

Mastergradsoppgave

Christine Flesche Nøstdahl

"Å være eller ikke være;
det er spørsmålet"

– en kvalitativ studie om
kunstneridentitet i endring



Høgskolen i Telemark

Fakultet for allmennvitenskapelige fag

Mastergradsoppgave i Kulturstudier

Christine Flesche Nøstdahl

”Å være eller ikke være; det er spørsmålet”



(FOTO: Thor Harald F Nøstdahl)

– en kvalitativ studie om kunstneridentitet i endring

Høgskolen i Telemark

Fakultet for allmennvitenskaplige fag

Høgskolen i Telemark
Fakultet for allmennvitenskapelige fag
Institutt for kultur og humanistiske fag
Hallvar Eikas plass
3800 Bø

<http://www.hit.no>

© 2012 Christine Flesche Nøstdahl

Denne mastergradsoppgaven representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Mastergradsoppgaven er en kvalitativ studie om en kunstneridentitet i endring.

Skuespilleryrket er et felt i bevegelse, noe som har gitt nye arbeidsstrukturer.

Endringstendensene fører til at noen velger å avslutte sine karrierer som skuespillere og bytte yrke. I denne masteroppgaven har jeg belyst begrepene kunstnermyte og kunstneridentitet, og sett på hva en yrkesendring har betydd for forståelsen og egen oppfattelse av disse begrepene blant mine informanter. Problemstillingen forut for denne undersøkelsen var som følger:

Hva gjør det med kunstneridentiteten til profesjonelle skuespillere når de ikke lenger utøver sitt yrke?

- *Hvilke strategier velger skuespillere som, av andre enn helsemessige årsaker, ikke lenger er yrkesaktive som skuespillere?*
- *Hvilken betydning har arbeidsmuligheter, inntjening og familieetablering for skuespillere i deres valg om ikke å utøve sitt yrke lenger?*

Oppgaven er som nevnt en kvalitativ studie, og det empiriske grunnlaget består av ni kvalitative intervjuer med profesjonelle skuespillere som ikke er yrkesaktive lenger, av andre enn helsemessige årsaker. Skuespillerne jeg har intervjuet er, i varierende grad, nå yrkesaktive i andre yrker. Jeg har sett på hva en slik karriereendring har gjort med deres identitet som kunstnere og skuespillere. Jeg har studert hvordan mine informanter oppfatter seg selv som kunstnere, og hvordan de opplever at samfunnet rundt seg oppfatter dem som kunstnere og skuespillere, både før og etter karriereendring. Videre har jeg undersøkt hvilke faktorer som er bestemmende for å endre yrkeskarriere.

På grunn av store endringer på yrkesfeltet har mine informanter vært nødt til å omstille seg, og finne nye yrkeskarrierer. Viktige faktorer som har spilt inn på disse valgene er kunstnerisk stagnasjon, og mangel på medbestemmelsesrett. Det viser seg også at frilanstilværelsen, som er et nyere fenomen, ikke er en ønskelig tilværelse for mange av mine informanter, ei heller en tilværelse de behersker. Andre årsaker til at informantene ønsket å endre karriere er alder og mangel på roller, særlig blant kvinner, og til dels sosial mobilitet og sosial tilhørighet. Mine informanter er i svært liten grad tilbøyelige til å kalle seg selv kunstnere, men føler at de blir oppfattet som skapende mennesker. Identiteten som kunstner og skuespiller blir skapt i løpet av utdannelsen, og fungerer som ett fundament videre i livet. Denne studien viser at kunstneridentiteten i liten grad endrer seg ved en karriereendring.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Innholdsfortegnelse	4
Forord	7
1. INNLEDNING	8
1.1. Mål og problemstilling	9
1.2. Bakgrunn og begrunnelse for valg av tema	9
Et arbeidsmarked i endring	9
Generelle endringer i kunstverden	10
Internasjonale tendenser	11
Kjønn i arbeidsmarkedet	12
1.3. Plassering i det teoretiske landskap	13
1.4. Metodisk fremgangsmåte	15
1.5. Organisering av teksten	15
2. DET TEORETISK LANDSKAPET	17
2.1. Nyere kulturstudier	17
2.2. Kunstnerforståelsen og kunstneridentitet	18
Hva er en kunstner?	19
Avgrensninger i kunstnerbefolkningen	20
Endringer i kunstnerrollen	20
2.3. Risiko/trygghet	22
En usikker verden	22
En refleksiv modernitet	24
Risiko ved kommersialisering	24
2.4. Livsbiografisk perspektiv	25
2.5. Kjønnssdimensjon	27
Iscenesettelse av kjønn	27
Seksualitet i teater	27
3. METODISK FREMGANGSMÅTE	29
3.1. Forholdet mellom oppgavens tema og kvalitativ metode	29
3.2. Det kvalitative forskningsintervjuet	30
3.3. Gjennomføring	31
Min gode venn intervjuguiden	31

Rekruttering av informanter og utvalget	31
Snøballmetoden	32
Hvor skal intervjuet foretas	34
Bruk av digital lydopptaker	34
Gjennomføring av intervjuet – intervjuerens opptreden.....	35
Etterarbeid med intervju	37
3.4. Fremgangsmåte for analyse.....	37
3.5. Forskningsetiske aspekter og etiske vurderinger.....	38
4. SOSIALE STRUKTURER	41
4.1. Sosial mobilitet.....	41
4.2. Klasse	42
Sosial tilhørighet - mine informanter sin utdanning og yrke	42
Sosial tilhørighet – foreldrene sin utdanning og yrke.....	44
4.3. Barn av sin tid.....	45
4.4. Videre bruk av opplysninger om mine informanter	46
5. KUNSTNERIDENTITET I ENDRING.....	48
5.1. ”Å være eller ikke være”	49
5.2. Hva er en kunstner?.....	51
5.3. Kunstnerroller.....	55
”Bohemen er død”	55
Kunstnerroller i praksis	56
Som aktiv skuespiller	60
Hvordan andre oppfattet en som skuespiller	61
Kunstnerrolle etter yrkesendring	64
6. LIVSBIOGRAFISK PERSPEKTIV OG KJØNNSDIMENSJON.....	67
6.1. ”Det du er, vær fullt og helt, og ikke stykkevis og delt”	67
Valget om å bli skuespiller	67
Valget om å slutte som skuespiller.....	69
Valget om å starte en ny yrkeskarriere	72
6.2. ”This is a man`s world”	75
”Stjerner begjærer man ikke, man gleder seg over deres prakt”	77
7. ET ARBEIDSMARKED I ENDRING	81
7.1. Tingenes tilstand.....	81
Arbeidsmuligheter og inntjening.....	82

Familieetablering.....	83
Tingenes tilstand i tall	84
7.2. Yrkesfeltets refleksivitet.....	85
Beck sin <i>bomerangeffekt</i> på skuespillerfeltet	85
7.3. Kommersialisering av arbeidsplassene.....	88
Dagsaktuell debatt	88
Diskusjon.....	88
7.4. Konsekvenser av et felt i endring	92
8. AVSLUTNING	96
8.1. Empiriske funn og refleksjoner	96
Litteratur.....	101
Kilder.....	103
Oversikt over tabeller	104
VEDLEGG	105
Informasjonsskriv	105
Intervjuguide	106

Forord

Det er med skrekkblandet fryd jeg leverer inn mastergradsoppgaven min. To krevende, men veldig spennende og lærerike skoleår går mot slutten. Og det er med rak rygg og hevet hode jeg avslutter min studenttilværelse i Bø. Samtidig føles det litt vemodig, og en tanke skummelt, å starte ett nytt kapittel i livet. Mange fortjener en stor takk for at denne masteroppgaven, og disse to studieårene har latt seg gjennomføre. Først og fremst vil jeg takke alle mine informanter, som har bidratt i denne oppgaven. De stilte velvillige opp, møtte meg med glede og nysgjerrighet, og delte rikelig av sine liv. Uten dere hadde denne oppgaven aldri blitt noe av. Jeg vil også rette en takk til Per Mangset som satte meg på ideen til temaet, og som fikk tankevirksomhet og arbeidslysten i gang til å begynne med. Hovedveileder, Sigrid Røyseng, har gjort en formidabel innsats. Takk for din teoretiske innsikt, og evne til å motivere. Og en stor takk til Geir Vestheim som tok over stafettpinnen på slutten, og sørget for at arbeidet ble gjort ferdig i tide.

Jeg vil også benytte anledningen til å takke Marit Johansson for fruktbare seminarer, og konstruktive tilbakemeldinger underveis. Dette gjelder også for mine kjære medstudenter som har hjulpet meg underveis med undrende spørsmål, støtte og motivasjon. Jeg vil takke familie og venner for forståelse og tålmodighet når jeg har gått igjennom mine kriser underveis, og for deres oppmuntring og bekreftelse når det har trengtes som mest. Jeg vil rette en stor takk til min aller kjæreste ektemann. Uten hans hjelp, forståelse og tilbakemeldinger ville jeg aldri klart å ro dette studiet i land. Til slutt vil jeg takke mitt lille vindunder i magen, som har vokst seg stor og sterk de siste månedene, og presset meg til å jobbe strukturert og målrettet for å bli ferdig før hun melder sin ankomst.

Larvik 02.05.2012

Christine Flesche Nøstdahl

1. INNLEDNING

Iscenesettelse av seg selv, og ønsket om å være en offentlig person, er stort blant mange unge. Mange drømmer om en skuespillerkarriere, og en plass i rampelyset. Dette har ført til stor tilvekst av søkere til skuespillerutdanning i Norge. Statens Teaterhøgskole var enerådende som skuespillerskole lenge, og har hatt høgskolestatus fra 1982. I takt med den store tilveksten av søkere til skuespilleryrket, har flere skuespillerutdanninger dukket opp. På høgskolenivå finnes det tre skuespillerutdanninger, Statens Teaterhøgskole, Høgskolen i Nord-Trøndelag og Høgskolen i Østfold. Få studieplasser og stor etterspørsel etter skuespillerutdanninger, gjør at mange velger utdanning i utlandet, eller et av alternativene til høgskoletilbudene i Norge. I takt med den økte tilstrømmingen av studenter, forandrer også arbeidsmarkedet seg til å bli bredere og mer differensiert. Men arbeidsmarkedet klarer ikke å sysselsette alle skuespillerne. Tidligere var man ganske sikret fast ansettelse ved et statlig teater etter endt utdanning. Nå preges arbeidsmarkedet av prosjektbaserte og midlertidige stillinger både i institusjonsteatrene, samt ved de private teatrene og i frigrupper. Flere skuespillere etablerer seg i selvstendige foretak, og skaper sine egne arbeidsplasser (Mangset 2004). Tall fra Skuespillerforbundet viser at veksten blant frilans skuespillere har økt fra 34 % i 1994 til 73,5 % i 2009¹. I tillegg er det lav sysselsetting blant kvinnelige skuespillere, fordi det finnes færre dramatiske roller for middelaldrene og eldre kvinner enn for mannlige skuespillere (Mangset 2004). Etter en tid som yrkesaktive velger flere skuespillere å bytte karriere. Noen velger også å utdanne seg til et helt nytt yrke. Grunner til dette kan være det usikre inntjeningsgrunnlaget, uforutsigbarhet i yrkeskarrieren, manglende arbeidsmuligheter og familieetablering.

Det er denne gruppen av skuespillere, som har valgt å forlate sin yrkeskarriere som skuespillere og har endret karriere, som er aktuelle i mine undersøkelser. Jeg vil se på hvordan disse endringene i yrkeskarrieren påvirker identiteten som kunstner og skuespiller. Hva er grunnene til at skuespillerne velger å endre sin yrkeskarriere?

Tema for denne masteroppgaven er den karismatiske kunstnerrollen/typen, identitet som kunstner og skuespiller, og hva som skjer med kunstneridentiteten til skuespillere som ikke lenger jobber som skuespiller. Jeg vil i hovedsak se nærmere på profesjonelle skuespillere, det vil si skuespillere som ifølge retningslinjene er kvalifisert til å være medlemmer av

¹ Skuespillerforbundet.no:
http://www.skuespillerforbund.no/php/index.php?module=article&view=1073&MMN_position=61:61

Skuespillerforbundet². Forskningsområdet mitt vil være skuespillere som ikke er aktive i yrket sitt lenger av andre enn helsemessige årsaker. Videre vil jeg se hva en karriereendring gjør med identiteten deres som kunstner og skuespiller. Jeg vil se på generelle strategier den enkelte velger når et yrkesbytte er aktuelt. Hvordan handler den enkelte, og hva slags muligheter har de når de velger å forlate skuespilleryrket?

1.1. Mål og problemstilling

Jeg er hovedsaklig opptatt av den karismatiske kunstnerrollen/typen, og identiteten som skuespiller. Hvilke forandringer skjer med kunstneridentiteten når man ikke er yrkesaktiv som skuespiller lenger, men yrkesaktiv i et annet yrke. Skuespillere er utøvende kunstnere, og kan generaliseres i forhold til deres identitet som kunstnere, og identitet som skuespiller. Det hersker en visshet om en kunstnermyte, som referer til kunstneres livsførsel, væremåte og personlighet. I lys av denne myten ønsker jeg å se på hvordan tidligere skuespillere oppfatter seg selv som kunstnere, og hvordan begrepet om en kunstneridentitet endrer seg ved en karriereendring. Hvordan føler de selv at de ble oppfattet som kunstnere, og stemmer dette med deres egen oppfatning av seg selv som kunstner? Finnes det noe mønster i livssituasjon til skuespillerne ved endring av yrke? Hvordan spiller arbeidsmuligheter, inntekt, familieetablering og lignende inn på valget om å avslutte sin skuespillerkarriere?

