



LISE HOVIK FØRSTEAMAUENSIS I  
 DRAMA/TEATER, DRONNING MAUDS MINNE  
 HØGSKOLE FOR BARNEHAGELÆRERUTDANNING.  
 KUNSTNERISK LEDER I TEATER FOT.  
 FORSKINGSLEDER FOR SCESAM-PROSJEKTET.

# FORSKER I AFFEKT

Kunstnerisk forskning i en  
desentrert kunsterfaring

TEKST: LISE HOVIK

Denne artikkelen er basert på artikkelen «Mamma Danser – en improvisert dansekonserter som desentrert kunsterfaring» (Hovik, 17.04.14), der jeg reflekterer over min egen forskende tilnærming til en forestillingshendelse på Dansens Hus i Oslo i september 2011.

Installasjonen og forestillingen Mamma Danser av og med Teater Fot ble presentert som en improvisert dansekonserter for de minste barna (under tre år), der barna ble invitert til frivillig deltakelse. I min rolle som både forsker og forestillingens regissør og dramaturg, undersøkte jeg møtet og den musiske kommunikasjonen mellom voksne kunstutøvere og små barn. I møtet med den kunstneriske hendelsens mangfold av perspektiver, fokus og bevegelighet blir forskersubjektet utfordret. Artikkelen tar i bruk Gilles Deleuzes syn på subjektivitet som mangfoldig skapende kraft og kunst som affektiv erfaring.

Å analysere en kompleks multifokusert hendelse krever både bevisst perspektiv og skarpt fokus. Samtidig eller innimellom er det nødvendig å innta en mer affektiv og desentrert holdning for å fange inn hendelsens kunstneriske kvaliteter. På denne måten kan forskersubjektet åpne et utvidet refleksjonsrom i en kunstnerisk forskningsprosess.

**Mamma Danser.** *Mamma Danser* var siste versjon av et kunstnerisk arbeid som dannet omdreiningspunktet i forskningsprosjektet *De Røde Skoene* (Hovik, 2014a). Kunstprosjektet undersøkte hva det innebærer å åpne det kunstneriske rommet for barnas deltakelse og medvirkning. Teater Fot arbeider med scenekunst for de aller minste barna, og *Mamma Danser* rettet seg mot barn under tre år gjennom installasjonsbasert form der musikk, dans og improvisasjon utvikles i samspill med barna.

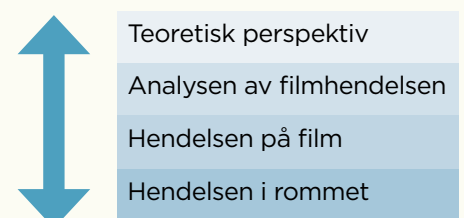
Rommet var formet som en montasje av røde sko, gamle barneleker og barnemøbler, noen lange hvite gardiner, to store kjoler som kunne snurres rundt og krypes inn under og tre projiserte filmer. En av filmene viste to dansende mødre og deres strev med å følge korrekte regler i forretningslivet samtidig som deres små barn vil være med, vil leke og ha kontakt. Filmen ble projisert på en dyne i installasjonen. Danserne fra filmen opptrådte også fysisk i rommet og improviserte til levende musikk fra en improviserende musiker. Danserne var kledd i et hvitt og et svart tyllskjørt, og formet dermed også levende versjoner av de to kjoleinstallasjonene.

Som kunstnerisk leder for Teater Fot <sup>1</sup>(*Teater Fot* 2013) har jeg skapt installasjonen og formet forestillingen i samarbeid med musiker Tor Haugerud og danserne Tone Pernille Østern og Annika Ostwald. Koreografien og dansen på filmen er skapt av InTransit<sup>1</sup>, og brukes i deler av forestillingen.

## HVORDAN KAN EN DESENTRERT KUNSTERFARING DANNE GRUNNLAG FOR ANALYTISK REFLEKSJON OG FORSTÅELSE?

I undersøkelsen av hva en slik åpen kunstform innebærer, både for utøvere, barn, publikum og en forskende kunstner, oppsto en kompleks prosess av ulike perspektiver, fokus, beskrivelser, fortolkninger og refleksjonsnivåer. Med utgangspunkt i en forståelse av forestillingen som en hendelse, ikke et verk eller objekt (Fischer-Lichte, 2008; Sauter, 2008), og i en forståelse av subjektet som mangfoldig, desentrert og affektivt orientert (Deleuze, 2004) belyser jeg her hendelsen gjennom flere lag: hendelsen i rommet, hendelsen på film, analysen av filmhendelsen og teoriene om desentrert subjekt og erfaring. Disse lagene kan forstås som gjennomskinnelige og gjensidig påvirket av hverandre.

