

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.⁵² 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.⁵³

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.⁵⁴

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.⁵⁵ 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 Goksøy 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.⁵⁶ 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.⁵⁷

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 kunstverket⁵⁸. 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»⁵⁹. 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.⁶⁰ 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.⁶¹

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.⁶² 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.⁶³ 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.⁶⁴ 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 teaterskaperne 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 ...» [forfatterens oversettelse].⁶⁵ 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.⁶⁶ 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.⁶⁷ 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.⁶⁸ 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.⁶⁹ 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