Problemstilling med underspørsmål er:

Hva gjør det med kunstneridentiteten til profesjonelle skuespillere når de ikke lenger utøver sitt yrke?

- *Hvilke strategier velger skuespillere som, av andre enn helsemessige årsaker, ikke lenger er yrkesaktive som skuespillere?*
- *Hvilken betydning har arbeidsmuligheter, inntjening og familieetablering for skuespillere i deres valg om ikke å utøve sitt yrke lenger?*

1.2. Bakgrunn og begrunnelse for valg av tema

Et arbeidsmarked i endring

Arbeidsmarkedet for skuespillere har vært i dramatisk endring de siste 10 år. Arbeidsmarkedet er per i dag preget av svært få faste ansettelser, og hovedvekten av arbeid består av prosjektbaserte oppdrag. Dette har ført til at de fleste skuespillere opptrer som selvstendig

² Skuespillerforbundet.no

http://www.skuespillerforbund.no/php/index.php?module=pagemaster&PAGE_user_op=view_page&PAGE_id=11&MMN_position=13:13

næringsdrivende. Eksplosjonen av frilansere er en viktig tendens i kunstverden, på tvers av yrker. Selv om dette kan være litt vanskelig å måle i eksakte tall, viser flere relevante kilder til en sterk økning av frilansere. Per Mangset (2004) viser til en kulturmelding fra 1997, hvor det slås fast at antallet kunstnere er tredoblet over en 25-års periode, og er i dag ca 10 000, hvorav 1500 – 1600 er frilans. Selv om disse tallene nok er litt omtrentlige, gir det en viss pekepinn på hvordan situasjonen er. Selv om man ikke kan si det med sikkerhet, er det sannsynlig at denne veksten av frilansere bare har økt frem til i dag. Tall fra Skuespillerforbundet viser at veksten blant frilans skuespillere har økt fra 34 % i 1994 til 73,5 % i 2009³. Disse tallene kan være mangelfulle ettersom ikke alle yrkesaktive skuespillere er organisert. I Norge er det sterke tradisjoner for å organisere seg, og man kan anta at en stor andel av yrkesaktive skuespillere ønsker å være medlem. I tillegg gir et medlemskap i skuespillerforbundet deg en fordel i form av anerkjennelse, og et ”kvalitetsstempel” i arbeidslivet. Et medlemskap i Skuespillerforbundet gir skuespillerne en fordel i konkurranse mot utenlandsstudenter og de som har utdanning fra mindre anerkjente skoler i Norge som ikke kvalifiserer til medlemskap. De som ikke er kvalifisert til medlemskap, men som er yrkesaktive som skuespillere faller ikke inn under denne statistikken. I tillegg er det lav sysselsetting blant kvinnelige skuespillere, fordi det finnes færre dramatiske roller for middelaldrene og eldre kvinner enn for mannlige skuespillere (Mangset 2004).

Generelle endringer i kunstverden

Flere utdanninger, både innenlands og utenlands, har ført til stor rekruttering til kunstfeltet. Noen av disse utdanningene kvalifiserer ikke til medlemskap i en kunstnerforening, men de unge velger fortsatt å kalle seg for kunstnere. Dessuten er tilknytningen til institusjonene ikke så betydningsfull lenger. Ved den økte andelen av uorganiserte kunstnere, er det vanskelig å ha oversikt over antall yrkesaktive kunstnere. Dette vises ved å se på nyetableringer innen kultursektoren. Samtidig som veksten av organiserte og uorganiserte kunstnere vokser, oppstår det ett sysselsettings problem.

I en undersøkelse Bolkesjø (2003) har gjort på nyetableringer av foretak på ulike næringsområder (ifølge Mangset 2004:77) ser man på veksten i kultursektoren i forhold til andre næringer. Det vises til en økning på 31 % på kulturområdet, til forskjell fra andre næringer hvor veksten er 13 %. Kategorien ”selvstendig kunstnerisk virksomhet” er den dominerende underkategorien på kulturområdet. Bolkesjø viser at denne store økningen på

³ Skuespillerforbundet.no

http://www.skuespillerforbund.no/php/index.php?module=article&view=1073&MMN_position=61:61

kulturområdet, i forhold til andre næringsområder, tyder på at sysselsettingen innen kultur har økt mer enn sysselsetting generelt (Mangset 2004:78). Økningen i kategorien ”selvstendig kunstnerisk virksomhet” vitner om en vekst blant selvstendig næringsdrivende blant skuespillere. Det bekrefter også at skuespillerfeltet er i endring, og at arbeidsforholdene til skuespillerne endrer seg.

Andre endringstendenser i kunstfeltet er at andelen kunstnere som driver med kunstrisk tilknyttet arbeid har økt. Som et resultat av at stadige flere kunstnere konkurrerer om et lite næringsgrunnlag, gjør at flere kunstnere finner yrker i tilknytning til sin profesjon. For å spe på inntekten kan variasjon i arbeidsoppgavene være store. Eksempler på dette kan være skuespilleren som gjør reklamer, eller underviser i drama (Mangset 2004:78).

Internasjonale tendenser

I Europa har den store tilveksten til skuespillerfaget og kunstnerfag generelt, økt parallelt med økte bevilgninger og subsidier, spesielt på 70- og 80-tallet. Dette har ført til en enorm ekspansjon av en ikke-lønnsom sektor, kultursektoren. Sysselsettingen i den stadig økende sektoren har et fellestrekk, nemlig korttidskontrakter og prosjektbaserte stillinger og frilans (Menger 2006:767). Dette forklarer også trenden i skuespilleryrket i Norge. Fra et økonomisk ståsted har fokuset vært rettet mot ubalansen i skuespilleyrke, ved mangelen på faste ansettelse. Dette forklares ofte som et følge av Baumols sykdom⁴, og hvordan dette har resultert i mange selvstendig næringsdrivende og frilans skuespillere, i en tilværelse preget av usikkerhet og uforutsigbarhet i forholdt til deres fremtidsutsikter (Menger 2006:767).

Utfordringen vil være hvordan man kan skape en yrkeskarriere basert på tilfeldige og korte oppdrag, i motsetning til faste ansettelse og forholdsvis forutsigbare utbetalinger og lønnsforhold. Det skapes en distanse mellom det yrkesfaglige engasjementet i en fast jobb og hvordan man skal skape seg en karriere som frilans. Selv-sysselsettingen, frilansing og tilfeldig jobber skaper diskontinuitet. Å måtte påta seg dårlig betalte oppdrag, hele tiden opprettholde/skape nettverk, gå på auditions, sjonglere mellom flere jobber, både innenfor og utenfor sitt fagfelt, er blitt dagligdags for frilans skuespillere (Menger 2006:768).

⁴ Baumols sykdom er et fenomen, særlig vanlig i velferdsland, hvor den økonomiske vekstprosessen er preget av høyt arbeidsintensiv og lav produktivtetsvekst. Velferdstjenester utgjør store deler av økonomien for at tilbudet ikke skal fjernes pga dets ulønnsomhet. Dette forklares ved at store deler av kulturelle virksomheter ikke lar seg effektivisere i samme grad som andre produksjoner ved hjelp av teknologisk utvikling (Ringstad 2002:34)

Resultatet av et arbeidsfelt i endring, med en sterk tilvekst til skuespilleryrke, øker ikke aktiviteten nevneverdig. Konkurransen om jobbene blir hardere, det blir større forskjeller i tilgangen til jobbene. Dette resulterer i større grad av usikkerhet for å få oppdrag siden det er flere i konkurranse. Sjongleringen mellom jobber innenfor/utenfor feltet, og jobber relatert til skuespilleryrket blir større. Paradoksalt nok holdes sysselsettingen og arbeidsløsheten seg stabil, til tross store endringer på feltet. Tydeligvis er ikke svingningene i tilbud og etterspørsel på feltet god nok forklaring på den høyst ubalanserte veksten. Flere historiske undersøkelser om kunstnerisk sysselsetting viser til fenomenet om overrekruttering av kunstnere, og blir som oftest forklart med organisatoriske endringer, teknologiske innovasjoner, eller opprettelsen av det frie marked (Menger 2006:768-769). Menger forklarer det på følgende vis:

But in each case, ad hoc arguments may overshadow structural disequilibria; the present development of labor markets for the arts, by highlighting an apparently irresistible trends towards flexibility, helps to understand the underlying processes of such a course of development, namely the pervasive uncertainty of artistic careers, and the ways for individuals and organizations to handle uncertain prospects and to manage individual and business risks (Menger 2006:769).

Flere studier viser at kunstnere som yrkesgruppe er gjennomsnittlig yngre enn den generelle arbeidsstyrken. De er høyere utdannet og tenderer mot å konsentrere seg i storbyer. De viser høy grad av selv-sysselsetting, høyere grad av arbeidsløshet, og er ofte tvunget til å ta jobber på deltid eller i prosjektbaserte stillinger. Mange har flere jobber samtidig. Kunstnerne tjener i gjennomsnitt mindre enn sammenlignbare yrkesgrupper (andre utdannende på sitt felt i samme aldersgruppe), og det er stor variasjon i lønn og fordelingen av lønn. Samlet sett kan dette sees på som et symptom av overrekruttering. Men siden dette er blitt dokumentert over så mange år, kan man si at overrekruttering av kunstnere virker å være permanent, og at den ubalanserte veksten kan virke som en strukturell forfatning kunstnerverden er i (Menger 2006:769). Selv om disse strukturelle endringene Menger skisserer er internasjonale trender, er det påfallende å tenke at man kan trekke de samme konklusjonene når det gjelder skuespilleryrket i Norge.

Kjønn i arbeidsmarkedet

Som jeg har nevnt tidligere er teaterlivet preget av overrekruttering, og sterk konkurranse. Faste stillinger på institusjonsteatrene går ned, og sysselsetting blant kvinner er lavere, særlig for middelaldrende kvinner.

En forklaring på denne skjeve kjønnsfordelingen i sysselsettingen er praksisen med faste ansettelse. Når faste ansettelse går ned, blir det en skjevhet i ensemblet både i alder og kjønn. Denne utviklingen har gått over tid, og har ført til et misforhold mellom tilgjengelige roller og ensemblets kjønns- og alderfordeling. Dette betyr i praksis at mange av de faste ansatte kan gå lange perioder uten noen roller, og da særlig kvinner over 40 år. Slik blir denne gruppen en kostnad for teateret, fordi det finnes få aktuelle roller for dem. På denne måten hindrer også disse eldre skuespillerne, som sitter på faste stillinger, en reell konkurranse med de yngre skuespillerne som vil inn. Det er ofte slik at den middelaldrende gruppen av kvinner blir ofre for mange av teatrenes nedskjæringer (Røyseng 2006:207-212).

1.3. Plassering i det teoretiske landskap

Oppgaven skrives i en kulturfaglig ånd. Kulturbegrepet er vidt, og brukes i mange forskjellige kontekster, og i forskjellige fagtradisjoner. Denne utbredte bruken av kultur som et uttrykk, gjør at de forskjellige fagtradisjonene har sine definisjoner og bruksområder av begrepet. Når man ser på begrepet *kultur*, i lys av kulturstudier, er begrepet komplekst og refleksivt, det er gjenstand for diskusjon i forhold til hva som skjer i den vitenskaplige verden, såfremt som hva som rører seg utenfor. Forforståelsen av begrepet vil få konsekvenser for hvordan man velger å avgrense et emne, hvilken metode man vil bruke, hvordan man forstår emnet, og hvordan man vil velge fokusere på det gitte fenomenet (Sørensen, Høystad, Bjurstrøm, Vike 2008: 20). Slik forklares kulturstudiet sin tradisjon for å anvende ulike teoretiske og metodologiske perspektiver. Kulturstudietradisjonen preger arbeidet mitt ved å anvende ulike teoretiske og metodiske tilnæringer. Underveis i oppgaven benytter jeg meg av de teoretiske og metodiske redskaper som er disponible, uten at jeg på forhånd har stilt opp en overordnet teori.

Om man er ”født til kunstner”, og om denne kunstneren gror ut ifra et indre behov for å uttrykke sin originalitet, settes det spørsmålsteget ved i sosiologien. Kunstnerens skapertrang og evne forsøkes ofte forklart ved sosial bakgrunn, sosialiseringprosesser, nettverk, portvoktere og den enkelte kunstners strategi på sitt felt (Mangset 2004:10). Sosiologien ønsker å beskrive de sosiale relasjonenes struktur, funksjoner og utvikling, og skape et mest mulig helhetlig bilde gjennom teori og metode. Og med en sosiologibakgrunn plasseres denne masteoppgaven naturlig i et kultursosiologisk perspektiv.

Kunstnerrollen og kunstneridentitet er en viktig del av min oppgave. Per Mangset har skrevet en rapport om kunstnere, kunstnerroller, og sosiokulturelle og kulturpolitiske

utvelgelsesprosesser ved rekruttering til kunstnerrollen (Mangset 2004). I denne studien undersøkes det hvor sterkt den ”karismatiske kunstnerrollen” er blant norske kunststudenter, og nye typer kunstnerroller.

”Mange unge drømmer om å bli kunstnere, men relativt få lykkes. Veien til et profesjonelt kunstneryrke er ofte lang og usikker. De fleste av de som på et eller annet tidspunkt tenker på å bli kunstnere, faller fra underveis” (Mangset 2004:7).

Her skisseres kunstfeltet, og tar opp relevante temaer som overrekruttering på feltet og dagens kunstnerroller. Samtidig vil jeg se litt på hva som skjer videre med skuespillerne. Noen lykkes i større eller mindre grad, i arbeidslivet som skuespiller, men velger på et tidspunkt å bytte yrkeskarriere.