Å analysere en kompleks multifokusert hendelse krever både bevisst perspektiv og skarpt fokus. Samtidig eller innimellom er det nødvendig å innta en mer affektiv og desentrert holdning for å fange inn hendelsens kunstneriske kvaliteter. Analysens mange lag av perspektiv, fokus, beskrivelse, refleksjon og teori problematiserer forskerens egen subjektivitet, og åpner for et syn på forskersubjektet som potensielt mangfoldig og desentrert.



FIGUR 1: Refleksjonslag

Spørsmålet artikkelen søker et svar på er: Hvordan kan en desentrert kunsterfaring danne grunnlag for analytisk refleksjon og forståelse?

**Det desentrerte subjekt.** Ideen om det desentrerte subjekt kan knyttes til en kunsthistorisk fortolkning av sentralperspektivet i renessansens billedkunst. I *Perspective as symbolic form* (1924) skrev Erwin Panofsky om betydningen av renessansekunstens sentralperspektiviske teknikk som plasserer tilskueren i sentrum av en forestilt billedverden. I kontrast til middelalderens mer flate bildelementer er renessansens perspektivlinjer med forsvinningspunkt i horisonten forbundet med tilskuerens subjektive blikk, og konstituerer dermed et hierarki der subjektet står i verdens sentrum. Subjektets betraktning danner et overblikk og dermed en overordnet makt over den verden som er fremstilt. Panofsky knytter sentralperspektivet til Descartes' rasjonelle og selvrefleksive subjekt, og denne fortolkningen har vært viktig i postmoderne og poststrukturalistisk kritikk av subjektiviteten (Bishop, 2005, s.11).

Allerede under modernismen søkte en lang rekke kunstnere å forstyrre det sentralperspektiviske bildet (kubistenes mange synsvinkler, dadaistenes montasjer, teatraliseringens simultanscener etc.). Poststrukturalismens alternativ til det sentrerte, rasjonelle menneskelige subjekt var et mangfoldig, fragmentert, ustabilt og desentrert subjekt. Ifølge Claire Bishop (ibid. s. 13) kan teorier om det desentrerte subjekt gjenkjennes i Roland Barthes' av-

vikling av forfattersubjektet (Barthes, 2008 [1967]), subjektet som resultat av diskursen hos Michel Foucault (Foucault, 1999 [1970]), i Jacques Lacans splittede subjekt (Lacan, 1964), i dekonstruksjonismen hos Jacques Derrida (Derrida & Bass, 2004 [1981]) og i Gilles Deleuzes teori om subjekt-tilblivelse (Deleuze, 2004/1968).

For å komme litt tettere på en forståelse av hva det desentrerte subjekt innebærer tar jeg utgangspunkt i ideen om det mangfoldige og skapende subjekt hos Deleuze. Ifølge Deleuze & Guattari er den mangfoldige verden immanent,<sup>2</sup> og det selvbevisste subjektet ('jeg tenker altså er jeg') er ikke lenger sentrum i menneskets bevissthet og handlinger. I bøkene *Anti-Ødipus* (Deleuze & Guattari, 1972/2002) og *Tusind Plateauer* (Deleuze & Guattari, 2005 [1980]) tar de et filosofisk oppgjør både med den subjektorienterte psykologien, fenomenologien og den abstrakte strukturalismen, idet de avdekker subjekt/objekt-relasjonens dominans i filosofihistorien. Deleuze & Guattaris alternative forståelse av subjektet er ikke basert på en selvbevisst og rasjonell mental evne, men på en kreativ bevegelse, 'becoming'.

En forståelse av subjektet som bevegelig, skapende og mangfoldig, i konstant tilblivelse og ikke først og fremst som tenkende reflekterende bevissthet, åpner for små barns væremåter. Den åpner også for kunstens mangfoldige uttrykksformer og ikke minst en kunstform som undersøker mangfoldet i møtet mellom rom, ting, barn, utøvere, dans, musikk og film.



Men hvordan kan en slik tilnærming til subjektforståelse bidra til en analytisk refleksjon om små barns kunsterfaringer? Ifølge Bishop inviterer installasjonskunsten til aktivisering og desentrering av tilskueren (Bishop, 2005, s. 11).<sup>3</sup> I dette aktuelle kunstprosjektet inviterte installasjonen *Mamma Danser* til frivillig deltakelse, medvirkning og lek. Muligheten til å oppleve å bli en del av rommet, inngå i en større helhet og selv forme sin egen erfaring var til stede.

