgangstider, gjør at teatrene blir mer enn rene teaterinstitusjoner. De får også samfunnspolitisk betydning ved å sette disse spørsmålene på dagsordenen.

Back to Back og Access all Areas driver begge samfunnsarbeid ut over det profesjonelle teaterarbeidet, der de gjennom lokale teaterprosjekter er med på å skape aktivitet for en gruppe som ellers har få tilbud. Disse tilbudene fungerer som rekruttering til den profesjonaliserte aktiviteten, men er først og fremst fritidsaktiviteter for mange som ikke har større ambisjoner. Teater nonSTOP har en litt annen modell, der mange får plass, noe som gir tilbud til flere i kjernevirksomheten, men kan være krevende å administrere fordi det stiller store krav til individuell tilpasning.

## Repertoar

Når repertoaret til teatrene skal velges, skjer det i samarbeid mellom skuespillere og andre ansatte i alle de tre teaterkompaniene. Ideer og tematikk fra skuespillerne diskuteres og utvikles på gulvet gjennom workshops, samtaler og bruk av andres kunst som inspirasjon. For eksempel har man arbeidet med kjente kunstverk laget av blant annet Marina Abramović og Yoko Ono for å hente inspirasjon til Access all Areas. Abramović sin estetikk kunne også spores i forestillingen Med Line Dance og Gud til Teater nonSTOP.

Skuespillernes egen erfaringsbakgrunn og uttrykk danner alltid grunnlaget for hva man velger å arbeide med. Repertoaret skal være noe skuespillerne har eierskap til, ikke fremmedgjørende og ferdige manuskripter valgt av andre. Gjennom denne arbeidsmåten har det vokst fram en særegen estetikk, der repertoaret i stor grad er utviklet på bakgrunn av skuespillernes egne uttrykk, livsverdener, historie og utsatthet – gjenkjennbare tema både i Norge, Australia og England.

Gjennom produksjonene har man som mål å rive den fjerde veggen. Det vil si å trekke publikum aktivt inn i forestillingen, berøre dem,

men også utfordre fordommer og skape refleksjon rundt politiske og samfunnsmessige forhold som mange i publikum kanskje ikke er klar over er realiteten for mange av skuespillerne. Bevisstheten omkring valg av sjanger og ulike tilnærminger for å få fram særegenhet og potensial hos skuespillerne ligger til grunn. Man jobber *med* og ikke mot den enkeltes kvalifikasjoner. Dette er en tilnærming man kan lære av i mange andre sammenhenger, som i skole, arbeidsliv og ulike former for tilrettelegging.

I presentasjonen av de tre teaterkompaniene ser man at alle bruker ulike former for teknologi. De spiller på tradisjonelle teaterscener, men også i det offentlige rom, hvor man kan nå ut til andre publikumsgrupper enn de som aktivt velger å komme til et institusjonsteater. Eksempler er Back to Back sin forestilling *Small Metal Objects*, hvor publikum sitter et stykke unna skuespillerne som opptrer på en åpen offentlig plass, og publikum får utdelt øretelefoner for å kunne følge dialogen. Access all Areas har også en forestilling, *Still, Hear*, hvor man får en guidet tur med bærbare hodetelefoner. Teater nonSTOP har utviklet en egen metodikk hvor de skaper improvisert musikk, tekst og film på en måte som gir alle skuespillerne et frirom å agere i. Det lages også forestillinger for større scener, slik som Back to Back sin *Ganesh* og Access all Areas sin *Not F\*\*in Sorry*.

## Det praktiske kunstneriske arbeidet

Det er mange faktorer som er like i disse teaterkompaniene, fordi det handler om arbeid man gjør i de fleste former for scenisk virksomhet. Det handler om å velge sjanger og hvilke estetiske virkemidler man ønsker å bruke for å formidle budskapet. Det handler om tekniske støttefag som lys og lyd, scenografi og det man ellers måtte ha behov for. Disse tekniske virkemidlene skal støtte opp om den grunnleg-

gende ideen med forestillingen, men drives av fagfolk som kan ha egne kunstneriske ambisjoner og uttrykk.

For at disse funksjonene skal fungere slik at skuespillerne får ut sitt potensial, er det viktig at også de som jobber med de tekniske og scenografiske virkemidlene forstår skuespillerne. Det er teknikken som må følge skuespillerne, ikke omvendt. Lyset må følge skuespillerens modus, og den som styrer lyset må være forberedt på at dagsform, tempo og uttrykk kan variere fra dag til dag. Mange skuespillere i disse kompaniene vil bli låst, stresset og rigide dersom de må bruke energi på å tenke på hva bestemte lys-clou betyr, eller når de må huske å rekke til midten av scenen før spoten slås på. Å ta utgangspunkt i skuespillerens ferdigheter og modus er avgjørende for at kvaliteten skal bli best mulig. Mange med utviklingshemming har dårlige læringserfaringer og kan gå i lås når de kommer i situasjoner de mister kontroll over.

Et eksempel på hvordan man kan arbeide med og ikke mot skuespillerens ferdigheter, er fra forestillingen *MADHOUSE re:exit*. Der skal en av skuespillerne gå opp en rampe, og når hun er på toppen, skal hun belyses med spektakulær belysning (se foto fra forestillingen på forsiden av boken). På noen forestillinger går skuespilleren raskt opp rampen, andre ganger går det saktere. Det er viktig at lysstrålene treffer henne akkurat i rett tid for å oppnå effekt. For at dette skal skje, er det ikke lysteknikeren som gir henne et clou, men hun som trykker på en knapp når hun er på rett plass, og så kan lysteknikeren rette lyset mot henne. Å trene inn at hun skal gå opp rampen akkurat likt hver gang, ville ikke bare kreve enormt mye arbeid og stress, det ville kanskje heller ikke være mulig, og dermed skape nye nederlagsopplevelser. I stedet blir det skapt en spektakulær scene.

Et annet eksempel er fra Teater nonSTOPs forestilling «Frøskjerring». Her har skuespillerne rekvisitter som lange hansker og bananskuldervesker hengende foran på magen. På et tidspunkt tar de av seg hanskene og skal legge dem i den forholdsvis lille vesken. En av skuespillerne bruker lang tid på dette, og han står fremst midt på scenen. Det ville vært en enkel løsning å la medskuespilleren, en vernepleierstudent,

hjelpe ham, eller å plassere ham bakerst på scenen der han ikke hadde vært like synlig. I stedet får det ta den tiden det tar. Medskuespilleren har ro og tålmodighet til å vente til skuespilleren åpner vesken, får lagt hansken nedi og lukker den. Resten av ensemblet er også trent i å ta den tiden det tar, og lyd og musikk må være fleksible nok til å la dette skje. I stedet for at skuespilleren blir hjulpet av en medskuespiller slik at dette går raskt, blir han kompetent, og dette blir en viktig kvalitet ved forestillingen.

I det praktiske teaterarbeidet er *samskaping* helt avgjørende for at skuespillere skal kunne oppleve eierskap over både egen kunstneriske prosess og produktet. Mange har dårlige erfaringer med å oppleve manglende kontroll og overstyring, noe som kan føre til ekstra stress.

Når arbeidet tar utgangspunkt i skuespillernes egne ideer, bevegelsesmønstre, erfaringer og språk, slipper skuespillerne å bruke energi på feil ting, men får heller være skapende med de kompetansene de har og som kan utvikles.

En annen form for samskaping, som også innebærer deltakelse i ledelse, er hvordan Access all Areas har utviklet *transformative leadership*, hvor co-lederskap bidrar til at skuespillerne også får opplæring og trening i å lede workshops og delta i kompaniets styre som co-chair. Slik kan man utvikle arbeidsformer bygget på samskaping i alle ledd. I det kunstneriske arbeidet jobber skuespillerne i par sammen med en av de andre ansatte, og de omtaler det som samarbeidende ledelse (co-leadership). Sammen utvikler de programmer for workshopene og leder det praktiske arbeidet i fellesskap.

Helen Bryer og Adam Smith utgjør et co-creative leadership-par, og Helen, som tidligere ledet workshopene alene, sier i en samtale at det nå er nærmest umulig å gå tilbake til å gjøre dette alene, fordi samarbeidet er så verdifullt og gir andre muligheter for å sette seg inn i hvordan skuespillerne opplever oppgaver og instruksjon. Et slikt samarbeid kan bidra til å redusere pygmalion-effekten, der man ikke treffer med forventningene, gjennom at skuespillernes stemme er tydelig og blir hørt i alle ledd. At skuespillere med utviklingshemming også er

med og leder kunstnerisk arbeid, kan bidra til større gjenkjennelse for deltakerne, samtidig som det å arbeide sammen i par gir trygghet og et større register å spille på.