Som et resultat av et felt i endring, ser man en tendens til at kunstnerrollene endrer seg. Abbing har i *Why are artists poor? The Exceptional Economy of the Arts* (Abbing 2002) konstruert nye kunstnerroller. Disse nye kunstnerrollene til Abbing kan sees på som idealtyper, og vil være fruktbare for mine undersøkelser. Jeg vil presentere disse, og se på i hvilken grad et sett av slike modeller gjør seg gjeldene blant mine informanter og deres forståelse av kunstnerroller i endring.

Sterke endringstendenser på arbeidsmarkedet gjenspeiler det seinmoderne samfunn og dets samfunnsstrukturer. Det er oppstått en generell usikkerhet i samfunnet, som gjenspeiler seg i arbeidslivet i de fleste vestlige samfunn. Denne usikkerheten gjelder imidlertid i alle livets situasjoner. Jeg vil derfor se på Ulrik Beck sitt begrep om risiko og risikosamfunn, og drøfte noen av Beck sine synspunkt som er relevant for min studie, i forhold til mine informanter sine yrkeskarrierer og valg om å endre yrke. Sentralt her står *Risk Society* (Beck 1992).

Med et behov for å skape en fortelling om vårt livsløp har jeg valgt å se på det livsbiografiske perspektivet skissert av Antony Giddens (Giddens 1997). Mine informanter er i stor grad med på å skape sin egen tilværelse som skuespiller, og tar bevisste valg ved å bytte karriere. Dette settes i sammenheng med Giddens livsbiografisk perspektiv.

Kjønn viser seg å være en viktig forklaringsfaktor til yrkesendring hos skuespillere. Med sterk overvekt av kvinner som velger å bytte yrke, er dette et viktig aspekt i oppgaven. Viktige bidrag jeg vil presentere her er blant annet fra Wencke Muhleisen (2002) og Sigrid Røyseng (2006).

1.4. Metodisk fremgangsmåte

Oppgaven er en kvalitativ studie, og min empiri er samlet ved kvalitative intervjuer. En slik metode får frem detaljer, nyanser og det unike ved hver enkelt respondent. På denne måten får man en dypere forståelse av fenomenet, og jeg kommer under huden på problemstillingen min. I intervjuene har jeg benyttet meg av en intensiv forskningsdesign, med et åpent intervju med svært lav eller middels strukturingsgrad. Intervjuguiden min er åpen, da dette er mest hensiktsmessig, ettersom det er et personlig tema.

Utvalget består av skuespillere som har vært yrkesaktive som skuespillere i varierende grad, men som ikke lenger er det, av andre enn helsemessige grunner. Intervjuobjekter vil ha fullført utdanningen sin fra Teaterhøgskolen, vært yrkesaktive skuespillere noen år, for så av forskjellige grunner valgt å endre karriere. Viktige samarbeidspartnere i denne prosessen er Norsk Skuespillerforbund, Teaterhøgskolen og Norsk Skuespillersenter for å finne relevante intervjuobjekter og orientering på feltet.

1.5. Organisering av teksten

I innledningskapittelet har jeg presentert mål for oppgaven, og problemstillingen jeg ønsker å besvare. Videre har jeg vist bakgrunnen for valg av tema, og en begrunnelse for dette. Jeg har plassert min egen oppgave i et teoretisk landskap, og sett på hvordan jeg vil bruke forskjellige sentrale teoretikere. Jeg har presentert den metodiske fremgangsmåten jeg har valgt å benytte meg av. Til slutt i dette kapitlet går jeg kort igjennom gangen i teksten videre, og hvordan jeg har organisert oppgaven.

I teorikapittelet, kapittel 2, vil jeg presentere relevant litteratur for min problemstilling. Jeg vil belyse viktige teoretiske bidrag som er relevant for min oppgave. Aktuelle temaer er som jeg allerede har nevnt, kunstnerforståelsen og kunstneridentitet, risiko og trygghet, det livsbiografiske perspektivet og kjønnsdimensjonen i teateret.

I metodekapittelet, kapittel 3, vil jeg se på den metodiske fremgangsmåten. Her vil jeg se på kvalitative intervju som metode. Jeg vil belyse utvalget mitt, informantene, og hvordan jeg har kommet i kontakt med disse. Jeg vil se på intervjusituasjonen, min rolle som forsker og de etiske aspektene rundt en slik oppgave.

Som en overordnet del av analysen, har jeg viet kapittel 4 til de sosiale strukturene mine informanter befinner seg i. Samfunnet er delt inn i sosiale lag, og sosiale og økonomiske forskjeller reproduseres på tvers av generasjoner. Som en del av min sosiologiske tilnærming

til problemstillingen vil jeg prøve å plassere mine informanter og mitt materiale i forhold til sosial mobilitet, klasse og utdanning.

Hovedtyngden av analysen har jeg delt opp i tre deler, kapittel 5, 6 og 7, hvor jeg tar utgangspunkt i problemstillingen jeg har presenterte tidligere. I kapittel 5 vil jeg forsøke å besvare problemstillingens første spørsmål. Dette vil innebefatte hva det vil si å ha en kunstneridentitet, kunstnerforståelsen og endringer i kunstnerrollene. Jeg vil tolke mine funn opp mot min teoretiske tilnærming. I kapittel 6 vil jeg gå i dybden på mitt første underspørsmål i problemstillingen. Dette vil knyttes opp mot det livsbiografiske perspektivet og kjønnsdimensjonene i teateret. I analysens siste kapittel, kapittel 7, vil jeg forsøke å besvare mitt siste underspørsmål i min problemstilling. Her vil jeg ta utgangspunkt i arbeidsmarkedet i endring, og knytte dette opp mot mine funn. Jeg vil se på begreper som risiko og trygghet, en refleksiv og usikker verden, og hvordan dette påvirker arbeidsmarkedet for mine informanter. Avslutningsvis vil jeg trekke inn den dagsaktuelle debatten om oppløsningen av faste ensembler, og mangel på faste stillinger. På denne måten knytter jeg teori og min empiri opp mot debatten, og utviklingen på feltet per i dag. Denne dagsaktuelle debatten viser til et yrkesfelt i endring i praksis.

Avslutningsvis samles trådene i et avslutningskapittel. Her vil jeg foreta noen teoretiske refleksjoner rundt min problemstilling, og hvordan overføringsverdien fra teori til empiri har vært. Jeg vil også se på de metodiske erfaringene jeg har gjort underveis i arbeidet mitt, og se på mine empiriske funn.

2. DET TEORETISK LANDSKAPET

Denne oppgaven er skrevet som en del av min mastergrad i Kulturstudier. Tema for oppgaven er utpreget kultursosiologisk ved å ta for seg de sosiale relasjonenes struktur og utvikling, som kjennertegner sosiologien. Med valg av tema, og oppgavens tverrfaglighet, vil jeg plassere oppgaven teoretisk inn i faget kulturstudier.

Jeg har valgt å dele teoridelen av oppgaven min inn i fire hoveddeler. Disse syntes jeg er viktig for å besvare min problemstilling som er knyttet til hva som skjer med kunstneridentiteten til profesjonelle skuespillere når de ikke lenger utøver sitt yrke. Den første delen jeg vil presentere er kunstnerbegrepet, kunstnerforståelsen og forskjellige kunstnerroller. Forståelsen av hva en kunstner er, og hvordan man oppfatter seg som en kunstner, eller ikke, er svært varierende blant mine informanter. Det er derfor viktig med en begrepsavklaring, og hva jeg legger til grunn når jeg skal gå i gang med analysen. Deretter vil jeg se på nye kunstnerroller. Den neste hoveddelen er risiko og trygghet. Dette er sentrale begreper hos Beck og Giddens, som omhandler det moderne samfunn og dets utfordringer. Denne delen av teorien vil jeg bruke som et grunnlag for å forklare vårt moderne samfunn, og samfunnsstrukturer som påvirker skuespillerne og arbeidsmarkedet. Som et resultat av vårt moderne samfunn sine samfunnsstrukturer, er menneskene nødt til å danne sine egne forståelser av verden, og hvordan vi vil danne våre liv. Vi skaper vår egen livsbiografi i følge Giddens. Jeg vil se nærmere på Giddens begrep om livsbiografi, og hvordan dette kan sees i sammenheng med hvordan skuespillerne velger sin livsretning. Til slutt vil jeg presentere kjønnsdimensjonene i teateret. Jeg vil se på kjønnsstrukturene i teateret, og grunner til utviklingen av det regjerende kjønnsmønstret. Disse teoretiske tilnærmingene vil hjelpe meg å besvare min problemstilling i analysen.

2.1. Nyere kulturstudier

Kulturstudier blir brukt i flere sammenhenger, og i flere vitenskaper. Studiet av kultur har vært viktig i for eksempel sosiologi, antropologi og litteratur. Men dette i seg selv skal ikke forstås som *kulturstudier*. Barker betegner kulturstudier ved:

[...] cultural studies is constituted by a regulated way of speaking about objects and coheres around key concepts, ideas and concerns” (Barker 2008:5).

Et av kjennetegnene til de nye kulturstudiene er at de forholder seg kritisk til allerede etablerte vitenskaper. På den måten blir kulturstudier en egen fagtradisjon. Her ser man på vitenskapen som noe refleksivt i stedet noe objektivt. Man har alltid flere lys å se et fenomen i, og alltid

andre valg (Sørensen, Høystad, Bjurstrøm, Vike 2008:7). Denne typen *kritisk* tenkning er starten på bruddet med de klassiske fagtradisjonene, og en del av opphavet til fagtradisjonen nye kulturstudier. Nye kulturstudier som fagtradisjonen er grunnleggende i min oppgave, både i forhold til valg av tema og valg av metode. Et kjennetegn på nyere kulturstudier er fagets tverrfaglighet. Min oppgave har en blanding av sosiologisk og kulturanalytisk tilnærming til min problemstilling. Med sentrale temaer som kunstneridentitet og kunstnerroller, risiko og trygghet, livsbiografisk perspektiv, og kjønn og seksualitet i teater, plasseres oppgaven innunder nyere kulturstudier.

2.2. Kunstnerforståelsen og kunstneridentitet

Begrepet identitet brukes ofte for å forstå hva en ting eller en person er. Innenfor samfunnsvitenskapen vises det til sosiale, kulturelle og politiske identiteter. Man identifiserer seg med en sosial gruppe, og anser seg som tilhørende en slik type identitet. Som medlem av forskjellige sosiale grupper innehar man gjerne flere typer identitet for eksempel basert på alder, kjønn, klasse, seksualitet, etnisitet, nasjonalitet, religion og politikk. Hvordan man lever ut sine identiteter er personlig bestemt, og knyttet til et individs opplevelse av å være seg selv. Med et identitetsbegrep refereres det til noe personen velger og ønsker, og som inneholder noe bestemt som er bevisst for personen det gjelder (Nielsen 2006:155). For å forklare maktrelasjoner og reproduksjon av begrepet kunstner og kunstneridentitet er det naturlig å støtte seg til Bourdieu sine begreper om habitus. Habitus er et begrep Bourdieu har til hensikt å forklare som det i mennesket som får oss til å handle på den måten vi gjør, samt hvordan vi tenker og orienterer oss i verden på. Dette er et sett av disposisjoner som ligger i oss, og grunnlegges fra vi er små. Disse disposisjonene får man gjennom vår levemåte, fra daglige handlinger i familien til andre sammenhenger som skole og sosialliv. Disposisjonene vil på sikt bli en del av deg, samt bli en del av ditt ubevisste handlings- og orienteringsmønster. Slik er vår habitus innskrevet i vår kropp gjennom tidligere erfaringer, og skaper et system av mønster for oppfattelse, vurdering og handling. Våre handlinger blir styrt av den praktiske kunnskapen man er disponert med, og fremkaller tilpassede strategier, som hele tiden er i endring (Bourdieu 1995, 1999). Dette betyr at hvert enkelt individ har en habitus. Bourdieu forklarer begrepet habitus på denne måten:

[...] de sosiale aktørene er utstyrt med en habitus som er innskrevet i kroppen gjennom tidligere erfaringer. Disse systemene av mønstre for oppfattelse, vurdering og handling gjør det mulig å utføre handlinger styrt av praktisk kunnskap, basert på lokalisering og undersøkelse av betingende og konvensjonelle stimuli som de er disponert for å reagere på, og samtidig gjør de det mulig, uten eksplisitt fastsatte mål eller rasjonelle beregninger av midler, å fremkalle tilpassede strategier som hele tiden fornyes, men

innenfor de strukturelle begrensninger som de er produkter av, og som definerer dem. (Bourdieu 199:144)

Habitusen blir med andre ord formet av livet man lever, som igjen styrer handlinger og væremåte. På denne måten bidrar de kroppsliggjorte disposisjonene med å reprodusere de eksisterende samfunnsstrukturene. Habitusen gir en et bestemt register av strategier som bestemmer hvordan en handler.

I min oppgave er Bourdieu sitt habitusbegrep viktig i forbindelse med analyser av skuespillernes egen forståelse av det å være kunstner eller ikke, og hvordan denne forståelsen evt. endrer seg ved karriereendring. Hva er betydningen av å oppfatte seg som en kunstner, eller ikke, ved en karriereendring? I hvilken grad oppfatter mine informanter seg som kunstnere i det hele tatt? Skuespilleryrker et uten tvil en kunstnerisk profesjon, og mange skuespillere karakteriserer seg som utøvende kunstnere. Jeg vil først se nærmere på kunstnerbegrepet, for så videre å se på forskjellige typer kunstnerroller og evt. endring i disse.