**Hendelsen og videoklippet.** Hendelsen foregår på Dansens Hus i Oslo en varm høstdag i begynnelsen av oktober 2011. Jeg har (som pedagogisk tilrettelegger) informert publikum i foajeen, før de kom inn i installasjonsrommet, om at alle må ta av seg skoene, at alle har lov til å bevege seg fritt rundt i rommet, at barna må få følge sine egne interesser, og at forestillingen er bygget på fri kunstnerisk improvisasjon. Publikum har spredd seg rundt i rommet, de voksne har satt seg ned, og jeg sitter på 3. benk i amfi med et lite håndholdt videokamera. Etter en stund begynner jeg å filme:

*Rommet er fullt av voksne og barn. Ca. 30 barn og 20 voksne deltar denne dagen, omtrent tjue personer innenfor billedflaten. En voksen sitter på huk på gulvet med ryggen til og filmer. Barna krabber, stabber eller springer rundt. To barn gynger på hver sin trehest. Musikken er rytmisk, leken, insisterende, etter hvert litt avventende. Et barn står vendt mot kamera med et lånt hvitt tyllskjørt i den ene hånda, en rød sko i den andre hånda, og en rød sko på foten. Hun står og gynger til rytmen. Danseren med det hvite tyllskjørtet beveger seg i rommet, hun kretser rundt installasjonen av den sorte kjolen og legger seg plutselig ned på gulvet. Hun blir liggende og kikke der nedefra. Et barn kommer bort og bøyer seg over henne. Danseren reiser seg, beveger seg mot den hvite kjolen og viser fram foten sin. Brudd: Musikeren slår på gongen og en stor lyd brer seg i rommet. De to danserne slipper det de har i hendene, og går plutselig raskt rundt i rommet. Flere barn og voksne følger dem med blikket. Når de møtes igjen,*



FIGUR 2, 3 OG 4: Bilder fra hendelsen.

AFFEKT KAN FORSTÅS SOM EN FØLELSESMESSIG RESPONS, MEN IKKE I PSYKOLOGISK FORSTAND.

*stiller de seg med ryggen til hverandre og filmmusikken (som fram til dette punktet ikke har vært hørbar) trenger nå fram i lydbildet. Den komponerte filmmusikken er sterkere, mer rytmisk og heftigere enn den improviserte musikken. Danserne gynger opp og ned. Nesten alle følger danserne med blikket. Den lille jenta med tyllskjørt og en rød sko står med ryggen til danserne, men gynger i takt med dem.*<sup>4</sup>

Med denne beskrivelsen, som er skrevet ned på bakgrunn av videoklippet, forsøker jeg å innta et tolkende utenfra-perspektiv og gjør dermed den kunstneriske hendelsen til en avgrenset gjenstand. Jeg velger, innrammer, klipper ut og skaper et mer oversiktlig analyseobjekt. Jeg har dermed fokusert på noen hendelser og utelatt veldig mange perspektiver. Det er veldig mye jeg ikke kan se, og mye jeg ikke forstår:

Hvorfor la danseren seg plutselig ned på gulvet? Jeg kunne ikke se hva som egentlig skjedde på filmen, men danseren kunne senere fortelle at hun speilet et barn som også lå på samme måte. At danserens fokus var rettet mot barnet jeg ikke kunne se på filmen, og at hun speilet barnets liggende posisjon på gulvet, er et av mange eksempler på alt jeg ikke ser fra mitt utenfraperspektiv. Hvis mitt forskende perspektiv ikke er overordnet danserens eller barnets, vil det være et viktig etisk poeng i denne studien å være bevisst og synliggjøre mine begrensninger som forsker. Men fortsatt gjenstår spørsmålet om det desentrerte perspektivet kan være et gyldig forskningsperspektiv?

**Affekt.** Teorier om affekt kan danne utgangspunkt for en alternativ forståelse av subjektet. Affekt kan forstås som en følelsesmessig respons, men ikke i psykologisk forstand. Affekt er hos Deleuze mer å forstå som effekt, påvirkning eller virkning, uavhengig av vår subjektive selvbevissthet

(Due, 2007, s. 9-10). Affekt er knyttet til kunstens sanselige virkning; den hører ikke til subjektet, men til sansningen i seg selv (Deleuze & Guattari, 1994, s. 167).