Et eksempel på en skuespiller i Teater nonSTOP som har fått utvikle seg i takt med nye erfaringer og interesser, er Lise Nilsen. Hun var skuespiller/danser i forestillingen *Du – jeg, oss – dem, innenfor – utenfor*. Her deltok også improvisasjonsmusikerne John Pål Inderberg og Henning Sommerro i aktiv samskaping med teatrets skuespillere. De spilte på skuespillernes impulser, og særlig Lise gikk aktivt inn i lekent samspill med Henning Sommerro. Denne musikalske teften har hun videreutviklet i samspill med Stina Stjern/Moltu, og i arbeidet med forestillingen *Frøskjerring*. Lise sier at hun nå identifiserer seg som musiker. Hun står nå på scenen sammen med musikere som hun har videreutviklet sitt gehør og sine improvisasjonsferdigheter sammen med.

Det å være kompanier som fungerer som spydspisser for denne typen arbeid, har også bidratt til at man søker sammen for å inspirere hverandre. Høsten 2022 var *Back to Back* på en lengre Europaturné, blant annet i forbindelse med at de mottok Den internasjonale Ibsenprisen. De hadde flere forestillinger i England, og i løpet av turneen møtte de Access all Areas til workshop i Battersea Art Center, London. På bakgrunn av at Access all Areas hadde sett og arbeidet med *Back to Backs* film *Shadow*, jobbet man sammen med diskusjoner, paneldebatter og utveksling av erfaringer.

*Back to Back* sine to forestillinger er også samskapt med ideer og tematikk fra skuespillerne og deres liv. Kompaniet har hatt suksess gjennom flere år med turnering av forestillingene *The Shadow*, *Whose Prey the Hunter Becomes* og *Ganesh Versus The Third Reich*. Å arbeide med kjent materiale, men vise det for stadig nye publikummere, gir skuespillerne trygghet. Samtidig fører den økende interessen blant publikum til at mange får mulighet til å diskutere felles opplevelser.

## Noen konkrete råd om pedagogisk tilnærming

Hargrave, som er referert til flere ganger tidligere i boken, trekker fram viktigheten av å arbeide «nedenfra» og med det kroppslige uttrykket og de historiene skuespillerne har. Dette er noe vi har fremhevet at de tre kompaniene presentert i denne boken også legger vekt på.

Daron Oram, som selv underviser ved Central School of Speech and Drama i London, beskriver hvordan det kan være å undervise studenter med nevrodversitet. Han mener det i stor grad handler om å dreie tilnærmingen bort fra tradisjonelle instruksjoner, som ofte er basert på metaforer og det å måtte forestille seg ganske abstrakte situasjoner. Oram har utarbeidet tolv steg i arbeidet mot en antidiskriminerende tilnærming for skuespillertrening i møte med studenter som har dysleksi, dyspraksi, ADHD og lignende utfordringer i lærings situasjoner. I tråd med en sosial modell for forståelse av funksjonshemming er Oram opptatt av å bygge ned barrierer gjennom en studentsentrert tilnærming til undervisningen. Vi skal ikke gå gjennom alle de tolv stegene her, men nevner dem kort for å illustrere hva en slik tilnærming kan bety (tilpasset og oversatt av forfatterne):

1. Forståelse av læring og metakognisjon (forståelse for hvordan vi lærer ulikt – hvilke barrierer kan jeg oppleve, og hvordan kan jeg tilrettelegge slik at jeg får en god lærings situasjon).
2. Fasilitert oversettelse (tolkning), det vil si at man hjelper til med å tolke og forklare det som skjer og skal skje.
3. Prinsippbasert læring (sørge for at lærings situasjonene er gjenkjennelige).
4. Én ting om gangen (dele opp oppgaver og instruksjoner, prøve ut bit for bit).
5. Klart strukturert framdrift (ha planer for øvingsøkten som gjør den forutsigbar, og gjøre planene tydelige for deltakerne).
6. Studentstyrt læring (opplegget må utvikles på bakgrunn av studentenes profiler og tidligere opplevelser av hendelser og

- oppgaver som skaper engstelse, tilkortkomming, tap av kontroll og lignende).
7. Forankring og orientering.
  8. Diskusjons- og tilbakemeldingsstrategier (la deltakerne snakke sammen to og to eller i mindre grupper først; det reduserer angst for å snakke i større gruppe, og opplevelsen av at det man sier er sagt bedre av andre).
  9. Tenk gjennom bruken av visuelle bilder (ikke alle er gode på visualisering, så pass på at alle henger med).
  10. Fra detaljer til det store bildet (start i det nære og små, for så å bygge ut; det skaper kontroll).
  11. Vær coach og gi den enkelte deltaker råd.
  12. Ta opptak eller bruk andre ressurser til hjelp for å dokumentere prosessen (noen trenger å notere, ta opp eller på annen måte passe på at de husker det man har blitt enige om).

Stegene kan studeres nærmere i Orams kapittel i boken *Inclusivity and equality in performance training. Teaching and Learning for Neuro and Physical Diversity*.<sup>77</sup> Ikke alle stegene er like relevante for alle skuespillere med utviklingshemming og autisme, men Oram presenterer pedagogiske og metodiske tilnærminger som kan hjelpe til å forstå hvordan man kan støtte skuespillere som kan oppleve tradisjonelle pedagogiske innfallsvinkler som utfordrende.

Noen ganger kan undervisning eller instruksjoner oppleves som utfordrende fordi man tenker og oppfatter på en annen måte enn mange andre. Mange har også dårlige læringserfaringer og kan få angst eller på annen måte gå i lås når de opplever at de blir presset og ikke forstår eller blir forstått i læringssituasjonen. Orams kanskje viktigste budskap er at man må bygge øvingssituasjonene på studentenes

---

77 Oram, D. (2022). Twelve steps towards an anti-discriminatory approach to neurodivergence in actor training. I P. Whitfield (Red.), *Inclusivity an equality in performance training. Teaching and learning for neuro and physical diversity*. Routledge.

egne læringsstrategier, og ikke forvente at alle forstår en tradisjonell tilnærming.

Å være lydhør overfor studentene, dele opp instruksjoner når man skal gjøre øvelser (chunking), og være bevisst på at mange vil overtenke muntlige og ofte abstrakte instruksjoner, kan bidra til å forhindre at de opplever at de «blir tomme i hodet» og ikke klarer å forestille seg hva de kan gjøre. Det kan være til hjelp å vise konkrete eksempler, bruke «gjøre-verb» i stedet for et metaforisk språk, og – slik Access all Areas gjør – benytte video, lyd- og bildemateriale fra andre kunstnere for å komme i gang og hente kunstnerisk inspirasjon.

Gjennom å vise to eksempler kan vi få innsikt i hvordan man kan arbeide innenfor dette feltet.

### Figur 16

*Fra forestillingen Frøskjærring, Teater nonSTOP. Foto: Martin Hågensen*



## Arbeid fra ide til forestilling; to eksempler

### **Teater nonSTOP, Line Strøm og Stina Stjern om arbeidet med forestillingen Frøskjærring**

#### **Vakker teaterpoesi av Teater nonSTOP**

Stykket Frøskjærring har blitt til gjennom jevnlige møter mellom musiker Stina Stjern og Teater nonSTOP, ledet av dansekunstner Line Strøm. Arbeidsperioden har strukket seg fra høsten 2021 til våren 2023. Utgangspunktet for stykket er begrepet «støy». Gjennom assosiasjon og lange tankerekker om fortid, nåtid og framtidsdrømmer har Teater nonSTOP satt ord på gjenkjennbare tematikker som klinger inn i det menneskelige. I Frøskjærring møtes omfattende tekstarbeid, koreografi, musikk og lydkomposisjon. Med egne ord og uante vendinger belyser Teater nonSTOP kompleksiteten i menneskets indre liv.

Som i denj filmen med det skipet som sank  
Akkurat sånn føle æ mæ  
Æ vil bærre hold mæ flytanes  
Te rulleteksten!

### **Bakgrunn for stykket // Kunstnerisk idé**

Da vi skulle lage en produksjon som springer ut av begrepet «støy», ønsket vi å skape et teaterstykke som kretset rundt et grundig tekstarbeid, skapt og framført av skuespillerne i Teater nonSTOP. Siden Line er dansekunstner og Stina er musiker og komponist, var det både ønskelig og naturlig at forestillingen også skulle inneholde koreografi og egenkomponert musikk.

Erfaringen fra tidligere er at tekst, musikk og koreografi som har en fasit og skal innstudies av skuespillerne, skaper et utrygt arbeidsrom hvor fokuset blir å «ikke gjøre feil». Frykten for å gjøre feil kan bli en stoppkloss i arbeidet og fungerer ofte som en stressfaktor som hindrer skuespillerne i å utfolde seg fritt. De kan da miste tilgangen til sine særegne kompetanser og ressurser.

Med Frøskjærring ønsket vi å skape en forestilling som nettopp springer ut av skuespillernes kompetanse, ressurser og kreativitet. Vi valgte derfor å angripe arbeidsprosessen fra et annet ståsted: Trygghet, konsentrasjon og eierskap til både tekst, musikk og koreografi har vært de viktigste grunnpilarene i utformingen og framføringen av «Frøskjærring». I arbeidsprosessen har alle forslag vært hjertelig velkomne, og flytsonen som oppstår når alle føler seg trygge, frie og fokuserte, har vært avgjørende for utformingen av stykket.