Hva er en kunstner?

Kunstnerbegrepet og kunstneren som en sosial person har i takt med samfunnet ellers, endret seg over tid. Kunstneren har hatt en utvikling som har gått fra å være en håndverker som lager kunst på bestilling, til en ”karismatisk” kunster med en ”indre” trang, eller ”gudekall” til å skape eller utøve. For å få forståelse av kunstnerbegrepet, og betydningen av å være kunstner som sosial figur, har jeg valgt å se hvordan oppfattelsen av kunstneren har endret seg over tid.

Denne ”frie” kunstneren er et barn av moderniteten skriver Mangset. Utviklingen av kunstnerrollen kan sees i sammenheng med fremveksten av en selvstendig kunstinstitusjon ved adskillelsen fra det religiøse. Denne utviklingen skjedde parallelt, og som en faktor i fremveksten av et fritt marked for omsetning av kunst, samt et økende kjøpesterkt publikum (Mangset 2004:37-38). Kunstneren går fra å være en håndverker i middelalderen, til gradvis å gå over til å bli en anerkjent yrkesgruppe i renessansen. I renessansen fikk man akademiske tilnærminger til kunstneryrke ved kunstnerutdanning, da særlig innen billedkunst. På 1880-tallet gjør kunstnerne opprør mot det etablerte og den konservative strukturen som gjenspeiler til en viss grad den karismatiske kunstneren vi har i dag (Mangset 2004:39-40).

Om man er ”født til kunstner”, og om denne kunstneren gror ut ifra et indre behov for å uttrykke sin originalitet settes det spørsmålsteget ved i sosiologien. Kunstnerens skapertrang og evne prøves ofte å forklares ved sosial bakgrunn, sosialiseringprosesser, nettverk, portvoktere, og den enkeltes kunstners strategi på sitt felt (Mangset 2004:10). I mitt materiale

vil jeg se nærmere på sosialiseringssprosessene inn i skuespilleryrket, samt hvilken betydning nettverk og portvoktere har for valg av yrkeskarriere. Videre vil jeg se på hvordan sosialiseringssprosessen er ut av yrket, inn i et nytt, og hvilken rolle nettverk og portvokter har. Det er interessant å se hvilke strategier skuespillerne la til grunn for valg av karriere som skuespiller, og om disse strategiene endres underveis i yrkeskarrieren. Videre vil jeg se på hva slags strategier som ligger til grunne når det blir aktuelt med en karriereendring.

Avgrensninger i kunstnerbefolkningen

Et relevant spørsmål er hvor grensene går for å kunne kalle seg en kunstner eller ikke. For mange av mine informanter er begrepet "kunstner" forbundet med forskjellige stereotyper som man ikke kjenner seg igjen i, og derfor ikke vil/kan sammenligne seg med. Skillelinjene fra en forskers ståsted kan være vanskelige å trekke, men kulturmyndigheter og kulturforskere i Norge har satt medlemskap i kunstorganisasjoner som et kriterium. Denne definisjonen har jeg tatt utgangspunkt i arbeidet med min oppgave. Denne definisjonen kan sees på som problemfylt da flere kan leve fullt ut av sin kunst, uten å ha de nødvendige kvalifikasjonskrav til å være medlem av en kunstorganisasjon (Mangset 2004:60-61).

Endringer i kunstnerrollen

Endringstendenser på kunstnerfeltet kan påvirke kunstneren og kunstnerrollen. Mangset skriver at en tenkt samtidskunstner er befrikket fra troen på et kall eller skjebnen. På den måte har kunstneren mulighet til å velge mellom et sett av rollemodeller, i stedet for den tyngende karismatiske kunstnerrollen. Videre kan kunstneren velge fritt mellom disipliner og sjangre. Det å skille mellom høyt og lavt er ikke så viktig, og kunstneren har et mye lettere forhold til de tunge kunstneriske tradisjonene, uttrykksformene og rollemodeller (Mangset 2004:11). Jeg vil presentere noen nye kunstnerroller av Abbing og Ellmeier, som er aktuelle i min analyse som en del av kunstnerforståelsen, og mine informanter sin gjenkjennelse av forskjellige kunstnerroller.

Abbing skriver om hvordan det vokser frem et seinmoderne alternativ til den karismatiske kunstnerrollen. Abbing presenterer fire idealtypiske modeller av kunstnerrollen, artist-researcher (*kunstnerforskeren*), postmoderne artist (*den postmoderne kunstneren*), artist-craftsman (*kunstnerhåndverkeren*) og artist-entertainer (*kunstnerentertainer*) (Mangset sin oversettelse 2004:11, Abbing 2002:298-301).

Kunstnerforskeren besitter en form for ekspertise, og er distansert fra publikum. Her er det hvem som er på innsiden som gjelder, kolleger, kritikere og kunstkjennere. Disse setter pris på

originalitet, ikke på den romantiske og kunstneriske måten, men fra et faglig og profesjonelt ståsted. *Kunstnerforskeren* er en type kunstner som kan ta på seg undervisningsoppdrag på universitet og høyskoler, og opptre som profesjonelle fagfolk for myndighetene. Abbing setter spørsmålsteget ved hvor lenge disse holder som kunstnere fordi de tilfører kunsten så lite nytt (Abbing 2002:298-299).

Den *postmoderne kunstneren* er til forskjell fra *kunstforskeren* ikke redd for å bryte grenser og feltets konvensjoner. Den *postmoderne kunstneren* prøver nødvendigvis ikke å bryte regler for å skape nye, men bryr seg rett og slett ikke om dem ved å bevege seg fritt mellom kunst, design, anvendt kunst og reklame. Denne gruppen utfordrer den etablerte kunstverden ved for eksempel å bryte med fornektelsen av økonomien. De som håndterer denne grenseløse kunstverden suksessfullt, starter gjerne egne foretak og gjør det bra økonomisk uten at det oppfattes som noe negativt. Denne grenseløse tilværelsen kan ikke fortsette skriver Abbing, da dette vil føre til kunsten slutter å eksistere i tradisjonell forstand, eller så vil kunstnerne forlate feltet for andre profesjoner (Abbing 2002:299).

Kunsthåndverkeren på sin side prøver å holde ved like det gamle og tradisjonelle. Gamle teknikker er blitt tatt opp igjen, og man har prøvd å lage nye positive holdninger til håndverket. Kjentegnet på denne type kunstner er at de lager kunsten selv, med deres egne hender, og skaper deres identitet og suksess ut ifra deres håndverk. Abbing skriver at det er på grunn av denne type kunstnere at malerier, ballett og musikalske komposisjoner igjen kan anerkjennes for deres teknikk. Denne fornyede interessen for kunsthåndverk kan virke som ufarliggjørende for kunsten generelt fordi kunstnerne sine ambisjoner er å være dyktig, ikke mystisk. Kunsten de lager blir prissatt etter antall timer, og materiell kostnad, og avmystifiserer kunstverket, og fornektelsen av økonomien. Abbing mener at denne kunstnerrollen for lengst er forsvunnet, og at kunstfeltet generelt har endret seg så mye at det ikke lenger er plass til denne typen kunstnere (Abbing 2002:300).

Kunstnerentertaineren er den fjerde og siste idealtypen til Abbing. Denne typen ønsker å underholde publikummet sitt, og er universell og tidløs. Denne rollen ble mindre anerkjent og falt utenfor den "fine" kunsten. Deres tilnærming til økonomi er at de tenderer mot massemedia, og skaper for å underholde. Abbing trekker frem klassisk musikk og dans med internasjonale stjerner, som bruker massemedia som kanal. Selv om *kunstnerentertaineren* underholder, men samtidig vil tjene penger, mener Abbing at kunstnerne ikke bryter med kunstfeltets fornektelse av økonomien. *Kunstnerentertaineren* vil mene at kunsten er noe

hellig og opphøyd over den kommersielle verden, men samtidig ønsker å tjene penger på kunsten sin. Abbing mener denne kunstnerrollen vil ha større sjanse for å overleve som kunstnerrolle enn de tre tidligere nevnte rollene (Abbing 2002:301-302).

Ellmeier trekker frem "*kulturentreprenøren*" som en kunstnerrolle i det sein/ postmoderne samfunn (i følge Mangset 2004:13). Denne rollen blir beskrevet som en selvstendig kunstner, eller kulturarbeider, som ikke har sterk forankring i en institusjon. Tilværelsen er usikker økonomisk, og kunstneren tar på seg forskjellige deltids og prosjektbaserte jobber for å tjene til livets opphold. For *kulturentreprenøren* er ikke det å skille mellom økonomi og kunst viktig, for disse feltene flyter mer over i hverandre (Mangset 2004:13).

Både Abbing og Ellmeier sine idealtyper kan være fruktbare når det kommer til den sein/ post-moderne kunstneren. Jeg vil kjenne igjen skuespillerne mine i de forskjellige modellene, men jeg oppfatter modellene mer som idealtyper. Likevel vil de være fruktbare i min analyse, både for å posisjonere skuespillerne på sitt felt, men også som en forklaringsfaktor på det å forstå seg selv som kunstner. Disse nye kunstnerforståelsene opererer kanskje mer i den akademiske verden enn den kunstneriske, men vil være nyttig for meg for å kategorisere mine informanter.

2.3. Risiko/trygghet

Fremtidsutsiktene for en yrkeskarriere som skuespiller kan oppfattes som usikker.

Fremtidsutsiktene er bedre for skuespillere enn andre kunstnergrupper, som for eksempel folk med billedkunst- eller danseutdanning, men bærer fortsatt preg av uforutsigbarhet og usikkerhet på grunn av avinstitusjonalisering og stadig større pågang av frilans skuespillere (Mangset 2004). Denne usikkerheten i arbeidslivet gjenspeiler en generell usikkerhet i de fleste vestlige samfunn, og mange ikke vestlige. Imidlertid gjelder denne usikkerheten i alle livets situasjoner, ikke bare i forhold til arbeidsmarked og karrierevalg. Ut fra dette, vil jeg presentere Giddens og Beck sitt risikobegrep. Beck (1992) Og Giddens (1996), er sentrale samtidsanalytikere, som fremhever at det seinmoderne samfunnet er preget av høy risiko.

En usikker verden

Begrepet risiko er aktuelt i et moderne samfunn som beveger seg bort fra fortiden. Det er en dreining fra det tradisjonelle, og tradisjonelle måter å gjøre ting på, til en problematisk fremtid. I den økonomiske verden er forsikring et eksempel på et moderne risikosamfunn hvor vi sørger for å være dekt for potensielle farer. "Åpenheten" i fremtidige hendelser viser hvor lett formelig de fysiske omgivelsene er for vår eksistens. Samtidig som at fremtiden betraktes

som ukjent og vanskelig å skaffe seg kunnskap om, er det samtidig et marked fullt av hypotetiske muligheter. Når dette tankemønstret først er etablert, rasjonaliserer man ut i fra hypotetisk tenkning og risikokalkulering. Risikokalkuleringen vil aldri bli helt fullkommen siden man aldri kan være sikker på utfallet. Det kan foretas vurderinger av risiko praktisk talt i alle aktiviteter i forhold til konsekvenser, og risikobevisstheten er stort sett en del av alle menneskers handlinger (Giddens 1996:134). En slik type usikkerhet som Giddens her skisserer kan oppfattes veldig generell, men gjennomsyrrer alle forhold i samfunnet. Slik vil denne usikkerheten også prege livet til skuespillerne, og valg de gjør i forhold til egen karriere, og karriereendring. Når man forholder seg til denne type risiko blir man tvunget til å velge noen strategier for enten å bli værende i skuespilleryrket eller ta valget om å endre karriere. Disse strategiene velger man ut ifra hypotetisk tenkning og i risikokalkulering. Et eksempel kan være; hva vil konsekvensene for min yrkeskarriere som skuespiller være om jeg velger å livnære meg ett år kun ved å påta meg høyprofilerte reklameoppdrag.

Å leve i et risikosamfunn betyr at man lever med en bevissthet rundt alle våre handlingsmuligheter, positive og negative, som vi hele tiden må forholde oss til i vår sosiale tilværelse. Den uberegnelige dynamikken i moderne sosiale aktiviteter, på tross av sin refleksivitet, gir samfunnet en åpen og foreløpig karakter. Mennesker i den moderne verden besitter noen antagelser om tilværelsen de lever i. Man har noen ideer om hvordan man ønsker å handle, men det blir antagelser ettersom tilværelsen hurtig kan endre seg, og dermed endrer betingelsene for antagelsene. Det vil alltid være en rekke potensielle handlingsforløp med medfølgende risiko åpne for menneskene (Giddens 1996: 41-42). Konsekvensen av å leve i et slikt risikosamfunn vises i alle yrkesgrupper. En slik generell usikkerhet som alle yrkesgrupper opplever fremstår kanskje annerledes i andres yrkesgrupper enn skuespilleryrket. Den åpne og foreløpige karakteren til samfunnet Giddens nevner, kan man se tydelig i kunstneryrker, og på skuespillerfeltet som jeg har presentert i innledningen. De farer, risikoer og usikkerhetene en skuespiller opplever ved å være skuespiller kan være enestående for skuespilleryrket. Men som yrkesgruppe er ikke skuespillere alene om å stå fremfor et usikkert samfunn. Farene og usikkerhetene trenger ikke å fremstå likt. Kan denne usikkerheten være mer fremtredende siden skuespillere oftere reflekterer over, og spiller scener fra den virkelige verden?