Jeg velger å forstå Deleuze slik at den subjektive selvbevisstheten ikke er grunnlaget for menneskets bevissthet, men heller at vår bevissthet kan forstås som en kreativ, skapende kraft som kommer i bevegelse gjennom affekt. På denne måten kan både små barns kroppslige væremåter og kunsterfaringer forstås som affekt, eller som affektive møter basert på direkte sanselig virkning (Hovik, 2014b; Olsson, 2009; Sandvik, 2013). Denne ideen kan ha betydning både for hvordan jeg som forsker og kunstner former en forståelse av mitt «objekt», hvordan utøverne forstår sitt møte med publikum og hvordan publikum opplever de improviserte dansekonserterne.

I mitt forskende møte med forestillingen og hendelsen jeg har beskrevet over er jeg ikke kun en rasjonell bevissthet som registrerer alt som hender i rommet. Min egen lyttende oppmerksomhet er fokusert på å følge dansernes bevegelser i rommet, og måten de forholder seg til barna på. Mens jeg filmer hendelsen, reflekterer jeg ikke aktivt over hva som skjer, jeg konsentrerer meg om å følge bevegelsene og innramme hendelsene. Selve filmingen er en affektiv prosess, der jeg lar hendelsene påvirke hva jeg retter oppmerksomheten mot. I neste runde, der jeg gir en beskrivende og tolkende refleksjon over filmen, går jeg ut i en rasjonell refleksjonsprosess der avgrensning av forskningsspørsmål og forskningsobjekt blir avgjørende for min forståelse. På denne måten kan forskningsarbeidet beskrives som en dynamisk bevegelse mellom det affektive og det rasjonelt reflekterende.

Erfaringen av å være et desentrert subjekt kan være en dimensjon av det affektive møtet med kunstuttrykket, og det innebærer en form for selvforømmelse i

opplevelsen, både for barna, utøverne, det voksne publikummet og forskeren. Den lille jenta med tyllskjørtet står med ryggen til danserne med røde sko på føttene og i hendene. Hun gynger, lytter og sanser med hele kroppen og er affektivt til stede i hendelsen. Danserne fyller rommet med bevegelse og dynamikk, de er oppslukt av sitt arbeid med aktivt lyttende improvisasjon. Stemningen i rommet er gjennomgående lyttende og konsentrert.<sup>5</sup> Både barn og utøvere viste i denne studien lyttende oppmerksomt samspill og ulike former for lek i installasjonen, de er affektivt sentrert eller desentrert, og de veksler mellom eget og felles fokus i interaksjonen seg i mellom.

Små barn er i utgangspunktet åpne for ulike typer impulser, og deres spontanitet får et spillerom i denne kunstformen. Det er samtidig viktig å være oppmerksom på at det å følge en impuls samtidig er å ikke forfølge andre impulser. Det foregår kontinuerlig en rekke valg på mikronivå hos alle deltakerne, kunstnerne, barna, de voksne, og den forskende kunstneren. Derfor blir også hver enkelt erfaring og hvert enkelt fokus helt unikt i dette kunstrommet.

Problematikken oppstår idet selvbevisstheten trer inn og skaper en distanse til det opplevde. Dette skjer kanskje med det voksne publikummet idet de blir seg bevisst sin egen rolle i helheten, og det skjer i alle fall med forskeren. Først blir jeg selvbevisst i det jeg filmer og deretter i min beskrivelse og fortolkning av det jeg ser. Her forsøker jeg å skille hendelsen i flere lag, og blir mer og mer bevisst hvem som ser, hva jeg ser etter, hvor jeg fokuserer, hvilke andre perspektiver som er i spill og hvilke begreper jeg bruker, når jeg arbeider med analysen.

Som en oppsummering vil jeg framheve at det desentrerte blikket jeg ofte bruker som regissør og dramaturg, strider mot behovet for et sentrert forskerblikk, og jeg hadde på et tidspunkt vanskeligheter med å se



KUNSTNERISK FORSKNING HANDLER IKKE BARE OM REFLEKSJON GJENNOM FOKUSERT BESKRIVELSE, ANALYSE OG TEORI, MEN OGSÅ OM Å ÅPNE FOR AFFEKTIVE OG DESENTRERTE KUNSTERFARINGER.

og tolke hva som foregikk. Ved bevisst å sentrere eller desentrere fokus i ulike faser av prosessen fant jeg etter hvert en tilnæringsmåte og refleksjonsstrategi som kunne dra med seg både kunstneriske og teoretiske dimensjoner. Forestillingens form, som bygger på en dynamisk bevegelse mellom fokus på objekter og filmer, fri lek i rommet og felles fokus på koreograferte dansesekvenser, gjenspeiler forskningsprosessen dynamikk.