### **Tekstarbeid**

Skuespillerne i Teater nonSTOP har en utøylet kreativitet og idérikdom som vi ønsket å få fram i tekstarbeidet. Vi arrangerte derfor ulike tekstforfatterworkshops som skulle munne ut i dikt. Disse diktene

danner den røde tråden i forestillingen. Til sammen er det produsert åtte dikt av ulik lengde. Hvert dikt springer ut fra en tydelig tematikk og en klar metodisk arbeidsmåte. Eksempel:

Den første workshopen, selve startpunktet for «Frøskjærring», begynte med at vi lyttet til musikk som ofte kategoriseres under sjangeren «støy». Skuespillerne skulle ligge på gulvet og lytte til ulike lydspor som Stina hadde forberedt, og etterpå hadde vi en refleksjonsrunde om det vi hørte. Slik forankret vi arbeidsprosessen i en felles auditiv opplevelse og åpnet samtidig opp for individuelle assosiasjoner og synspunkter.

Deretter ble skuespillere og studenter delt inn i tre grupper. Hver gruppe fikk utdelt tre tarotkort og skulle intervjuer hverandre om det de så på bildet. Ut fra dette kom det både betraktninger omkring symbolikk og også historier. Alt som ble sagt skulle skrives ned ordrett på et ark. Når alle i gruppen hadde blitt intervjuet, satt hver gruppe igjen med flere ark med tekst.

Påfølgende var oppgaven å klippe ut alle ordene som stod skrevet på arkene. Ordene ble lagt i noe vi kalte en «ordbank». Deretter skulle gruppene bruke ordene fra «ordbanken» og lage nye setninger som ble satt sammen i diktform, og som ble presentert for resten av ensemblet når de var ferdige. Denne tekstforfattermetoden kalles «cut up technique». Formålet er å kutte opp en tekst og omdanne den til å bli noe annet, gjerne uventet og surrealistisk.

Det kom mye tekst og lange dikt fra de første workshopene med «cut up technique». Tekstene var en fin sammenblanding av de individuelle stemmene i Teater nonSTOP. Stina redigerte diktene fra de tre gruppene og satte dem sammen i en helhetlig form, som ble til diktet «Frøskjærring». Dette diktet ble senere også lydsatt og fungerte som gjennomgangstema i stykket:

Fingran mine huske første gang  
æ tok opp pekestokken min  
Æ huske ingen stemme

Men fargetusjan slo mot broren min  
Jakkevalget traff mæ  
Æ bråbremsa!

Æ va lita mot skinnjakka  
Det plaskregna  
og blomstern va klissblaut

Roser  
Irriterende roser!  
Dæm dansa og sang i hauet mett  
Et indre uvær av ne'tura, saksofon og gitarsolo  
Ein indre eksplosjon av stæmma, ønsketenkning og  
nestenulykka

Æ va i feil størrelse  
Krympa  
Utvaska  
Æ la skinnjakka tungt over maset

Ref:  
Himmel'n denj e mørk å svart  
Formløs og forlatt  
Frøskjærring og trønderbart  
Gnist av håp i natt

Det begynt som ingenting  
Ei planlegging i rundinga  
Æ villa beskytt paradiset:  
Et avslappa forhold te kaffe i gullbæger,  
favorittgenser'n, nærheten  
Sjølve skapelsen av dyre vana  
Og manglanes forhold te  
Konsekvensa

Æ kom ingen vei  
Hoppa paradiset te refrenget i rommet  
Vektlaus  
Gnistranes  
Provoseranes idyll

Ref:  
Himmel'n denj e mørk å svart  
Formløs og forlatt  
Frøskjærring og trønderbart  
Gnist av håp i natt

Det begynt som ingenting  
Kalde fingra i snø'n  
Frøskjærring i rundinga  
(Godt nyttår!)  
Et rotlaust hjerte i påvirka stemning  
Ei kjærlighetshistorie med sommerdekk  
Æ la skinnjakka tungt over huet  
En rustning av kjærlighet i krig  
Og ei blomstereng rundt hjertet

Uten støy!

Gjennom repetisjon av tekstforfatting med «cut up technique» ble dette en metode som hele ensemblet følte seg fortrolig med. Metoden etablerte seg som en tekstforfatterkompetanse. Teater nonSTOP ble gjennom arbeidet også fortrolig med formspråket i diktene og klangen av hvordan et Teater nonSTOP-dikt kan høres ut. Denne kompetansen og selvtilliten som fulgte med, gjorde at tekstforfattingen plutselig tok uante og nye veier.

Gruppene begynte selv å vite hvordan de arbeidet best, og hvordan de best kunne få ut tekstpotensialet når de ble presentert for nye

tematikker. Et eksempel på dette er diktet «Havets smykke», som er en blanding mellom tekstarbeidet til to grupper. Oppgaven var å skrive et dikt på bakgrunn av en Wikipedia-tekst om glassmaneter. Diktet trengte nesten ingen redigering av Stina og kom ut av gruppene i sin fulle form, uten at gruppene benyttet seg av «cut up technique»:

Havets smykke  
Næsten bærre vatn  
Smelte inn i omgivelsan  
Gjænnomsiktig  
Transparent

Glass kanj knuses  
Glass kanj limes  
Bli te nåkka heilt anna  
Og la sæ før bort med strømmen

Fra ein oppvækst på botnet  
Flyt dæm opp  
Som knoppan skyt om vårn

Dama me slangehåret  
Gir ein allergisk reaksjon  
Æggan flyt opp  
Bli te larvesnacks ferr feskan

Tusja klare som glass  
Tægne tentakla og bobla  
Lysanes knappa i havmørke  
I 99 % vatn

Kreativt arbeid generelt handler om å finne arbeidsmetoder som fungerer for hver enkelt. Teater nonSTOP har i tekstforfatterarbeidet også lagt

dette til sitt kunnskapsrepertoar. Tekstforfatting er derfor noe teateret alltid kan vende tilbake til, da skuespillere og studenter vet hvordan de kan lage gode tekster og hvordan de kan sette i gang prosessen.

Diktene ble til i en lang og grundig arbeidsprosess: «Støy» ble til «nyttårsaften», som ble til «katarsis» og «dagen derpå», som ble til «forsett» og «kontrast», som ble til «stillhet» og «støyende glede», som igjen ble til «stress» og til sist «frykten for å gjøre feil». Denne tematiske assosiasjonsrekken er den røde tråden i Frøskjærring og dannet også grunnlaget for komposisjonene og koreografien.

I «Frøskjærring» blir noen av diktene framført live som resitasjon av Stina og som mer tradisjonelle låter sunget av hele ensemblet. Andre dikt er innspilte lydspor framført av noen av skuespillerne, og disse lydsporene spilles av under forestillingen.

Å spille inn skuespillernes dikt på lydspor gjorde det mulig å la framføringen av tekst skje i et trygt rom. Ved å lage et provisorisk lyd-studio i garderoben i øvingslokalet på Samfunnssalen kunne Stina og skuespillerne spille inn diktene setning for setning. Skuespillerne kunne ha teksten foran seg og/eller repetere setning for setning mens Stina resiterte for dem. De hadde mulighet til å prøve samme setning flere ganger til den satt. Dermed trengte de ikke å være redde for å glemme tekstene under forestillingen. I tillegg fikk de en opplevelse som skulle vise seg å bli stor: muligheten til å høre sin egen stemme vakkert framføre diktet over anlegget som en del av en kunstnerisk helhet.

Diktene ble trykket i et fint teksthefte som er tilgjengelig på forestillingene.

## Komposisjon

Komposisjonene i «Frøskjærring» er delt inn i to hovedkategorier. Den ene er lydsatte dikt som i hovedsak framføres av musikerne Lise Nilsen (piano), Stina Stjern (vokal, synth og kassettbånd) og Daniel Viken (gitar og lap steel). Hele ensemblet fungerer også som kor og synger med på noen refrenger gjennom forestillingen. Her er det rom

for å synge med den stemmen du har, og samklngen av alle disse ulike stemmene gir refrengene et unikt musikalsk uttrykk.

I tillegg består «Frøskjærring» av lydkomposisjoner. Disse er ulike lyd-kilder som er innspilt på kassettbånd og satt sammen for å understøtte framdriften i dramaturgien og støtte koreografien. Flere av lyd-sporene er feltoptak som skuespillerne har gjort ute i Namsos sentrum. Stina har klippet disse til kasset-loop-er, og på den måten har skuespil-lerne også vært med på å definere lyder som representerer tematikken vi møter i stykket.