En refleksiv modernitet

Beck karakteriserer moderniteten som et ”risikosamfunn” ved at det moderne og sosiale liv medfører nye former for farer som menneskeheten må se i øynene. Konseptet risiko er direkte oppbundet til konseptet om en refleksiv modernitet. Risiko kan defineres som:

[...] a systematic way of dealing with hazards and inscurities induced and introduced by modernization itself (Beck 1992:21).

I motsetning til farer forbundet til førmoderniteten, er risiko forbundet med konsekvenser av truende maktforhold. Disse maktforholdene er en følge av moderniteten og globaliseringen av tvil. Dette er politisk refleksivt, ved at moderniteten har skapt nye maktforhold, som på grunn av moderniteten nå er truende. Distribuering og vekst av risiko ved sosial posisjonering er en del av en refleksiv modernitet. Denne type risiko følger gjerne ulikhetene i klasse og sosial ulikhet. Men denne type risiko tar med seg en fundamentalt forskjellig fordelingslogikk. Dette kaller Beck *bomerangeffekt*. I begrepet legger han at risikoen ved modernisering vil før eller siden også ramme de som produserer eller tjener på å skape risikoen. Slik bryter denne risikoen opp den tradisjonelle klasseinndelingen, og nasjonale grenser (Beck 1992:22-24). En slik *bomerangeffekt* kan vi se symptomer på ved endringstendensene på arbeidsmarkedet hos skuespillere. Sosial posisjonering gjør seg gyldig i teaterfeltet i form av for eksempel medlemskap i Skuespillerforbundet, ved faste ansettelse og ”riktig” type arbeidserfaring og nettverk. Posisjoneringen på feltet reproduseres som en følge av den refleksive moderniteten, og som en del av teaterfeltets struktur. Dette kan være en forklaring på viktigheten av et godt nettverk for å skaffe seg arbeidsmuligheter på et tøft arbeidsmarked. Fordelingslogikken som Beck kaller *bommerangeffekten* vil i så fall på et tidspunkt ramme de som skaper risikoen på teaterfeltet. Vil en konsekvens av modernitetens refleksivitet, her i form av nye strukturer på arbeidsfeltet til skuespillerne, føre til at den bryter opp den tradisjonelle klasseinndelingen på feltet og skaper nye arbeidsstrukturer? Kan dette bety at de gjeldene arbeidsstrukturene er på vei til å endres, eller er de nåværende arbeidsstrukturene resultatet av modernitetens rasjonalitet? Slike spørsmål kan være vanskelig å besvare, men jeg vil ta dette som utgangspunkt når jeg skal analysere mitt materiale.

Risiko ved kommersialisering

Utbredelsen og kommersialiseringen av risiko bryter ikke helt med kapitalismens ønske om profitt, men det skaper ett nytt marked. Det vil alltid være tapere og vinnere når man definerer risiko. Avstanden mellom dem varierer i maktforskjell og sak. Fra vinneren sitt ståsted, kan modernitetens risiko være en lønnsom bedrift. Det er et umettelig og ettertraktet marked for å

mette hungeren, og å tilfredsstille folks behov. Sivilisasjonens risiko er utømmelig for krav og ønsker. Ved fremkomsten av risiko, utnytter økonomien de risikoene den selv er årsak til (Beck 1992:22-24). På teaterfeltet er risikoen ved kommersialisering stor. Det er en evigvarende debatt om forholdet mellom børs og katedral. Fra et kunstnerisk ståsted kan man argumentere for farene ved kommersialisering av teater, og ønsket om et levedyktig teater uten behov for subsidier. Ved kommersialisering av teaterfeltet er spørsmålet hvem som er vinnerne. Beck nevner at modernitetens risiko kan være lønnsom for vinneren. Spørsmålet er hvem som vil gå seirende ut av en slik type risiko på teaterfeltet. Denne type risiko er høyst aktuell med tanke på arbeidsplassene og arbeidsforholdene til skuespillerne. Hvem sine interesser skal teatersjefene ta vare på? Med hjelp av mitt materiale vil jeg se hvilken rolle kommersialisering har spilt for arbeidsmulighetene til mine informanter, og om dette har hatt en betydning for valget om karriereendring.

Modernitetsstrukturer påvirker arbeidsmarkedet til skuespillere, men fører også til endrede samfunnsstrukturer på et personlig plan. ”Skomaker, bli ved din lest” er ikke lenger et betegnende begrep i dagens samfunn, og man staker ut sin egen vei. Jeg vil derfor presentere Giddens sitt begrep om å skape sin egen livsbiografi.

2.4. Livsbiografisk perspektiv

I følge Giddens sitt begrep om høymoderniteteten fylles livet med individuelle aktiviteter og personlig handling, og er et samfunn som er preget av risiko og farer. Dette trenger også inn i selvidentiteten, og de innerste personlige følelser. Arbeidslivet preges av målsetninger om kontinuerlig forbedring, og livslang læring. Dette krever kontinuerlig og livslang tilpasning for å være et velfungerende menneske, som hele tiden tar opp kampen med de utfordringene livet bringer. Individualiseringen, som er et av resultatene til høymoderniteteten, har kanskje gjort noe med solidaritetsfølelsen og man er ofte sin egen lykkens smed (Giddens 1996). Denne moderniteteten er lett å kjenne seg igjen i, hvor vi hele tiden er nødt til å ta bevisste valg, og tenke på konsekvensene av valgene vi gjør. Dette er aktuelt for mine informanter. I løpet av livene sine frem til nå, har skuespillerne gjort noen viktige valg i forhold til sine karrierer som skuespillere. Videre har de valgt å bytte yrke. Årsakene til disse valgene kan være mange, men man kan se dette i lys av Giddens forklaring på høymodernitetens tendenser. Enhvers sosiale aktiviteter er refleksive handlinger, og har betydning for egen tilstedeværelse. Slik skaper selvidentiteten en løpebane for individet, gjennom alle det moderne livs rammer (Giddens 1996:23 og 25). Giddens bruker begrepet ”livssyklus” som en beskrivelse av ikke-

moderne kontekster, hvor man ikke hadde samme grad av selvrealisering og et risikofullt samfunn. Livets vei var allerede gått til for en.

Vi ”har” ikke blot en biografi hver især, vi *lever* en biografi, som er refleksivt organisert på bakgrunn af strømme af sociale og psykologiske informationer om mulig måder å leve på. Moderniteteten er en post-traditionel orden, hvor spørsmålet ”Hvordan skal jeg leve?” må besvares gjennom dag-til-dag-beslutninger om, blandt meget andet, hvordan man skal opføre sig. Hvilket tøj man skal tage på, hvad man skal spise – et spørsmål, som også må fortolkes i lyset af den tidsbestemte udfoldelse av selvidentiteten (Giddens 1996: 25-26).

Å være et menneske i vår moderne tid vil i realiteten bety at man alltid er klar over, og kan beskrive både hva man gjør, og hvorfor man gjør det. Det er sosiale konvensjoner som produserer og reproducerer våre handlinger, og som holder oss i gang. Den refleksive oppmerksomhet er karakteristisk for alle menneskelige handlinger. Alle overvåker konstant omstendighetene for frie handlinger, som også er en del av selve aktiviteten (Giddens 1996:49). På den måten er man med på å skape sin egen virkelighet, og sitt eget liv på egne premisser. Valgene man tar er bevisste valg med en klar forståelse av hva konsekvensene kan bli, og blir således en del av ens egen livsbiografi. Valgene hver enkelt gjør kan sees på som bevisste strategier for å oppnå sitt mål. Slik danner man sin egen livsbiografi ved å hele livet ta strategiske valg, for å forme sitt eget livsløp. Men målene, og hva man ønsker å oppnå, endrer seg i løpet av livet sammen med strategiene man velger for å oppnå sine mål. Ytre faktorer, som for eksempel arbeidsmarkedet og familieliv, vil være med på å endre strategiene man velger underveis. Skapelsen av mine informaners livsbiografier er ikke spesiell i så måte, men generelt for alle i en høymoderne tidsalder. Det er interessant å se på om det finnes noen likhetstrekk i konstruksjon av skuespillerne sine livsbiografiske prosjekter, og om valget om å endre karriere er et bevisst valg som er en del av et livsbiografisk prosjekt, eller som en ren nødvendighet?

Mine informanter er i stor grad med på å skape sin egen tilværelse som skuespiller, og tar bevisste valg ved å bytte karriere. Det kan være mange grunner til at man velger å bytte karriere, men man må forholde seg til strukturene på arbeidsmarkedet om man vil eller ikke. Som jeg presenterte i innledningskapitlet, kan arbeidsmarkedet oppleves forskjellig for kvinner og menn. Det kommer også frem blant informantene mine, at det finnes kjønnete skjevheter. Jeg vil derfor se litt på kjønnsdimensjonen i teaterfeltet, og hvilken betydning dette kan ha ved mine informaners valg om å endre karriere.

2.5. Kjønsdimensjon

Forståelsen av kjønn og kropp er historisk betinget, og har sosiale og kulturelle dimensjoner. Vår forståelse, praktisering og organisering av kjønn er knyttet til tid og sted, og har gjennomgått store endringer gjennom tidene. Kategoriseringen av kjønn, mann og kvinne, har betydning for hvordan samfunnet har blitt strukturert og organisert, og hvordan menn og kvinner skal forholde seg til hverandre (Bondevik & Rustad 2006:43). Historisk sett kom kvinnen sent inn på scenen. Kvinnelige roller ble helt frem til 1500- og 1600- tallet som oftest spilt av menn. Kvinnenes debut på scenen kan settes i sammenheng med middelalderens og renessansens dyrking av kjærlighetsparet i litteraturen. Slik vil begjær, tiltrekningskraft og utseende være viktig i rollebesetningen (Røyseng 2006:209). Klassiske teaterstykker skrevet av for eksempel Shakespeare er fortsatt populære, og settes stadig opp på teaterscener rundt om i landet. Selv nyere stykker kjennetegnes ofte ved mannlige forfattere med mannlige hovedroller, og der kvinnene ofte har roller som kjæreste, elskerinne eller mor. Dette begrenser rollene for kvinner, og har innvirkning på arbeidsmarkedet.

Iscenesettelse av kjønn

Iscenesettelse av kjønn i teater kan sees i sammenheng med queer theory, og en bekreftelse av heteronormativitet. Queer-feltet tematiserer sosiale, politiske og estetiske brudd innenfor kjønns- og seksualitetsforskning. Heteronormativiteten representerer en tokjønnmodell som innebærer den konvensjonelle kjønnsforståelsen, og forholdet mellom ”mann” og ”kvinne” (Mühleisen 2002:7). Heteronormativitet forstås som et grunnleggende prinsipp i vår forståelse av kjønn, og kjønnets adferd. Det organiserer vår forståelse av forholdet mellom kjønn, med utgangspunkt i heteroseksualiteten. Rollebesetning i teater har en tendens til å følge dette mønstret, som tar utgangspunkt i den normale forståelsen av heteroseksualitet (Røyseng 2006: 210). Denne heteronormativiteten som gjenspeiles i teaterstykker som settes opp på norske teater er en viktig forklaring på at arbeidsmarkedet ser ut som det gjør for skuespillere i dag. En annen dimensjon som bør vektlegges er seksualiteten i teateret.

Seksualitet i teater

Ut i fra arbeidsmarkedets natur, med den skjeve kjønnsfordelingen og praksisen med faste ansettelser, er det som nevnt tidligere lite roller for kvinner over 40 år. En forklaring på at akkurat denne gruppen er utsatt for arbeidsmarkedets endringer er teaterets seksualitet, og seksuell attraksjon. Både i forhold til rollens karakter, men også når det ikke er et tema i teaterets stykke. For at publikum skal begjære må rolleinnehaveren være deretter. Det er derfor ikke utenkelig at alder, skjønnhet og seksuell tiltrekning er viktig når rollene i et teaterstykke

blir besatt. Dette viser at teatrene kanskje bygger på konvensjonelle og normaliserte forståelser av seksualitet og skjønnhet, og er ikke en arena for refleksjon over rådende seksuelle forståelser over kjønn og skjønnhet. Teatrene bidrar i større grad til reproduksjon av tradisjonelle oppfatninger av seksualitet (Røyseng 2006:210). Man kan tolke det dit hen at når en kvinne ikke lenger passer inn i stereotypien av hva en vakker og tiltrekkende kvinne er, går det ut over arbeidsmulighetene og yrkeskarrieren som skuespiller.

Man kan se i arbeidsmarkedet at dette er et problem både hos frilansere og faste ansatte. Statsviter Thorvald Sirnes uttyper i en artikkel i Nordisk Kulturpolitisk tidsskrift at selv eldre kvinner, med faste ansettelse eksterneiseres (Sirnes 2001:60). Disse kvinnene er garantert inntekt, og jobber på teateret til de pensjonerer seg, men får bare små ”ubetydelige” roller. En av grunnene til dette sier Sirnes, er at antall roller for eldre kvinner er veldig få i verdenslitteraturen, samtidig som de ikke er ønsket som skuespillere på grunn av sin alder. Sirnes mener en del av forklaringen til dette er seksualiteten i teateret. Det estetiske uttrykket er en viktig faktor i teateret, og seksuell tiltrekningskraft er en stor del av uttrykket på scenen, selv om denne seksualiteten ikke er en del av teaterstykket. De eldre kvinnene utstråler ikke samme type seksualitet, og er derfor ikke lenger ønsket i sentrale roller (Sirnes 2001:60). En annen ting Sirnes peker på er at teateret i stor grad ikke er en arena for refleksjon og nye perspektiver på seksualitet, men mer en arena som formidler normale og aksepterte former for seksualitet. Publikummet kommer for å beundre skuespillerne, som resulterer i unge og attraktive skuespillere (Sirnes 2001:60).