Hvis vi med Deleuze betrakter subjektet som grunnleggende affektivt orientert og skapende, ikke først og fremst selvbevisst og rasjonelt, blir det lettere å forstå barna og utøvernes desentrerte erfaringer i installasjonsrommet som noe mer enn kaotisk lek:

Der er ikke lenger en tredeling mellom et virkelighetsfelt, verden, et ræpresentationsfelt, bogen, og et subjektivitetsfelt, forfatteren. En montage forbinder derimot bestemte mangfoldigheter, taget fra hver af disse ordener [...] (Deleuze & Guattari, 2005 [1980], s. 31).

En mangfoldig kunstform som *Mamma Danser* (installasjon, improvisasjon, dans, teater, konsert) er nettopp satt sammen som en slik montasje av mangfoldigheter. Her blandes mine intensjoner som kunstner og som forsker, kunstutøvernes uttrykk og representasjoner og publikums sosiale relasjoner sammen til et samlet felles uttrykk. Både kunstformen, de små barnas væremåter og kunstnerens musiske uttrykksformer er preget av mangfold, bevegelse og skapende prosesser. Kunstnerisk

forskning handler derfor ikke bare om en selvbevisst refleksjon gjennom fokusert beskrivelse, analyse og teori, men også om å åpne for affektive og desentrerte kunsterfaringer.

#### LITTERATUR:

**BARTHES, R.** (2008 [1967]). THE

DEATH OF THE AUTHOR. I: C. BISHOP (RED.), *PARTICIPATION* (PP. S. 97-100). CAMBRIDGE, MASS.: MIT PRESS.

**BISHOP, C.** (2005). *INSTALLATION ART: A CRITICAL HISTORY*. LONDON: TATE.

**DELEUZE, G.** (2004). *THE LOGIC OF SENSE*. LONDON: CONTINUUM.

**DELEUZE, G.** (2004/1968). *DIFFERENCE AND REPETITION*. LONDON: CONTINUUM.

**DELEUZE, G., & GUATTARI, F.** (1972/2002). *ANTI-ØDIPUS: KAPITALISME OG SCHIZOFRENI*. FORORD AV MICHEL FOUCAULT, OVERSATT AV KNUT STENE-JOHANSEN. OSLO: SPARTACUS.

**DELEUZE, G., & GUATTARI, F.** (1994). *WHAT IS PHILOSOPHY?* NEW YORK: COLUMBIA UNIVERSITY PRESS.

**DELEUZE, G., & GUATTARI, F.** (2005 [1980]). *TUSIND PLATEAUER: KAPITALISME OG SCHIZOFRENI*. KØBENHAVN: DET KONGELIGE DANSKE KUNSTAKADEMIS BILLEDKUNSTSKOLER.

**DERRIDA, J., & BASS, A.** (2004 [1981]). *POSITIONS*. LONDON: CONTINUUM.

**DUE, R. A.** (2007). *DELEUZE*. CAMBRIDGE: POLITY PRESS.

**FISCHER-LICHTE, E.** (2008). *THE TRANSFORMATIVE POWER OF PERFORMANCE: A NEW AESTHETICS*. LONDON: ROUTLEDGE.

**FOUCAULT, M.** (1999 [1970]). *DISKURSENS ORDEN: TILTREDESEFORELESNING HOLDT VED COLLÈGE DE FRANCE 2. DESEMBER 1970. INNLEDNING VED ESPEN SCHAANING*. OSLO: SPARTACUS.

**HOVIK, L.** (17.04.14). *MAMMA DANSER - EN IMPROVISERT DANSEKONSERT SOM DESENTRERT KUNSTERFARING*. *ESSAY OM TEATER*. HENTET FRA <http://www.peripeti.dk/2014/04/17/3104/>

**HOVIK, L.** (2014A). *DE RØDE SKOENE - ET KUNSTNERISK OG TEORETISK FORSKNINGSPROSJEKT OM TEATER FOR DE ALLER MINSTE*. PH.D.-AVHANDLING: NTNU, INSTITUTT FOR KUNST OG MEDIEVITENSKAP.