Pianist Lise Nilsen er opprinnelig skuespiller i Teater nonSTOP, men har de siste årene vist stort talent for å spille fritt improvisert musikk på piano. Hun definerer seg nå som musiker. Stina ønsket å lage en komposisjon hvor Lises unike pianospill og musikalitet ble løftet fram i stykket. Dette ble gjort ved at Stina spilte inn to pianospill på kassett, med utgangspunkt i en C-dur-akkord. Lise kunne derfor improvisere fritt solo-piano over de hvite tangentene, og det ville alltid harmonere med grunnsporene. Denne pianokomposisjonen løftes av Lises solo-piano og fungerer som et musikalsk underlag til en passasje i forestil-lingen hvor skuespillerne har funnet sine alter ego som glassmaneter.

## **Koreografi**

Koreografien i stykket Frøskjærring har blitt til underveis i prosessen, med fokus på å symbolisere og forsterke tematikken i tekstarbeidet. Tekstarbeidet har på denne måten påvirket det koreografiske innhol-det. Skuespillerne og studentene har hatt en aktiv rolle i den kreative prosessen og utviklingen av koreografien i stykket.

Trygghet er grunnleggende for å skape bevegelse og dans i pro-sessen. Det kan være utfordrende for skuespillerne i kompaniet å lære seg rene koreografier med faste trinn, og derfor har teatret lagt vekt på å bruke strukturert improvisasjon som metode for det koreogra-fiske arbeidet. Ved å gi skuespillere og studenter konkrete improvisa-sjonsoppgaver over et tema, åpnes det for spontanitet, bevegelsesglede

og ulike følelsesuttrykk. På denne måten kan man ikke gjøre feil – alle kan bevege seg på sin personlige måte, ut fra sine forutsetninger. Improvisasjon skaper trygge rammer for å utfolde seg og for å utforske sitt individuelle bevegelsesuttrykk. Ved å jobbe slik vil koreografien i stykket Frøskjærring aldri bli helt lik fra gang til gang, noe som bidrar til et spennende uttrykk der alt kan skje, innenfor visse rammer.

For at skuespillerne skal få større kroppsbevissthet i samskapingen av koreografien, anvendes Rudolf Labans metodikk med fokus på ulike bevegelseskvaliteter: Time, Weight (effort), Space og Flow.

## **Rom**

Å få arbeide i den gamle Samfunnssalen i Namsos, et stort og lyst rom midt i byen, har vært avgjørende for den gode prosessen. I utformingen av «Frøskjærring» kunne vi dele dette rommet inn i flere avdelinger eller arbeidssoner: en sone for tekstarbeid, en for orkester og komposisjon, og en med scenegulv. Disse arbeidssonene gjorde det mulig å gripe fatt i ideer som oppsto underveis i workshopene, uten å måtte rigge om. Slik fikk vi anledning til å teste ut ideer med en gang de dukket opp, og følge den naturlige flyten i prosessen. Arbeidssonene gjorde det også mulig å jobbe med tekstarbeid, komposisjon og koreografi samtidig. På denne måten inviterte rommet til at skuespillerne i stor grad kunne følge sitt eget «kick» og oppsøke den arbeidssonen som var mest givende i øyeblikket.

Noen ganger kan arbeidsprosessen kanskje for forbipasserende oppleves som kaotisk: et stort rom der mange mennesker fordyper seg i ulike prosesser side om side. Dette kreative rommet fungerer likevel godt når de parallelle arbeidsprosessene er forankret i en felles konsentrasjon og grunnleggende arbeidsro. En metode vi bruker for å oppnå dette, er bruken av «innsjekk» og «utsjekk» før og etter hver arbeidsdag. Da sitter vi i en stor ring, og alle får ordet etter tur. Alles øyne og ører er rettet mot den enkelte, og tilhørerne lytter aktivt til det som blir sagt. Ved «innsjekk» får hver enkelt mulighet til å dele smått

og stort som de har på hjertet. Dette gir en anledning til å legge fra seg aspekter fra privatlivet før vi går i gang med arbeidet. Ved «utsjekk» er oppgaven å beskrive opplevelser og erfaringer fra arbeidsdagen.

Gjennom bruken av «innsjekk» og «utsjekk» har vi skapt faste møtepunkter der alle kan føle seg grunnleggende sett, hørt og respektert. Slik får ensemblet mulighet til å forankre arbeidet i en grunnleggende trygghet, tune seg inn på hverandre og finne en felles flyt.

## **Samskaping som arbeidsmetode**

### ***Hvordan har vi laget dette stykket?***

«Frøskjærring» er en forestilling skapt i samspillet mellom Teater non-STOP og profesjonelle utøvere. Kunstnerisk leder og dansekunstner Line Strøm har jevnlig møter med ensemblet hver onsdag gjennom kulturskoleåret. Musikeren Stina Moltu fikk høsten 2021 i oppdrag av Teater nonSTOP å være med på å skape stykket, samt å bidra som musiker og komponist i forestillingen. Det ble derfor arrangert en tredagers workshop med Stina omtrent én gang i måneden i skoleåret 2021/2022. Hele ensemblet arbeidet da onsdag, lørdag og søndag. Disse jevnlig workshopene ga god framdrift og kontinuitet i utviklingen av forestillingen.

Line og Stina har arbeidet metodisk for å legge til rette for samskaping av det kunstneriske innholdet. Det var også et mål at prosessen skulle gi et todelt resultat:

1. Lage forestilling
2. Presentere skuespillerne for nye arbeidsmetoder, slik at deres kunstneriske kompetanse og repertoar kunne utvikles.

Line og Stina har hatt ansvar for planlegging og organisering av workshopene. Forestillingen er i all hovedsak skapt i følgende vekselvirkning:

1. «Kunstnerisk innspill»: Line og Stina har forberedt et tema, en metode eller en oppgave som de har spilt inn til Teater nonSTOP på workshopene.
2. «Kreativt motsvar»: Teater nonSTOP har forholdt seg til tema, metode eller oppgave og utformet forslag til innhold i forestillingen.
3. På bakgrunn av det «kreative motsvaret» som kom fra workshop 1, har Line og Stina planlagt nye «kunstneriske innspill» til workshop 2, og så videre.

De «kreative motsvarene» Teater nonSTOP har kommet med, har ofte vært langt utenfor Line og Stinas kontroll og fantasi. Hver workshop har vært en mulighet for at noe nytt og uventet kunne oppstå. Etter en tredagers workshop har ensembles ferdigheter og felles repertoar ofte nådd et nytt nivå som videre arbeid kunne bygge på.

Teater nonSTOP kom med usedvanlig mye godt materiale i løpet av workshopene, og kun det beste fikk plass i «Frøskjærring». Mange ideer er testet ut og senere forkastet. Litt billedlig sagt er forestillingen kun toppen av isfjellet, med tanke på det grundige arbeidet som er lagt ned i arbeidsprosessen.

Line og Stina hadde ansvar for scenografi, rekvisitter, kostymer og dramaturgi. Elementene som ble brukt, bærer også preg av samspillet mellom Line, Stina og Teater nonSTOP. Et eksempel på dette er da ensemblet fikk i oppgave å skrive et dikt basert på temaet «katarsis». Følgende tekst kom til uttrykk:

Som i denj filmen med det skipet som sank  
Akkurat sånn føle æ mæ  
Æ vil bærre hold mæ flytaner  
Te rulleteksten!

Valget om å bruke rulletekst på bakskjerm i slutten av stykket springer direkte ut fra dette. Et annet eksempel er grepet med å bruke skinn-

jakker som kostyme og rekvisitt, noe som er direkte inspirert av diktet «Frøskjærring»:

Æ va lita mot skinnjakka  
Det plaskregna  
og blomstern va klissblaut  
Roser  
Irriterende roser!  
Dæm dansa og sang i hauet mett  
Et indre uvær av ne'tura, saksofon og gitarsolo  
Ein indre eksplosjon av stæmma, ønsketenkning og  
nestenulykka

Æ va i feil størrelse  
Krympa  
Utvaska  
Æ la skinnjakka tungt over maset

Da første versjon av «Frøskjærring» var ferdig i mai 2022, var ensemblet enige om at det var helt forunderlig å sette fingeren på hvordan den ble til. Det var som om «Frøskjærring» ble til av seg selv. Å framføre noe man har laget selv, og som kommer innenfra, har en naturlighet ved seg som kommer til syne i forestillingen.

### **Sagt om Frøskjærring**

Tor Martin Årseth i Namdalsavisa skrev onsdag 04.05.2022 om «Frøskjærring»:

Med andre ord er «Frøskjærring» åpent og spennende å overvære som iakttaker. Stykket er særs konsist, og det er ingen dødpunkter. I det hele tatt evner alle aktørene på scenen å dra deg inn i handlinga og framføringa, nærmest på hypnotisk

vis. Og det er et trivelig sted å være, hvor det tidvis suggererende tempoet og lydsporet har en magnetisk dragningskraft mot seg. Det er umulig å forholde seg passiv til det du får servert.

