

## 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 utviklingshemminger 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 nevrodiversitet. 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*