**HOVIK, L.** (2014B). ULIKE DEFINISJONER AV BEGREPET AFFEKT OG DETS ANVENDELSESOMRÅDER. BEGREPETS BETYDNING FOR SAMTIDENS SCENEKUNST OG -KOMMUNIKASJON. [PRØVEFORELESNING TIL DOKTORGRADSDISPUTAS 23. MAI 2014, NTNU]. *BARN - FORSKNING OM BARN OG BARNDOM I NORDEN*, 2/14, 71-83.

**LACAN, J.** (1964). "THE SPLIT BETWEEN THE EYE AND THE GAZE" 1978, ANNOTATION BY PHIL LEE 2003. *THE FOUR FUNDAMENTAL CONCEPTS OF PSYCHOANALYSIS*. TRANS. ALAN SHERIDAN., WINTER 2003 (THEORIES OF MEDIA), 67-78.

**OLSSON, L. M.** (2009). *MOVEMENT AND EXPERIMENTATION IN YOUNG CHILDREN'S LEARNING: DELEUZE AND GUATTARI IN EARLY CHILDHOOD EDUCATION*. LONDON: ROUTLEDGE.

**SANDVIK, N.** (2013). *MEDVIRKNING OG HANDLINGSKRAFT I SMÅBARNSPEDAGOGISKE PRAKSISER*. HORIZONTALT FREMFORHANDLET INNFLYTELSE. PH.D., NTNU, TRONDHEIM.

**SAUTER, W.** (2008). *EVENTNESS: A CONCEPT OF THE THEATRICAL EVENT*. STOCKHOLM: STUTS.

**TEATER FOT** (2013). *TEATER FOR DE ALLER MINSTE* HENTET 20.11.13, FRA [www.teaterfot.no](http://www.teaterfot.no)



#### DRAMAPEDAGOG: MARITA HESJEDAL

TEATERLÆRER VED OSLO MUSIKK- OG KULTURSKOLE (OMK). MASTER IN THEATRE DIRECTING, MIDDLESEX UNIVERSITY (MELLOMFAG I DRAMA OG TEATER + MELLOMFAG I MUSIKK NTNU)



NY FAST SPALTE I DRAMA: MIN FAVORITTØVELSE

## Min Favorittøvelse

#### FAVORITTØVELSE:

Statusøvelse med kortstokk. Øvelsen kan brukes både i en improvisert setting eller med et utdrag fra manus. Kortene representerer statusnivåer, der ess/1 er lavest mulig status og konge er høyest mulig status.

#### SLIK GJØR DU:

To elever går opp gulvet. Legg kortstokken på et bord mellom elevene (evt. gi halve kortstokken til hver av de to elevene). Om man skal improvisere: gi elevene et sted, en situasjon og karakterer. Ved bruk av manus anbefaler jeg å bruke et utdrag elevene kan. For hver replikk eleven sier skal hun/han trekke et kort. Tallet på kortet bestemmer statusen karakteren skal ha frem til neste korttrekk. Det vil si at for hver replikk elevene leverer skal de innta en ny status.

Øvelsen er ferdig når kortbunken er oppbrukt. (Ved impro er det fint å la elevene øve seg på å lage en avslutning når de ser at det er få kort igjen).

#### HVORFOR ER DU SÅ GLAD I DENNE ØVELSEN?

Den er veldig nyttig i arbeid med status. Elevene får hjelp til å prøve ut ulike nivåer og lage nyanser i spillet. De får også øvet seg i å innta



STATUS ALERT!  
(Illustrasjonsfoto: <http://peggclass.wordpress.com/>)

en annen status enn de vanligvis ville valgt. Det viser at endring i status gir spenning på scenen og at en karakter kan skifte posisjon i løpet av kort tid. Kortene gir det hele en god ramme å jobbe innenfor samtidig som det gjør at det blir en leken atmosfære.

#### ANEKDOTEN:

En elev som strevde med å finne rollen sin fikk en aha-opplevelse i denne øvelsen. Vi tok en scene han var med i og lot ham spille ut scenen sammen med motspilleren ved hjelp av statuskortene. Vi gjorde scenen flere ganger og han fikk prøvd ut flere ulike sta-

tuser. Plutselig var rollen der. Da jeg spurte ham om hvordan han fant den, sa han: «Jeg trodde at denne rollen skulle ha høystatus, men da jeg prøvde med status på kortet 7 [midt på treet i statusskalaen] skjønte jeg plutselig at det var riktig. Og dessuten er det ikke nødvendigvis slik at man får mest oppmerksomhet selv om man har høyest status. Om alle har høystatus hele tiden blir det jo gorrkjedelig.» Magiske øyeblikk for en teaterlærer!