For slik er det med «Frøskjærring» sitt underliggende tema. På mange måter er dette utradisjonelt teater, og gjennom sin form minner det nesten mest om kunstfilm, ikke ulikt mye av det nevnte Lynch er kjent for.

Dette er noe bare god kunst makter, så det er ingen tvil om at stykket som ble presentert er både ambisiøst og mektig. Men de lander fjellstøtt – for dette var en stor kunstopplevelse som holder et meget høyt nivå.

Noen sitater fra skuespillerne i Teater nonSTOP:

Det er lurest å lage det i lag, for hvis vi lager det alene så blir det bare kaos.

Det vi gjorde i går har vi aldri gjort før. Det er artigere når vi gjør noe nytt. Du blir lei om det er det samme hele tiden... Jeg føler at jeg lærer nye ting. Det er et fint stykke. Det er jo jeg som har kommet på ordet Frøskjærring. Jeg føler at jeg har vært med på å lage forestillinga.

Jeg kjenner at dette er mitt.

Synes det er en bra dag, «Frøskjærringa» er bra. Jeg er flink i «Frøskjærringa».

Det er artig å lag en sånn forestilling. Den nye biten er morsomst.

Vi blir stolt av hverandre.

Jeg synes det er artig å høre diktet jeg har lest inn. Da får jeg litt frysninger og blir litt på gråten.

Det kribler i kroppen når man blir fokusert. Det kribler og så får jeg sommerfugler i magen. Godt å få skryt.

Jeg lærer noe nytt. Jeg synger sangen Stina har laget etter stillheten. Også er vi profesjonelle. Vi lærer nytt og er flinke.

## Litt kaffe, kanskje?

**En autobiografisk forestilling om livet til Anne Margrete Gartland i regi av Teater nonSTOP**

**Figur 17**

*Anne Margrete, Teater nonSTOP. Foto: Line Strøm*



## **Fra spesialskoleopphold til teaterscenen**

Teaterstykket ble laget med bakgrunn i en av skuespillernes spesielle historie. Anne var en voksen dame på godt over 60 år da teaterprosjektet begynte å ta form, og hun hadde opplevd mye på godt og vondt gjennom et langt liv. Frem til Anne var 12 år gammel, bodde hun hjemme med sine søsken og foreldre, lekte med venner og hadde en god og vanlig barndom, slik det var vanlig på 40- og 50-tallet. Men på skolen mente lærerne etter hvert at hun ikke utviklet seg slik de ønsket. Hun ble flyttet mellom ulike skoler, og til slutt sendt til Røstad spesialskole ved Levanger. Der var Anne i fem år. Disse årene satte sine spor. Anne satte ikke sine bein på Røstad mellom 1962 og 2009, og det var ei tid hun ikke gjerne ønsket å snakke om.

Men våren 2009 fikk Teater nonSTOP i oppdrag å ha et kulturelt innslag på Høgskolen i Nord-Trøndelag (i dag Nord universitet). Universitetet har en av sine campuser i og rundt den gamle spesialskolen. Ledelsen ved teateret snakket med Anne om dette før oppdraget: Hva syntes hun om å se Røstad igjen? Ville det bli vanskelig? For vanskelig? Anne var imidlertid bestemt på å være med – dette var en jobb som skulle gjøres. Hun ønsket ikke å snakke så mye om Røstad-tiden før hun dro, men etter forestillingen gikk hun rundt og begynte å fortelle om opplevelser, over 40 år etter at hun hadde vært der som elev. Dette ble starten på å nøste opp i et fortrengt kapittel i livet. Ganske snart ble ideen om å utvikle et teaterstykke basert på Annes historie unnnfanget – en historie mange kan kjenne seg igjen i, og som også viser hvordan det offentlige synet på mennesker med utviklingshemming har endret seg både i språk og lovverk de siste hundre årene.

## **Arbeidet med forestillingen**

Men hvordan går man frem når man ønsker å skape teater ut fra en slik livshistorie? Kan Anne spille hovedrollen i stykket om sitt eget liv? Hvilke kunstneriske og etiske diskusjoner må tas underveis? Og hvordan arbeide kunstnerisk med mulige traumatiske minner?

Det var tilfeldig at Anne kom til Røstad som skuespiller over 40 år etter at hun hadde vært der som elev. At ideen om et teaterstykke oppsto etter denne turen, er likevel ikke så bemerkelsesverdig. Teater nonSTOP har som formål å være en kommunikasjonskanal for mennesker med utviklingshemming – mennesker som ellers ikke så lett får formidlet sine erfaringer og det de ønsker å formidle ut fra sitt eget perspektiv. Gjennom å få være med Anne på hennes reise tilbake i tid, høre om hennes til dels svært vanskelige opplevelser, men også høre en historie om at det vonde kan snu seg til det bedre, ble det klart at dette var en historie også andre burde få høre.

### **Fra idé til forestilling**

Når man skal skape en forestilling basert på historiske hendelser som samtidig skal være en personlig fortelling, må man ta mange ulike hensyn.

For å bedre forstå Annes erfaringer ble det samlet inn bakgrunnsstoff om Røstad fra den tiden Anne var der, samt annen informasjon om Annes bakgrunn som kunne bidra til å utfylle bildet og vise kontrasten til opplevelsene fra spesialskolen. Hvilken tidsånd og samfunnsånd preget 1950- og 60-tallet? Hva var de rådende strømningene både politisk og pedagogisk? Det ble viktig å snakke med folk som hadde egne erfaringer som lærere eller på annen måte var tilknyttet Røstad, for å gi fyldigere beskrivelser av forholdene.

En annen utfordring var at Anne selv ønsket å være med og fortelle sin historie, ta kontroll over den, samtidig som hun ikke hadde så lett for å snakke om dette.

### **Intervju av kilder**

Å intervju kilder som hadde jobbet på Røstad og skrevet om spesialskolen ble et utgangspunkt, i tillegg til kunnskap fra et bortgjemt museumslager med ulike gjenstander fra den tiden spesialskolen eksisterte. En annen innfallsvinkel var å snakke med Anne og hennes eldre

søster sammen. Når Anne og søsteren satt sammen, ble det enklere for Anne å huske episoder fra barndommen. Søsteren kunne også fortelle hvilke oppfatninger hun hadde av deres felles oppvekst, og hvordan omgivelsene opplevde Annes utfordringer som barn. Sammen kunne de mimre, le og komme på morsomme episoder, og ut fra disse minnebildene vokste det snart frem en egen dramaturgi ved å bruke foto og minnegjenstander som knagger gjennom samtalen i forestillingen.

### **Å hjelpe på minnet**

For de fleste av oss hjelper det å se igjen gamle steder når vi skal huske detaljer fra lenge tilbake. For noen med kognitiv svikt kan det være en nødvendighet. Anne dro for å se på et lager som huset ulike pedagogiske redskaper, skolebilder, bilder fra konfirmasjon og annet som var igjen fra spesialskolen. Her dukket det opp bilder fra Annes konfirmasjon, og bilder av gamle skolekamerater. Besøket førte til en ny runde rundt i bygningene som tidligere huset spesialskolen. Dette var andre gangen Anne var tilbake inne i bygningene på skolen, og hun kunne huske nye episoder, følelser, lukter og mennesker som hadde vært med på å prege tiden på skolen. Disse besøkene ga et godt utgangspunkt for å snakke videre om minnene. Det å ha noen felles referansepunkter ble viktig.

På vei hjem i bil etter et slikt besøk ble Anne spurt om hun fortsatt ønsket å fortelle denne historien, som så åpenbart fremkalte ubehagelige minner. Da svarte hun kontant «ja», og på spørsmål om hvorfor, svarte hun at alle burde få høre at det var galt å sende barn hjemmefra for å gå på skole. «Og», tilføyde hun, «jeg skulle ønske at de som jobbet der den gangen hadde levd enda, sånn at de også kunne sett stykket».

### **Å skrive et utkast til manus**

Med utgangspunkt i den informasjonen som ble samlet inn, og Annes tydelige ønske om å iscenesette sin historie, begynte forestillingen å ta form. Anne ønsket å spille seg selv i stykket. Hun hadde i liten grad

mulighet til å lære lange replikker utenat, og ble usikker og redd for å gjøre feil dersom hun ble bedt om noe hun selv tenkte kunne bli feil. Gjennom livet hadde hun opplevd mange mestringsnederlag, ikke minst under oppholdet på spesialskolen, og hun var grunnleggende redd for å gjøre feil.

Anne skulle spille sammen med to ikke-funksjonshemmede skuespillere, som også var de som utviklet dramaturgien sammen med henne. Dette var personer Anne følte seg trygg på og samarbeidet godt med, noe som var viktig ettersom det var sensitivt stoff som skulle bearbeides. Arbeidet ble gjennomført ved at det ble skrevet utkast til en handlingsrekke, som ble prøvd ut sammen med Anne for å se om hun godtok tolkningen, men også for å prøve ut ulike handlingsalternativer.