Om Sirnes sine påstander om det seksualiserte teater er riktig, forklarer dette i stor grad den skjeve alder- og kjønnsfordelingen i rollebesetningen på teatrene, samtidig som det forklarer den store overvekten av middelaldrende kvinner som velger å bytte yrke. Men fenomenet er komplekst, og jeg vil se på andre forklaringsfaktorer som kan være viktig for å gi klarere svar på min problemstilling.

En slik teoretisk tilnærming som jeg har presentert her vil forhåpentligvis bidra til å belyse min problemstilling, og hjelpe meg i arbeid med analysen, I neste kapittel vil jeg se på min metodiske fremgangsmåte for oppgaven.

3. METODISK FREMGANGSMÅTE

I dette kapittelet vil jeg presentere min metodiske fremgangsmåte for samlingen av det empiriske materiale. Jeg vil se på prosessen rundt valg av en kvalitativ tilnærming, og hvilke konsekvenser en slik metode har for min oppgave. En kvalitativ metode får frem detaljer, nyanser og det unike ved hver enkelt respondent. På denne måten vil jeg få en dypere forståelse av fenomenet, og komme under huden på problemstillingen min. Slik får man frem egenskapene og karaktertrekkene ved et fenomen (Repstad 1998). Jeg har valgt å benytte meg av en kvalitativ metode, og vil presentere metodetypiske trekk, i tillegg til å begrunne mine metodiske valg. Videre vil jeg se på det kvalitative forskningsintervjuet, samt gjennomføringen av intervjuene og innsamlingen av mitt materiale. Jeg vil presentere hvordan jeg kom i kontakt med informanter, og praktisk gjennomføring av intervjuet og etterarbeid. Til slutt vil jeg se på fremgangsmåten for analysen, før jeg avslutter med forskningsetiske aspekter og etiske vurderinger.

3.1. Forholdet mellom oppgavens tema og kvalitativ metode

Det som kjennetegner en kvalitativ studie er nærheten mellom forsker og de som studeres som for eksempel ved deltakende observasjon og intervju. Denne metoden gir grunnlag for fordypning i de sosiale fenomener vi studerer, og gir en dypere og fyldigere forståelse (Thagaard 2009). En slik metode egner seg godt til komplekse fenomener. Min oppgave omfatter personlige opplevelser og oppfatninger av et fenomen, hvor det er viktig med et tillitsforhold mellom forsker og informant. Det kan tenkes at et kvantitativt forskningsopplegg, med personlige og sensitive emner, også kan være nyttig. En forsker kan oppleves som nærgående, og det er kanskje lettere å uttrykke seg via et spørreskjema enn til en annen person. Min oppgave inneholder i mindre grad sensitive opplysninger, men mest personlige oppfattelser, opplevelser og meninger, som enklere lar seg komme frem i en kvalitativ tilnærming. I slike forskningsopplegg er kvalitativ metode velegnet. Thagaard skriver at kvalitativ metode egner seg godt til nye kulturelle fenomener og studier av temaer det er lite forskning på fra før. Her vil det stilles særlig store krav til åpenhet og fleksibilitet (Thagaard 2009:12). Denne nærheten mellom forsker og fenomenet som studeres vil også reise flere metodiske og etiske utfordringer. Flere av valgene man gjør underveis i forskningsprosessen kan ha konsekvenser for fenomenet man studerer. Det er viktig å være klar over etiske utfordringer man møter underveis i forskningsprosessen. Jeg vil legge vekt på

de etiske aspektene ved innsamling av materialet, presentasjon av analysen og forholdet mellom teori og empiri.

Intervju og deltakende observasjon er de to mest brukte metodene innenfor kvalitativ metode. For å få kunnskap om hvordan enkeltpersoner opplever og reflekterer over sin situasjon er intervjusamtaler et godt utgangspunkt (Thagaard 2009:12). Min metodiske tilnærming er i hovedsak empiri samlet ved bruk av kvalitative intervjuer. På denne måten vil jeg få fyldig og omfattende informasjon om hvordan mine informanter oppfatter fenomenet, og det gir meg godt grunnlag for innsikt i informantenes erfaringer, tanker og følelser. Det kvalitative intervjuet, og rammene rundt mine valg og avgrensinger knyttet til dette, vil jeg forsøke å gjøre rede for i de neste avsnittene.

3.2. Det kvalitative forskningsintervjuet

Thagaard skriver at ”intervjusamtaler egner seg godt til å gi informasjon om personers opplevelse, synspunkter og selvforståelse” (Thagaard 2009:13). I mine intervjuer har informantene fortalt om hvordan de opplever sin livssituasjon nå, i det yrket de er i, og i forhold til det å være en kunstner. I tillegg hvordan de forstår sine livserfaringer i forhold til begrepet om å være en kunstner, hvordan man selv og andre oppfatter en som kunstner, og hvordan dette har endret seg ved karriereendring. Hvordan oppleves overgangen fra å være en utøvende kunstner til å være yrkesaktiv i ett annet yrke, og hva gjør dette med identiteten som kunstner. Under intervjuer dannet det seg en direkte kontakt mellom meg som forsker og informantene jeg intervjuer. Denne kontakten er viktig for det materialet jeg samler, i form av fortrolighet og tillit, som gjør at informantene gir meg personlig og sensitivt materiale jeg ikke ville fått ved hjelp av andre metoder.

Et forskningsintervju kan utformes på ulike måter, og defineres ut ifra struktur. Et intervju med lite struktur vil betraktes som en samtale med et gitt tema, hvor informanten i stor grad styrer samtalen, og forskeren tilpasser spørsmål underveis etter temaene informanten bringer opp. Motsetningen er et strukturert opplegg, hvor spørsmålene er utformet på forhånd, og rekkefølgen av spørsmål er i stor grad fastlagt. Midt i mellom disse to er delvis strukturerte intervjuer. Her er temaene i hovedsak fastlagt på forhånd, men rekkefølgen bestemmes underveis (Thagaard 2009:89). Jeg har benyttet meg av delvis strukturerte intervjuer, som dreier seg mot et strukturert opplegg i mitt arbeid med innsamling av informasjon.

3.3. Gjennomføring

Min gode venn intervjuguiden

Intervjuguiden min var i utgangspunktet åpen. Dette er mest hensiktsmessig ettersom det er et personlig tema, og intervjuobjektene trenger kanskje litt tid til å snakke seg ”varme”. En ubunden form vil trolig gi meg viktig informasjon jeg kanskje kunne gått glipp av med ved en svært strukturert form på intervjuguiden. Jeg startet intervjuguiden med noen ”ufarlige” temaer for at det skal bygges opp tillitt mellom meg som forsker og informant. I tillegg blir jeg litt kjent med informantens måte å ordlegge seg på, og hvordan de presenterer seg selv. Videre vil kunnskapen om informanten gjøre at jeg kan tilpasse meg som forsker underveis. Fremstår intervjuobjektet som usikker kan det være viktig å gi mer anerkjennende tilbakemeldinger, eller hvis intervjuobjektet er veldig snakkesalig kan jeg følge resten av intervjuguiden strengere for å komme innom de temaene jeg ønsker, slik at informanten ikke sporer av. Denne litt uformelle starten virker også beroligende på meg selv som forsker. Som ny i forskerrollen kan det føles overveldende plutselig å skulle sitte ved roret. For å ivareta min egen trygghet og kontroll over situasjonen har disse innledningsspørsmålene også varmet meg opp som forsker og leder av intervjuet.

Videre i intervjuet har jeg prøvd å være mer strukturert for å få svar på mine spørsmål. Intervjuguiden min er kronologisk bygget opp, og følger livsløpet til informantene fra barndom til nåværende livssituasjon. Slik blir det en automatisk overgang fra tema til tema, da det føles riktig for informanten å snakke om det i den rekkefølgen. På den måten gikk jeg fra å ha planlagt et lite strukturert intervju, til å ha ett relativt strukturert intervju, da dette passet inn i intervjuguiden.

Rekruttering av informanter og utvalget

Spørsmålet forskeren må stille, er hvem skal man få informasjon fra. På dette grunnlaget definerer man utvalget undersøkelsene skal basere seg på. Thagaard formulerer det på denne måten:

Kvalitative studier baserer seg på *strategiske utvalg*, det vil si at vi velger informanter som har egenskaper eller kvalifikasjoner som er strategiske i forhold til problemstillingen og undersøkelsens teoretiske perspektiv (Thagaard 2009:55).

Rekruttering av informanter til kvalitative undersøkelser kan være vanskelig. Temaene er ofte personlige, nærgående og krever mer tid av informanten enn ved for eksempel kvantitative undersøkelser. Man må benytte seg av en seleksjonsmetode som sikrer et utvalg som er villige til å være med i undersøkelsene, et *tilgjengelighetsutvalg*. Informantene representerer

egenskaper som er viktig for det vi forsker på, og informantenes tilgjengelighet er grunnlag for utvelgelsen.

Utvalget mitt består hovedsakelig av skuespillere som har fullført utdanning fra Statens Teaterhøgskole. De har vært yrkesaktive skuespillere noen år, men er ikke aktive på scenen lenger, av andre enn helsemessige årsaker. Graden av yrkesaktivitet som skuespiller, før et evt. karrierebytte vil variere, og graden av tilknytning til skuespillerfaget etter et karrierebytte vil også variere. Målet mitt var å få tak i intervjuobjekter i forskjellige typer yrker, både med og uten tilknytning til skuespillerfaget. Jeg hadde også et ønske om å intervju tidligere skuespillere i forskjellig alder, og etterstrebe jevn kjønnsfordeling. Slik ble fordelingen i alder og kjønn på intervjudispunktet av i alt 9 informanter:

Tabell 1 Fordeling i alder og kjønn av informanter

	Kvinne	Mann
30 åra		1
40 åra	2	
50 åra	3	1
60 åra	1	1
totalt	6	3

Den skjeve kjønnsfordelingen skyldes utfordringen med å få tak i informanter. I forhold til alder er fordeling relativt jevn, men det kunne vært ønskelig med kvinnelige informanter i 30 åra, og mannlige informanter i 40 åra. Forklaringen til disse skjevhetene skyldes i begrenset informasjon om informant før intervju, og tilgangen på informanter.

Snøballmetoden

Siden populasjonen min kanskje er litt snevert avgrenset, og tilgangen til informanter ikke er spesielt stor, er snøballmetoden den mest hensiktsmessige metoden å få tak i informanter på. Metoden fungerer ved at en respondent tipser om den neste osv, men at jeg til sist velger hvem av de tipsede jeg ønsker å benytte meg av. Fordelen med denne metoden, er at det kan gi meg interessante respondenter som jeg aldri ville kommet i kontakt med ellers. Ulempen er at det kan stagnere og ikke føre noen vei, eller inn i en blindvei (Jacobsen 2005:175). Repstad viser til hvordan man kan be utenforstående eksperter å anbefale hvem man bør snakke med. I slike situasjoner skal man være bevisst på at man har en tendens til å anbefale dem som ligner på, eller er nokså enig med dem selv (Repstad 1998:57). For meg var jakten på den første informanten vanskelig og tidkrevende. Etter litt tid fikk jeg kontakt med det Repstad kaller en utenforstående ekspert, som tipset meg med noen navn. Det finnes ikke noe register over

skuespillere som ikke lenger er yrkesaktive som skuespillere. Mange av mine informanter er i noen grad aktive som skuespillere, og tar på seg skuespilleroppdrag hvis de har lyst eller får tilbud om noe interessant. Det blir ikke registrert grunn til utmelding av Skuespillerforbundet, så å kontakte tidligere medlemmer herfra ville vært en tidkrevende og ikke nødvendigvis fruktbar oppgave. Det har også vist seg i ettertid at flere av mine informanter fortsatt er medlem i Skuespillerforbundet, selv om de ikke hadde arbeidet som skuespiller på mange år. Det var til slutt via en person på Skuespillersenteret, jeg kom i kontakt med via noen omveier, som hjalp meg med enkelte navn på potensielle informanter. Informantene mine tipset meg om andre potensielle informanter. På denne måten fikk jeg etter hvert en liste med navn, slik at jeg kunne velge selv både i forhold til kjønn og grad av yrkesaktivitet.

Utfordringen med denne metoden er at utvalget kan komme i fare for å bestå av personer fra samme nettverk eller miljø (Thagaard 2009:56). Jeg har prøvd å motvirke dette ved å benytte informanter fra flere forskjellige hold. Etter at alle intervjuene er utført sitter jeg igjen med følelsen av at skuespillermiljøet i Norge er veldig lite, og at jeg uansett ville kommet innenfor de samme nettverkene så lenge jeg har konsentrert meg om Sørlandet og Østlandet. Måten å unngå dette på ville vært å spre intervjuene geografisk. Informantene mine har tilknytning til Sør- og Øst-Norge. Hadde jeg beveget meg mer vest og nord ville utvalget vært større, og feltet hadde nok opplevd større. På grunn av oppgavens tidsramme og omfang var ikke dette mulig.

Et annet aspekt ved snøballmetoden er et etisk problem forbundet med utvelgelsen av informanter. Utvalgsprosessen innebærer at de informantene jeg har kontakt med foreslår andre personer jeg evt. kan intervju. Denne fremgangsmåten er problematisk i forhold til prinsippet om at deltakere skal gi sitt informerte samtykke til å delta (Thagaard 2009:56). Dette betyr at jeg får informasjon om potensielle informanter før jeg har fått deres samtykke til deltakelse. I noen tilfeller løste dette seg selv ved at den som gav meg navn på potensielle informanter i forkant hadde kontaktet dem, og spurt om det var greit at deres navn og kontaktinformasjon ble videreformidlet. Men for de fleste informantene jeg fikk navn på var dette ikke tilfellet. Selv om potensielle informanter kunne avslå min henvendelse, har jeg ved noen anledninger mottatt personlige opplysninger som arbeidsforhold, grunner for yrkesendring, personlige forhold til teatersjefer, utseende osv, uten deres samtykke.