### **Kunstneriske og etiske utfordringer**

Forutsigbarhet i prosessen er viktig gjennom klar og tydelig kommunikasjon, slik vi tidligere har beskrevet prinsippene utviklet av Daron Oram. Man kan skape en anerkjennende atmosfære som gir rom for å utfordre seg selv i fellesskap. Repetisjoner kan også skape trygghet. Å arbeide med andres sårbarhet og traumatiske opplevelser bør alltid gjøres med omhu og omsorg. Det å være med og ha kontroll over den kunstneriske prosessen kan bidra til at man ikke re-traumatiseres og blir sittende igjen med følelsen av å være utnyttet.

For personer med utviklingshemming kan det å prøve ut ulike handlingsalternativer være utfordrende. Vår erfaring er at endring i seg selv ikke nødvendigvis er vanskelig, men det å veksle fram og tilbake mellom ulike alternativer kan skape usikkerhet, fordi man fort kan føle at dette handler om utilstrekkelighet, og ikke at man faktisk må prøve ut ulike handlingsalternativer for å kunne se hva som fungerer best på scenen. Derfor er det viktig å være tydelig på at dette er et samarbeid, og å være lydhør for skuespillerens forslag til endring.

Å øve og å spille for publikum kan oppleves som to ulike ting. Det er viktig å ta høyde for at det kan være vanskelig å håndtere nervøsitet,

og da kan mer uformelle prøveforestillinger være en god måte å gå gradvis framover på. Å være hverandres støttespillere er også viktig. Det er helt i orden å hjelpe hverandre på scenen. Et fleksibelt manus og åpenhet for improvisasjon hjelper også. Jo strammere rammer, desto større fare for at noe blir «feil».

Forestillingen «Litt kaffe, kanskje?» og Annes historie ble et av utgangspunktene for Nina Westers utvikling av forestillingen «Idiot!», produsert av Turnéteateret og vist i 2022 som turnéforestilling i Trøndelag, samt vist på Heddadagene i Oslo 2023.

## Rekruttering

Da Teater nonSTOP skulle starte opp, ble det annonsert i lokalavisen etter skuespillere til det nyopplastede teateret. Gjennom samarbeid med NAV fikk man en VTA-arbeidsplass<sup>78</sup> som skuespillerne skulle dele. Slik er det fortsatt. Lønn og skuespillernes økonomi er et eget utfordrende område, ettersom skuespillerne har sine trygderettigheter, og det å bli lønnet kan skape usikkerhet for både skuespillere og pårørende. For å sikre at skuespillerne søkte på jobb, måtte man sørge for at de fortsatt hadde forutsigbarhet i trygden sin, forutsigbar økonomi, og at det ikke oppsto problemer dersom en skuespiller måtte slutte, ble syk eller lignende.

Etter hvert som teateret har opparbeidet seg et godt renommé og blitt kjent i regionen, kommer det nå forespørsler fra pårørende eller mulige søkere. Når en skuespillerplass står ledig, har det ikke vært noe problem å erstatte med nye interesserte. Det har ikke vært noen praksis

---

78 Varig tilrettelagt arbeidsplass.

for audition i Teater nonSTOP, men man har samtaler for å bli kjent og en prøveperiode for å se om dette er en jobb som passer.

Både Back to Back og Access all Areas har mulighet til å rekruttere fra sine lokale teatergrupper (community-groups). Access all Areas har etter hvert også fått anledning til å rekruttere fra Diplom-kurset de har i samarbeid med CSSD. I Norge bor folk spredt, og avstandene er store. Dersom man etablerer et sentralisert utdanningstilbud i Oslo eller andre større byer, hvor befolkningstettheten er størst, vil det skape utfordringer for dem som bor lengst unna. Siden mange har behov for betydelig tilrettelegging og støtte, kan det i Norge også være hensiktsmessig med opplæringstilbud knyttet til den daglige teatervirksomheten, kanskje i samarbeid med både lokale utdanningsinstitusjoner og etablerte teatre. Ved utvikling av kompetansetilbud kan det være mulig å tenke ulike løsninger, i stedet for å strømlinjeforme et ensartet tilbud for alle. Det er imidlertid hevet over tvil at utdanning og kompetanseutvikling bidrar til å heve kvaliteten.

## Kvalitet

Både Petra Kuppers og Matt Hargrave, som det tidligere er vist til, avviser at man kan forholde seg til universelle kriterier for kvalitet i kunst, heller ikke i funksjonshemmingskunst. Kvalitet må forstås og utvikles innenfra. Dette kommer også til uttrykk i samtalene med kunstneriske ledere, som beskriver hvordan de arbeider ut fra den enkelte skuespillers kvaliteter, og hvordan de tilpasser ferdighetstreningen til den enkeltes unike utgangspunkt. Det kan være en spesifikk bevegelseskvalitet, en spesiell evne til å improvisere, eller noe som på annen måte bidrar til det Kuppers beskriver som en form for destabilisering eller forstyrrelse, og som blir en kunstnerisk kvalitet i seg selv.

Nick Llewellyn, kunstnerisk leder i Access all Areas, beskriver hva de ser etter ved opptak til diplomkurset for skuespillere med utviklingshemming (learning disabilities) ved Central School of Speech and Drama: «We are looking for that spark». Han ser etter den spesielle gnisten og kvaliteten som kan utvikles, og som ikke kan fanges av formelle skuespillerfaglige kriterier. Llewellyn viser til en av studentene som ble tatt opp, og som på mange måter ikke oppfylte de formelle kriteriene, men hvor han så dette «noe» som ikke kan beskrives, og som i sin rette form blir en helt unik kvalitet på scenen. En slik forståelse av kvalitet har konsekvenser for hvilke produksjoner man ønsker å utvikle, og passer dårlig inn i en tradisjonell, tekstbåren teatertradisjon med universelle kriterier knyttet til et bestemt verk og forhåndsbestemte ferdigheter.

I tillegg til å se etter «that spark», understreker de kunstneriske lederne at det er viktig at skuespillere med spesielle erfaringer får formidle sine egne opplevelser i en større offentlighet. Erfaringer får en annen kvalitet når de formidles av funksjonshemmede selv enn av ikke-funksjonshemmede kunstnere. At funksjonshemmingskunst kan ha en egen estetikk og kvalitet, er også tema for Per Solvang, som intervjuet 30 personer som definerte seg som «disability culture activists». I hans studie fremheves det hvordan dansere med funksjonshemming har spesielle erfaringer med kropp og bevegelse, som dermed kan bidra til å utvikle nye estetiske danseuttrykk.<sup>79</sup>

I Teater nonSTOP forteller den kunstneriske lederen Line Strøm, som også er utdannet danser, om hvordan de «kan glede seg over den spesielle bevegelseskvaliteten, og til og med får kick av det, av kunstuttrykket». Ord som beskriver «gamle» erfaringer strekker ofte ikke til for å beskrive det «usette». Det finnes mange spenninger i dette feltet, mange fordommer, og ofte må nye ting oppleves for at man skal forstå. Møtet med skuespillere med utviklingshemming utfordrer oss ikke bare estetisk, men også etisk, intellektuelt og følelsesmessig.

---

79 Solvang, P. K. (2012). From identity politics to dismodernism? Changes in the social meaning of disability art. *ALTER: Journal of Disability Research*, 6: 178–187.

Skuespillere med utviklingshemming er i stor grad avskåret fra opptak ved teaterutdanning, og fordi de tradisjonelle utdanningsløpene er stengt for denne gruppen, blir den interne opplæringen desto viktigere. De kunstneriske lederne fremhever alle hvor avgjørende forventninger og opplæring er for utviklingen av skuespillernes kvaliteter. Mange opplever at skuespillerne tidligere i sitt utdanningsløp i liten grad har møtt særlige forventninger om at de kan bidra med noe som kan være interessant for andre enn dem selv og den nærmeste familien. Mye av teatrenes arbeid handler derfor om å lære skuespillerne at det kreves fokus, konsentrasjon og gjentakelser for å forbedre seg.

Stina Stjern/Moltu har vært engasjert i flere prosjekter med Teater nonSTOP, og har fulgt teateret helt siden starten. Hun opplever at det har vært stor utvikling i skuespillernes ferdigheter, men også en endring i hvilke krav man kan stille til skuespillerne: «Og så synes jeg at før måtte vi prøve alt veldig mange ganger. Første gangen jeg jobbet med gruppa syntes jeg at vi må bare gjøre det 100 ganger, men nå er det ikke slik lengre ... nå er det mer konsentrasjon, nå jobber vi, så er det pause, så jobber vi».<sup>80</sup>

Etter hvert som stadig flere skuespillere med spesielle forutsetninger inntar scenen og får kompetanseheving gjennom ensemblene de er tilknyttet, tyder mye på at det utvikles en form for gjenkjennelig estetikk. Dette skjer gjennom utveksling mellom teaterkompanier som opererer i et relativt smalt kunstfelt og som bidrar til gjensidig utvikling. Det skjer også i samarbeid med etablerte kunstinstitusjoner, og slike samarbeid bidrar til diskusjoner om kvalitetskriterier.

Det finske kompaniet DuvTeatern har for eksempel gjort det til sin arbeidsform å samarbeide med andre profesjonelle kunstnere i så godt som alle produksjoner, blant annet i samarbeid med Finlands Nationalopera. Gjennom slike samarbeid utvikles ikke bare det enkelte teateret, men man blir også kjent i et bredere kunstfelt.

---

80 Dette er et tema som har vært sentralt i flere av samtalene jeg har hatt med Moltu gjennom de årene hun har arbeidet med Teater nonSTOP.

Den økende profesjonaliseringen av feltet gjør at flere forestillinger og kompanier får oppmerksomhet fra kjente teaterkritikere som Lyn Gardner i *The Guardian*.<sup>81</sup> Når Sydsvenskan omtaler Moomsteaterns *Ett Drömspel* og vurderer den kunstneriske kvaliteten fremfor det sosiale og omsorgspolitiske aspektet, øker også interessen utenfor den innerste kretsen. At interessen vokser, ser man også på økonomiske bevilgninger, slik som det EU-finansierte prosjektet *Crossing the Line*, som er et samarbeid på tvers av flere land og kompanier.<sup>82</sup>

Kunst som utvider forståelsen av oss selv og samfunnet vi er en del av, bidrar til at man ser at utviklingshemmede kan være skuespillere. Samtidig øker utdanning og kompetanseutvikling på dette feltet kvaliteten. Økte økonomiske satsinger gjør dette mulig, for som Hargrave litt humoristisk påpeker: «Money and resources sharpen Quality.»

Så, hvordan kan vi forstå kvalitet i teater med skuespillere med utviklingshemming og autisme? Det koster penger å ha et kompani som *Back to Back* på månedslange turneer på andre kontinenter enn sin base i Australia. Å sette opp en profesjonell forestilling på en kjent scene i London er økonomisk krevende. Kvaliteten ligger ikke bare i skuespillernes og regissørenes evner og kompetanser, men også i det som omgir forestillingen og hvilke ressurser som er tilgjengelige. Teater *nonSTOP* kjemper seg framover med en daglig leder ansatt i 50 % stilling, på stadig søking etter prosjektmidler og ved hjelp av idealistiske støttespillere.

En annen faktor som påvirker det økonomiske budsjettet, er at det kan ta tid å arbeide med forestillinger når man må jobbe innenfra, mer enn ut fra på forhånd strengt fastlagte tidsrammer. Skuespillerne trenger også praktiske tilrettelegginger for å kunne yte sitt beste, derfor er det nødvendig å ta hensyn til både materialitet, tid og rom. Finansiering av drift og kunstnerisk utvikling er ulikt i de tre kompaniene; både

---

81 Gardner, L. (17. oktober 2014). Learning disabled theatre: where is the UK's answer to *Back to Back*? *The Guardian*.

82 <https://www.crossingtheline.eu/>

i England og i Australia er det større tradisjon for privat finansiering og fond man kan søke midler fra enn det har vært i Norge. Mens vi her har mulighet til å søke om noen lønnsmidler gjennom NAV og etablerte velferdsordninger, mangler vi fortsatt den kunstneriske anerkjennelsen med langsiktige kunstneriske støttemuligheter.

For at dette feltet skal kunne utvikle seg, trengs det kompetanseutvikling, økonomi og mot til å satse. Det er behov for at mange krefter med ulike kompetanser drar sammen. Barrierer finnes både i fysisk tilgjengelighet, men også i mangel på forventninger og erfaring med at dette er et spennende kunstfelt. Større oppmerksomhet og synlighet er viktig for at kunst- og kulturfeltet blir oppmerksomme på at skuespillere med utviklingshemming og autisme har noe å bidra med, og at publikum får erfaringer som gir mersmak.

## Etterord

Vi har fortalt om Anne, som fikk sin livshistorie formidlet på scenen som hovedpersonen i Teater nonSTOPs forestilling *Litt kaffe, kanskje?* Deler av hennes erfaringer ble også tatt inn i Turneteaterets forestilling *Idiot!* (da spilt av Ingunn Beate Strige Øyen). Forestillingen ble nominert til Hedda-prisen, Norges viktigste teaterutmerkelse. Begge forestillingene tok utgangspunkt i Annes liv, og gjennom hennes livsfortelling får man øye på hvor sammenvevd våre liv er med historiske hendelser, steds betydning, relasjoner og familien man blir født inn i. Annes betydning for teateret er beskrevet her i boken, men det trengs en etterskrift for å vise den større samfunnsmessige betydningen Anne, livet hennes og fortellingene på teaterscenen har hatt.

Anne døde høsten 2024 etter å ha blitt syk tidlig på sommeren.

Namsos kirke, en ganske stor kirke, var så godt som fullsatt under hennes bisettelse. Anne, en 79 år gammel utviklingshemmet kvinne som hadde bodd fem år på spesialskole i barndommen, fylte kirkerommet.

Presten startet med å sitere fra Inger Hagerups dikt *Våre små søsken*. Et dikt som ble skrevet da Anne var åtte år gammel, i 1953, i en annen tid:

Vi har en liten søster  
vi har en liten bror  
som er litt annerledes  
enn andre barn på jord.

De kom til denne verden,  
det vanskelige sted,  
med mindre håndbagasje  
enn vi er utstyrt med.

Presten gjorde en kritisk analyse av diktet og spurte: Kan vi si at noen kommer utstyrt med mindre «håndbagasje»? For hva menes det med at noen er utstyrt med mindre «håndbagasje»? Presten så utover en fullsatt kirke. Anne gikk på spesialskole, hun var kanskje ikke så flink i matematikk og lesing, men hun fylte kirken når hun ble bisatt. Hun fylte kirken fordi hun var omsorgsfull, raus, pratet med alle, fikk oss andre til å føle oss sett – det er også viktig håndbagasje. Anne var en del av et fellesskap, og dette fellesskapet var viktig for Anne, men bisettelsen viste med all tydelighet at også Anne var viktig for det stedet hun bodde og knyttet kontakter i. Annes livshistorie viser hvor sammenvevd et menneskes liv er med det samfunnet hun vokser opp og lever i, de muligheter og begrensninger som rammer inn livet.

Annes fortelling kan fortelles på ulike måter. Fordi hun vokste opp i en tid da barn ble sendt på spesialskole dersom de ikke oppfylte skolens forventninger, fikk hun noen tøffe år som preget henne resten av livet. Hun ble redd for å gjøre feil, si noe feil, og hun likte dårlig når det oppsto uoverensstemmelser på teaterøvingene. Men hennes fortelling handler også om en selvoppholdelsesdrift mange kan misunne henne. Hun hadde gode folk rundt seg; om hun ble ekskludert av skolen, hadde hun en familie som sto last og brast ved henne. Ikke alle er så heldige. Gjennom sin direkte væremåte lot hun ikke folk hun traff slippe unna – hun pratet og forventet svar. Hun hadde mye i håndbagasjen sin.

Vi har i denne boken vært opptatt av at et demokratisk samfunn trenger at alle stemmer får mulighet til å bli hørt, og teater er en måte å hevde sine stemmer, fortelle sine historier og utforske vanskelige temaer på. Derfor var det viktig å fortelle Annes historie på scenen, og at hun selv fikk være delaktig i prosessen. Anne har vist at når liv og kunst veves sammen, kan man sprengre grenser.

## Referanseliste

- Barnes, C. & Mercer, G. (2010). *Exploring disability*. Polity Press.
- Bergem, R. N. (2023). *Ola en helt vanlig uvanlig fyr*. Euforia film.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Bollnow, O. F. (1969). *Eksistensfilosofi og pedagogikk*. Fabritius og sønners forlag.
- Bruner, J. (1996). *The culture of education*. Harvard University Press.
- Bråten, R. H. & Sten-Gahmberg, S. (2022). Unge uføre og veien til uføretrygd. Utdanningsforskning.no
- Cameron, C. Disability arts: From the social model to the affirmative model. Reprinted from 2011 I Artists challenging normativity Introduction to A Blade of Grass Magazine Issue #3 <https://abladeofgrass.org/articles/artists-challenging-normativity-introduction-blade-grass-magazine-issue-3/>
- Crip camp. A disability revolution*. (2020). Film skrevet og regissert av James Lebrecht, Nicole Newnham, David Radcliff. Netflix.
- Derrida, J. (oversatt av Owens, C.) (1979). The parergon. *JSTOR*, 9 (Summer, 1979).
- Eisenhauer, J. (2007). Just looking and staring back: Challenging ableism through disability performance art. *Studies in Art Education*, 49(1), 7–22. <https://doi.org/10.1080/00393541.2007.11518721>
- Fjermeros, H. (2009). *Åndssvak!: et bidrag til sentralinstitusjonenes og åndssvakeom-sorgens kulturhistorie*. Universitetsforlaget.
- Foucault, M. (1991). *Galskapens historie i opplysningens tidsalder*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Foucault, M. (1999). *Overvåkning og straff*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Foucault, M. (2000). *Klinikkens fødsel*. Hans Reitzels forlag.
- Fox, A. & Macpherson, H. (2015). *Inclusive arts practice and research. A critical manifesto*. Routledge.
- Gardner, L. (2014, 17. oktober) Learning disabled theatre: where is the UK's answer to Back to Back? *The Guardian*.
- Gardner, L. (2017, 2. januar) Theatre is coming to terms with its diversity problem. Real progress is vital. *The Guardian*.
- Garland-Thomson, R. (2002). Integrating disability, transforming feminist theory. *NWSA Journal*, 14(3), 1–32.
- Garland-Thomson, R. (2009). *Staring: How we look*. Oxford University Press Inc.