Hvor skal intervjuet foretas

Det melder seg flere utfordringer i forhold til hvor man skal gjennomføre intervjuet. Valget står mellom et naturlig, eller kunstig sted for intervjuobjektet. Et naturlig vil være i hjemmet, eller et lignende sted som informanten kjenner godt. Et kunstig vil være et sted han/hun ikke kjenner fra før, som for eksempel mitt kontor. Hva metodelitteraturen kaller et nøytralt rom vil være et sted hvor verken intervjuer eller intervjuobjekt kjenner. Dette er viktig fordi konteksten intervjuet foregår i som regel påvirker innholdet i intervjuet, konteksteffekten. Konteksteffekten kan resultere i kunstige svar. Intervjuobjektet vil opptre forskjellig i en kunstig og i en naturlig kontekst. Derimot kan ingen kontekster regnes som nøytrale, og det vil alltid være noe som vil påvirke intervjuet. Det er viktig å være bevisst på hvordan situasjonen kan påvirke informasjonen man får gjennom et intervju (Jacobsen 2005:147).

Alle mine intervjuer er gjort i andre byer enn min hjemby. Dette byr på utfordringer i forhold til lokalkunnskap. Hvor er det bra å intervjuer i forhold til lokaler, og hvordan er støyforhold for lydopptak? Jeg har tatt utgangspunkt i at det skal være lett for mine informanter å komme til dette stedet, og at det skal være mulig med lydopptak. Det har vært ønskelig med så nøytrale omgivelser som mulig, men dette har ikke alltid latt seg gjennomføre. Jeg har gjort flere intervjuer på informanten sin arbeidsplass/kontor. Dette har hovedsakelig vært fordi dette er den enkleste løsningen for informanten i forhold til tid. I ettertid syntes jeg intervjuene som ble gjort på arbeidsplass har fungert best. Det er her det har vært minst forstyrrelser, og informantene bærer preg av å være rolige og komfortable med situasjonen. Noen intervjuer har jeg utført på kafé. I forkant var dette det stedet jeg trodde var mest nøytralt, og letteste stedet å utføre intervjuer. Ulempen ved et slikt sted er all støyen, og andre mennesker. Her er det lett å miste fokus, og bli forstyrret av andre mennesker/lyder. Fordelen med et slikt sted er at det er nøytralt for begge parter. Jeg har også utført intervjuer hjemme hos informanten, hvor de største utfordringene har vært avbrytelser som ringeklokke, telefon og barn. Fordelen med å være hjemme hos informanten er tryggheten det skaper for intervjuobjektet.

Bruk av digital lydopptaker

For å skape en naturlig samtalekontakt, og en god samtale med intervjuobjektet er det viktig med øyekontakt. Slik vil intervjuet flyte lettere. Jeg valgte å benytte meg av en digital lydopptaker for å få med meg alle detaljer og nyanser, slik at jeg slipper å notere dette underveis. Det har holdt med noen hjelpende stikkord underveis for å orientere meg i materialet i ettertid. En annen fordel ved å bruke lydopptaker er at man har mulighet til direkte og ordrette sitater.

Utfordringen med lydopptak er at noen kan reagere negativt på å bli tatt opp på bånd. Noen vil kanskje være skeptiske til at de blir tatt opp, og ikke snakke så mye. En lydopptaker kan også bryte opp intervjuet ved at det kan oppstå tekniske problemer underveis. Dette kan virke forstyrrende både på intervjuer og intervjuobjekt (Jacobsen 2005:148). Fordelen med lydopptak er at jeg som intervjuer kan konsentrere meg om hva informanten sier, og jeg slipper å bruke tiden på å skrive. Slik får jeg med meg ikke-verbal adferd som gestikulering, grimaser og følelser som vises i form av ansiktsuttrykk og kroppsspråk, som kan signalisere annet enn muntlige svar. Ved lydopptaket får jeg også med meg tonefall og trykk på enkelte ord og uttrykk. Det vil også være lettere å stille oppfølgingsspørsmål. I hvilken grad en lydopptaker vil påvirke mine funn er vanskelig å måle. Situasjonene i et kvalitativt intervju er allerede kunstig, og jeg tror ikke lydopptakeren vil ha så mye innvirkning i negativ retning (Repstad 1998:84). Alle informantene mine har imidlertid godtatt å bli tatt opp på lydbånd. Før jeg startet lydopptakeren i hvert intervju var jeg nøye med å presisere anonymiseringen for informantene mine. Jeg forklarte at lydopptaket ikke ville ble oppbevart med navn, og at all informasjon ville bli slettet så fort jeg var ferdig med prosjektet. Slik har jeg prøvd å skape en mer avslappet holdning til opptakeren. Under intervjuet gjorde jeg meg ikke merke av lydopptakeren selv, da dette helt tydelig ville gjort informanten også mer bevisst på lydopptakeren.

Gjennomføring av intervjuet – intervjuerens opptreden

Arbeidet med å planlegge et godt intervju, med alle forberedelser det medfører, lage intervjuguide og avtale intervju til selve intervjupraksisen er omfattende. Jeg har lest meg opp på hva man bør og ikke bør gjøre som intervjuer. Møte med informanten kan også oppleves som annerledes enn det man først hadde antatt.

Å bli en god intervjuer krever øvelse. Det å foreta et prøveintervju med noen du stoler på, og få tilbakemeldinger på dette kan være nyttig. Ved å lytte på egne opptak før man utfører neste intervju får man muligheten til å vurdere hvordan man stiller spørsmål, og hva slags tilbakemeldinger man bør gi informantene. Dette vil man også se når man starter med transkriberingen. Man må bygge opp selvtillitt som intervjuer. Din egen nervøsitet eller bekymring kan gjøre at man er mer opptatt av hvordan man er som intervjuer, og av det neste spørsmålet, enn av hva informanten faktisk sier (Thagaard 2009:90-91). Det er viktig å etterstrebe en nøytral forskerrolle for på minst mulig måte påvirke informanten i en intervjusituasjon. Det har blitt rettet kritikk til nøytralitetsidealet, hvor avstanden mellom forsker og informant blir for stor, og informanten blir mer et objekt enn en individuell

informant (Thagaard 2009:96). Det kan derfor være ønskelig å etterstrebe en mellomting av nøytralitetsprinsippet, og en relasjon mellom forsker og informant. Thagaard forklarer dette med en

[...] gjensidighet mellom forsker og informant og hvordan uformell utveksling og gjensidig åpenhet bidrar til utvikling av kunnskaper og forståelse (Thagaard 2009:96).

I intervjusituasjonen var det viktig at det ble opprettet en tillitsrelasjon mellom intervjuer og intervjuobjekt for at det skulle være en åpen informasjonsutveksling. For å skape en form for tillitsrelasjon startet jeg intervjuet med å fortelle litt om meg som student, og hva jeg skriver om, selve intervjuet og de formelle rammene rundt. På den måten fikk jeg informert om hensikten med intervjuet, og hva materialet ville bli brukt til. Jeg forklarte hvordan anonymiseringen foregår, samtidig som jeg snakket meg selv litt varm. Forhåpentligvis ufarliggjorde dette meg selv, og hele situasjon for informanten. Jeg spurte alltid om det var noe intervjuobjektet lurte på før jeg gikk i gang med intervjuet. (Jacobsen 2005:149-150).

Jeg har kun foretatt intervjuer i møte med mine informanter. Informanter har lettere for å snakke om følsomme temaer ansikt til ansikt enn for eksempel via mail. Dette er fordi det er lettere å oppnå en personlig kontakt når man møtes, og fysisk sitter overfor hverandre. Slik skapes fortrolighet lettere enn ved anonymiserte spørreundersøkelser eller mailkorrespondanse (Jacobsen 2005:142).

I selve intervjusituasjonen har jeg vært bevisst på mitt eget kroppsspråk og væremåte. Jeg har inntatt en lyttende posisjon, og unngått fikling med pinner og sittet urolig. I stedet har jeg konsentrert meg om hva informanten snakker om. Underveis i intervjuene har jeg vært bekræftende med nikk og m-m, og kommet med oppfølgings spørsmål der det har passet seg. Jeg har tidvis notert for mitt eget etterarbeid skyld, og for å virke mer interessert i hva informanten sier. At jeg vil gjøre notater underveis for min egen del har jeg også informert om på forhånd, slik at informanten ikke tror at noe var dumt sagt, eller stikker seg ut siden jeg allerede tar opp intervjuet på lydbånd.

Jeg har tilpasset min forskerrolle etter informantenes fremtoning. Informantene mine består av tidligere utdannende skuespillere, og alle informantene har i perioder levd av å ordlegge seg, stå på en scene og fremføre, eller formidle og gi av seg selv. Dette har kanskje gjort intervjusituasjonene lettere ved at mine informanter er mer fortrolige med å møte mennesker og snakke enn andre typer yrkesgrupper. Selv om dette er antagelser tror jeg kanskje andre yrkesgrupper kunne gitt andre utfordringer i en slik intervjusituasjon. Det var stor variasjon i

mennesketyperne jeg intervjuet, men jeg opplevde ikke intervjusituasjonen som tung og vanskelig. Noen informanter var mer avventende og tilbaketrukket, både i informasjonsflyt og kroppsspråk. Dette løste seg ved å være mer tydelig om prosjektet mitt, hva slags rolle de hadde som informanter, og ved å gi mer av meg selv som person. I disse intervjuene følte jeg det var ekstra viktig med bekreftende tilbakemeldinger og en løs og ledig tone.

Etterarbeid med intervju

Etter intervjuet bør man notere ned elementer som lydbåndet ikke fanger opp. Dette kan være refleksjoner over intervjuet, intervjusituasjon, eller ikke-verbale ytringer fra informanten (Thagaard 2009:1001). Etter hvert intervju har jeg skrevet ned i stikkorsform hvordan jeg følte intervjuet gikk, min egen innsats som intervjuer, og andre refleksjoner jeg syntes var viktige på det tidspunktet. Disse notatene har vært viktige i etterarbeidet da det er lett å glemme slike smådetaljer i ettertid.

Etter endt intervju skal man føre alt materiale fra bånd til papir. Slik transkribering er en møysommelig og tidkrevende jobb, men en viktig del av oppgaven. Hvis det har vært en stund siden intervjuene ble gjennomført vil man få gjenoppleve disse ved transkribering, samtidig som man får en mer nyansert og nøyaktig oppfattelse av hva som ble sagt ved å skrive alt ned (Thagaard 2009:1001). Jeg valgte og ikke utelate deler av materialet underveis i transkriberingen, men beholde det meste av det som ble sagt for å ikke miste verdifull informasjon. På transkriberingstidspunktet var det ikke klart hvilke deler av mitt materiale som var av betydning, og jeg valgte derfor å transkribere ganske nøye. Jeg fjernet nøling, hosting og gjentakelser, men beholdt i stor grad essensen av intervjuet

3.4. Fremgangsmåte for analyse

For å få frem meningsinnholdet i mitt materiale må jeg analysere og tolke min empiri. En analyse har som formål å ordne data slik at man kan få frem et mønster som gjør det lettere å fortolke. Tolkningen av empirien er en begrunnet vurdering i forhold til problemstillingen vi tar opp i undersøkelsen. På denne måten setter man empirien inn i en teoretisk sammenheng (Repstad 1998:113). I min oppgave, hvor jeg ønsker å finne ut hva kunstnerbegrepet inneholder, oppfattelsen av det å være en kunstner og endring av dette ved karriereendring, ser jeg på mine funn og knytter disse opp mot teori. En analytisk prosess bærer preg av å arbeide frem og tilbake med empiri og teori, en prosess som kan betegnes som en runddans mellom teori, metode og empiri (Thagaard 2009:148-149).

I min analyse vil jeg benytte meg av en blanding mellom personsentrerte og temasentrerte analytiske tilnærminger. Det som er felles for den personsentrerte og temasentrerte analytiske tilnærmingen er at fokuset rettes mot innholdet i tekstene, som i mitt tilfelle er utskriftene fra intervjuene. Måten informantene ordlegger seg på er ikke fullt så viktig. Personrelaterte analytiske tilnærminger kjennetegnes ved at personen er i fokus, både som enkeltperson og som en gruppe av personer (Thagaard 2009:147-148). I min oppgave er enkeltpersonene sine meninger viktige, så vel som skuespillere som en gruppe, og skuespillere som kunstnere. Temasentrert analytisk tilnærming innebærer en sammenligning av informasjon om hvert tema fra alle informantene. Dette vil gi en dyptgående forståelse av hvert enkelt tema. For å få en helhetlig forståelse av hvert tema må man analysere utsnitt av teksten i forhold til sammenhengen teksten er en del av (Thagaard 2009:171-172). Thagaard beskriver det på denne måten:

Vi vurderer utsagn fra et enkelt intervju opp mot intervjuet som helhet. Vi vurderer beskrivelser av enkelte samhandlingssituasjoner i relasjon til det miljøet samhandlingen foregår i. Analyser av sammenhenger mellom temaene gir grunnlag for en helhetlig forståelse. (Thagaard 2009:172)

I mitt materiale vil jeg kategorisere for å gjøre analysen mer systematisk og oversiktlig. En slik kategorisk inndeling av teksten er et felles analytisk utgangspunkt for personsentrerte og temasentrerte tilnærminger. Slik gjør jeg det mulig å utføre både personsentrerte og temasentrerte analyser.