- Goffman, E. (1975). *Stigma: om avfignerens sociale identitet*. Gyldendal.
- Goodley, D. (2017). *Disability studies: An interdisciplinary introduction* Sage.
- Goodley, D., Lawthom, R., Liddiard, K. & Runswick-Cole, K. (2019). Provocations for critical disability studies. *Disability & Society* <https://doi.org/10.1080/09687599.2019.1566889>
- Gotkin, K. «Artistry and activism: Building movement for disability justice» I Artists challenging normativity. Introduction to A Blade of Grass Magazine Issue #3 <https://abladeofgrass.org/articles/artists-challenging-normativity-introduction-blade-grass-magazine-issue-3/>
- Grue, L. (2016). Normalitet. Fagbokforlaget.
- Grue, J. (2017). Now you see it, now you don't: A discourse view of disability and multidisciplinary. *Alter*, 11(3), 168–178. <https://doi.org/10.1016/j.alter.2017.05.002>
- Grue, J. (2023, 14. mars). The disabled villain: why sensitivity reading can't kill off this ugly trope. *The Guardian*.
- Grunewald, K. (2008). *Från idiot till medborgare: De utvecklingsstördas historia*. Gothia.
- Hargrave, M. (2015). *Theatres of learning disability. Good, bad, or plainly ugly?* Palgrave Macmillan.
- Helsedirektoratet. (2023). Ny rapport om sosial forskjell i helse i Noreg [nettdokument]. Helsedirektoratet. (sist faglig oppdatert 10. mars 2023, lest 25. juni 2023). <https://www.helsedirektoratet.no/nyheter/ny-rapport-om-sosial-forskjell-i-helse-i-noreg>
- Haave, P. Norgeshistorie– Fra steinalderen til i dag. Fortalt av fagfolk. Nettside Universitetet i Oslo.
- Jackson, S. (2011). *Social works: Performing art, supporting publics*. Routledge.
- Jürs-Muns, K. (2006). Introduction. I Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* Routledge.
- Järvinen, M., & Mik-Meyer, N. (2012). *At skabe en professionel. Ansvar og autonomi i velfærdsstaten*. Hans Reitzels forlag.
- Kittelsaa, A., & Tøssebro, J. (2011). *Store bofellesskap for personer med utviklingshemming*. NTNU Samfunnsforskning AS.
- Kultur- og likestillingsdepartementet. (2022). Meld. St. 8 (2022–2023). *Menneskerettar for personar med utviklingshemming – Det handlar om å bli høyrert og sett*.
- Kuppers, P. (2004). *Disability and contemporary performance. Bodies on edge*. Routledge.
- Kuppers, P. (2011). *Disability culture and community performance: Find a strange and twisted shape*. Palgrave Macmillan UK.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.

- Mackey, S. & Terret, L. (2015). Move over, there's room enough: Performance making diploma: Training for learning disabled adults. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20(4).
- Marcuse, H. (1980). *Den estetiske dimensionen*. Røda bokforlaget.
- McAllister, T. (2022). Embodied voice and inclusivity: Inclusivity and equality in performance training. Teaching and learning in neuro and physical diversity. I P. Whitfield (Red.), *Inclusivity and equality in performance training. Teaching and learning for neuro and physical diversity* (s. 197). Routledge.
- NFUs hjemmesider: «Ramsalt kritikk av Trondheim kommune» <https://www.nfu-norge.org/Om-NFU/NFU-bloggen/ramsalt-kritikk-av-trondheim-kommune/>
- NOU 2016:17. *På lik linje. Åtte løft for å realisere grunnleggende rettigheter for personer med utviklingshemming*.
- Oliver, M. (1990). *The politics of disablement*. Macmillan.
- Oram, D. (2022). Twelve steps towards an anti-discriminatory approach to neurodivergence in actor training. I Whitfield, P. (Red.), *Inclusivity and equality in performance training. Teaching and learning for neuro and physical diversity*. Routledge.
- Pettersen, A. T. (2024, 19. januar). «Rain Man» som teater: Preget av datidens syn på autisme. Hva er det teatret kan gjøre som ikke filmen kan? Fint lite i «Rain Mans» tilfelle. *Morgenbladet*.
- Prilleltensky, I., Martino, S. D., Scarpa, M. & Ness, O. (Red.) (2024). *How people thrive: Promoting the synergy of wellness, fairness, and worthiness*. Cambridge University Press.
- Rancière, J. (2003). *The philosopher and his poor*. Duke Press.
- Rapley, M. (2004). *The social constructing of intellectual disability*. Cambridge University Press.
- Rose, N. (1989). *Governing the soul. The shaping of the private self*. Routledge.
- Rosenthal, R., & Jacobson, L. (1992). *Pygmalion in the classroom: Teacher expectation and pupils' intellectual development*. Irvington Publishers.
- Saur, E. (2008). *Kulturarena med mulighet for dialog? Grotta-en fritidsklubb for mennesker med utviklingshemming. «Målet e vel at vi ska ha det arti, trur æ»*. [Doktoravhandling, NTNU Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet].
- Saur, E. (2018). Autentisk eller nyskapende? Hvordan forstå kvalitet når skuespillere har en utviklingshemming? I *Kvalitetsforhandlinger*. Fagbokforlaget. s. 283–308.
- Shakespeare, T. (1994). Cultural representation of disabled people: Dustbins for disavowal? *Disability & Society*. <https://doi.org/10.1080/09687599466780341>
- Solvang, P. K. (2012). From identity politics to dismodernism? Changes in the social meaning of disability art. *ALTER: Journal of Disability Research*, 6, 178–187.
- Sternberg, E. (2022). *I used to be famous*. Netflix.
- Stiker, H.-J. (1999). *A history of disability*. The University of Michigan.

- Swain, J., & French, S. (2000). Towards an affirmation model of disability. *Disability & Society*, 15(4), 569–582. <https://doi.org/10.1080/09687590050058189>
- Terret, L. (2018). An overview of performing arts as they relate to disability in the United Kingdom. I A. Castaño (Red.), *Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas (2009–2018)* (s. 251–259). El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).
- Ulleberg, H. P. & Saur, E. (2022). Skolens fysiske miljø og inkludering. I R. Karlsdottir, Ø. Kvello & I. D. Hybertsen (Red.), *Grunnbok i pedagogisk psykologi. Utvikling, sosialisering, læring og motivasjon* (s. 427–439). Fagbokforlaget.
- Vik, T. (2021). Utviklingshemmede er fortsatt en pariakaste. *Tidsskrift for Den Norske Legeforening*, 141. <https://doi.org/10.4045/tidsskr.21.0428>
- Waldschmidt, A. (2018). Disability–culture–society: Strengths and weaknesses of a cultural model of dis/ability. *Alter*, 12(2), 65–78. <https://doi.org/10.1016/j.alter.2018.04.003>
- Wendelborg, C., Kittelsaa, A. M. og Wik, S. E. (2017). *Overgang skole arbeidsliv for elever med utviklingshemming*. NTNU Samfunnsforskning Rapport 2017.
- Wiik, B. F. (2023, 5. oktober). Kommunen tar umiddelbare grep: – Situasjonen er alvorlig. *Nidaros*. <https://www.nidaros.no/kommunen-tar-umiddelbare-grep-situasjonen-er-alvorlig/s/5-113-502971>
- <https://www.crossingtheline.eu/>
- <https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/about/guidelines/>
- <https://www.nationaltheatret.no/international-ibsen-award/winners/back-to-back/>

## Forfatteromtaler

**Ellen Saur** er professor ved Institutt for pedagogikk og livslang læring, NTNU. Hun jobber i skjæringspunktet mellom humaniora og samfunnsfag, teater og pedagogikk. Hun forsker på materialitet, tilgjengelighet og hvordan kunst gir oss tilgang til et mangfold av humanistiske erfaringer.

**Ottar Ness** er professor ved Institutt for pedagogikk og livslang læring, NTNU. Han leder NTNU WellFare: Nordisk forskingssenter for livskvalitet og sosial bærekraft. I sin forskning er han opptatt av betingelser for hvordan mennesker opplever verdighet og har mulighet til samfunnsdeltakelse.