Hele analysen baserer seg på det teoretiske perspektivet jeg presenterer. Viktige begreper jeg ønsker å utforske har sammenheng med kategoriene jeg har anvendt for å klassifisere materialet. Jeg har delt inn analysen i flere kapitler, hvor sentrale begreper som kunstnerforståelsen, kjønnsdimensjon, arbeidsmarked og livsbiografisk perspektiv utgjør hovedkategoriene. Disse kategoriene inneholder relevante underkategorier med viktige teoretiske tolkninger som man trenger for å identifisere for å finne mønstre. Denne måten å utføre en analyse på egner seg for eksemplifisering og illustrasjon (Thagaard 2009:148-149).

3.5. Forskningsetiske aspekter og etiske vurderinger

Ved direkte kontakt mellom forsker og informant oppstår det etiske dilemmaer som er viktige å være klar over, og reflektere rundt. De valgene man gjør som forsker underveis i forskningsprosessen kan ha konsekvenser for personen som studeres og materialet som samles inn. Ved bruk av kvalitative metoder kan det oppstå etiske dilemmaer ved innsamling av

empiri, presentasjon av ulike analysemåter, hvordan man fremstiller forholdet mellom empiri og teori, og hvordan man presenterer resultatene

Internt i forskningsmiljøer og i forhold til omgivelsene krever det at forskeren forholder seg til noen etisk retningslinjer. Dette er normer i forhold til rederlighet, nøyaktighet i presentasjon av forskningsresultater, unngå plagiat av andres tekster og etterstrebe god henvisningsskikk. I forhold til behandling av personopplysninger er prosjektet meldepliktig til Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste (Thagaard 2009:23-25).

I forskningsprosjekt må forskeren ha informantens *informerte samtykke*. Thagaard visert til NESH⁵ som definerer prinsippet om informert samtykke slik:

Som hovedregel skal forskningsprosjekter som inkluderer personer, settes i gang bare etter deltakernes informerte og frie samtykke. Informantene har til enhver tid rett til å avbryte sin deltakelse, uten at dette får negative konsekvenser for dem (NESH 2006:13 hos Thagaard 2009:26).

Slik respekterer man individets råderett over eget liv, og at informanten har kontroll over opplysninger om seg selv som deles med andre. Disse opplysningene ble gitt til mine informanter både i informasjonsskriv og muntlig.

Et annet viktig forskningsetisk prinsipp er kravet om konfidensialitet. Dette innebærer i følge NESH:

De som gjøres til gjenstand for forskning, har krav på at all informasjon de gir, blir behandlet konfidensielt. Forskeren må hindre bruk og formidling av informasjon som kan skade enkeltpersoner det forskes på. Forskningsmaterialet må vanligvis anonymiseres, og det må stilles strenge krav til hvordan lister med navn eller andre opplysninger som gjør det mulig å identifisere enkeltpersoner oppbevares og tilintetgjøres (NESH 2006:13 hos Thagaard 2009:27).

Som forsker må man behandle informasjon fra forskningsprosjektet med forsiktighet for at informantene blir skjult. I mitt prosjekt har jeg fulgt disse rådene om anonymisering og oppbevaring av materialet. Mine informanter er også informert om behandlingen av materialet både i informasjonsskriv og muntlig.

Opgaven min omfatter personlige opplysninger og til en viss grad sensitivt materiale knyttet opp til enkeltpersoner. Oppgaven er meldt til Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste og jeg har fulgt deres retningslinjer i forhold til anonymisering og informasjon om oppgavens omfang, bruk av informasjon og prosjektets varighet. Denne informasjonen er gitt i et

⁵ Innstilling fra "De nasjonale forskningsetiske komiteer" (NESH 2006)

informasjonsskriv som er blitt sendt på mail til alle informantene, i tillegg til at informantene har fått en utskrift av informasjonsskrivet ved intervjuet. Her har jeg også forklart muntlig rammene rundt intervjuet, anonymisering, det å bruke lydopptaker, og muligheten til å trekke seg fra prosjektet når de ønsker. Jeg har også gitt informantene mulighet til å lese oppgaven ved prosjektets slutt om det skulle være ønskelig.

Den metodiske fremgangsmåte jeg har presentert er en del av innsamlingen og bearbeidingen av min empiri. I de neste kapitlene, 4.-7., vil jeg forsøke å analysere materialet mitt. Det neste kapitlet vil ta for seg analysens første del, sosiale strukturer. Her vil jeg forøke å gi et overordnet blick av mine informanter og mitt materiale.

4. SOSIALE STRUKTURER

For å få en bedre forståelse av mine informanter og mitt materiale har jeg valgt å presentere de sosiale strukturene mine informanter befinner seg i. Dette kapittelet er første del av analysen, og er ment som et overordnet blikk på hvor i samfunnet mine informanter befinner seg, sett ut ifra et sosiologisk perspektiv. Dette er i utgangspunktet ikke en del av min problemstilling, men jeg anser det som viktig å se på samfunnsstrukturelle forhold for å plassere mitt materiale inn i en kultursosiologisk kontekst. Samfunnet er delt inn i sosiale lag, og sosiale og økonomiske forskjeller reproduseres på tvers av generasjoner. Som en del av min sosiologiske tilnærming til problemstillingen vil jeg prøve å plassere mine informanter og mitt materiale i forhold til sosial mobilitet, klasse og utdanning. Dette vil gjøre analysen grundigere og gi den en ny dimensjon i forhold til sosial mobilitet og hvordan overordnede samfunnsstrukturer kan påvirke mitt materiale.

For å kunne gjøre en slik sosiologisk analyse av den sosiale mobiliteten, er det nødvendig å introdusere noen relevante begreper. Jeg vil presentere begreper som klasse, utdanning og sosial mobilitet som sentrale temaer for dette kapittelet. Disse begrepene vil jeg bruke til å kategorisere og sortere mine informanter. Selv om materialet mitt ikke er stort nok til å trekke noen statiske konklusjoner, vil jeg prøve å knytte mine funn opp til generell forskning.

4.1. Sosial mobilitet

Sosial mobilitet viser til strukturelle muligheter og sosiale prosesser på et overordnet nivå. Man kan se på sosial mobilitet som samfunnsendringer og stabilitet, med sentrale spørsmål om hvordan forskjellige former for sosial ulikhet reproduseres eller endres. Man må kartlegge hvordan den sosiale strukturen er nå, og se om det er noen felles sosiale kjennetegn på hvorfor personen er der den er i dag (Dahlgren & Ljunggren 2010:24-25). Ved å kartlegge de sosiale strukturene mine informanter befinner seg i, gir det meg grundigere forståelse av mitt materiale. Denne kartleggingen er også viktig for å se om det er noen felles kjennetegn på for eksempel utdanningsnivå, som kan være med på å besvare min problemstilling. Sosial mobilitet kan sees på som individets bruk av de ressursene de har for å beholde eller forbedre sin posisjon i klassestrukturen. Dette kan vises både i eget livsløp, men også mellom generasjoner. Medlemmer i forskjellige klasser har ulike sjanser i en slik type konkurranse fordi de har ulike mengder økonomiske, kulturelle eller sosiale ressurser (Hansen & Wiborg 2010: 199). Å ta høyere utdanning kan sees på som en strategi for å beholde eller forbedre sin posisjon. Dette kan sees på lik linje med Bourdieus reproduksjon av klasseulikheter ved

betydningen av økonomisk, kulturell og sosial kapital (Bourdieu 1995, 1999). Jeg vil benytte meg av dette for å se på om mine informanter sitt utdanningsnivå, eller valg av yrke, er en strategi for å beholde sin posisjon i klassestrukturen.

Den sosiale mobiliteten i Norge viser seg å være høy sammenlignet med andre europeiske land. Selv om det har vært en tendens til endring, er reproduksjon av klassestrukturene fortsatt gjeldende i Norge. Familiebakgrunn har stor betydning for barnas sosiale posisjon i voksen alder. Det skapes en sosial arv gjennom foreldrenes innflytelse på barnas utdanningsvalg, og er fortsatt viktig i det Norske samfunn. De klassereisene som skjer i Norge er etter all sannsynlighet påtvunget av strukturendringer i økonomien, og ikke bare et ønske om å gjøre det bedre enn foreldrene økonomisk (Ringdal 2010: 195-196). Familiebakgrunnen til mine informanter er derfor svært viktig for deres valg av utdanning og valg av yrke. Slik kan familiebakgrunn også være en forklaring på at mine informanter har valgt å avslutte sin karriere som skuespillere, og skolere seg til et nytt yrke.

4.2. Klasse

Sosial klasse er et viktig begrep for å forstå samfunnet og dets endringer. En kan definere begrepet sosial klasse som samlinger av posisjoner i en samfunnsstruktur hvor personene grupperes etter materielle og kulturelle kriterier, og som gir dem bestemte fordeler og/eller ulemper i kampen om attraktive goder (Dahlgren & Ljunggren 2010:13). Selv om denne definisjonen er veldig generell, gir det oss en formening om hva som ligger i begrepet, og et utgangspunkt for å forstå bruken av begrepet i min oppgave. En forstår gjerne klassebegrepet som en generell beskrivelse av materiell ulikhet, og man kan kategorisere aktørene i klasser etter hvilken tilgang de har til økonomiske ressurser, eiendom, og kvalifikasjoner som i form av utdanning. Man kan også se på status og prestisje som viktige faktorer i en kategorisering av aktører (Dahlgren & Ljunggren 2010:15). I tillegg til bakgrunnsinformasjonen om mine informanter, har jeg opplysninger om utdanning tatt etter skuespillerutdanningen. I mine intervjuer har vi snakket om foreldres yrke og utdanning, og jeg vil derfor benytte meg av et klassebegrep teftet på utdanningsnivå og økonomiske ressurser, i den grad det er tilgjengelig i mitt materiale. Slik vil jeg prøve å lage en skjematisk inndeling av den sosiale tilhørigheten til mine informanter.

Sosial tilhørighet - mine informanter sin utdanning og yrke

Utdanning er en viktig faktor for kartlegging av sosiale strukturer ved klasseinndeling.

Utdanning er et viktig gode, og statistisk sett får de med høyere utdanning gjennomsnittlig bedre betalte og mer interessante jobber. Høyere utdanning fører også til mer makt og bedre

helse, og generer ulikheter i inntekt og status (Hansen & Wiborg 2010:205). Alle mine informanter har utdanning fra Teaterhøgskolen på 3-4 år⁶. I tillegg har de fleste etterutdannet seg da de avsluttet sin yrkeskarriere som skuespiller. Dette plasserer alle mine informanter i en klasse av utdannede mennesker, med utsikter for gode jobber, og høyere lønn. Selv om kunstneryrker i stor grad skiller seg ut fra den klassiske definisjonen av klasse, hvor høyere utdanning fører til høyere lønn, vil nok kunstneryrker heller generere ulikheter i forhold til makt og status.

I en rapport om kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold vises det til at gruppen kunstnere har et generelt høyt utdanningsnivå. Rapporten viser til at over 3/4 av kunstnerne har høyere kunstfaglig eller kunstteoretisk utdanning, til sammenligning med tall fra SSB som viser at 1/3 av norske kvinner og menn i alderen 25-64 år har universitets- eller høyskoleutdanning (Heian, Løyland & Mangset 2008:91). Mine informanter faller inn under denne gruppen av høyt utdannede kunstnere, men i tillegg har nesten alle mine informanter utdannet seg mer i ettertid. I tillegg til sin utdanning fra Statens Teaterhøgskole, har mange av mine informanter etterutdannet seg til nye yrker. Selv om mitt materiale er for lite til å trekke noen statistiske slutninger, har jeg laget ett skjematisk oppsett av utdanningen mine informanter har gjort i antall år, etter utdanningen fra Statens teaterhøgskole.

Tabell 2 Utdanning i antall år utført etter Statens Teaterhøgskoler, fordelt etter kjønn

Utdanning på høyskole/universitet, etter Statens Teaterhøgskole i antall år			
	Etterutdanning/ tilleggsutdanning 0-2 år	Lavere grad 3-4 år	Høyere grad, 5 år >
Kjønn			
Kvinne	1	2	3
Mann	1		2
Totalt	2	2	5

Kun en av mine informanter hadde ikke tatt noen form for utdanning etter Teaterhøgskolen. Resten av informantene har tatt utdanning av varierende lengde. Noen av yrkestitlene mine informanter har utdannet seg til er blant annet sykepleier, advokat, psykolog og psykiater. De fleste informantene er i større grad yrkesaktive i sitt nye yrke, og i mindre grad yrkesaktive

⁶ Utdanningslengden på Statens Teaterhøgskole var variert i lenge gjennom tidene.

som skuespillere. Mange av informantene tar på seg skuespilleroppdrag, men i varierende grad, og er for de aller færreste hovedinntektskilden. Selv om det er en skjevhet i kjønnsfordelingen av mine informanter, ser det ikke ut som kjønn har noen betydning for utdanning tatt etter Teaterhøgskolen.

For å finne ut om det er forskjell i utdanningsnivået i forhold til alder blant mine informanter, har jeg laget en tabell hvor jeg ser på utdanning fordelt på aldersgrupper, kjønn og antall år med utdanning.

Tabell 3 Utdanningsnivå, fordelt på alder og kjønn

Utdanning på høyskole/universitet etter antall år						
	Etterutdanning/ tilleggsutdanning 0-2 år		Lavere grad 3-4 år		Høyere grad, 5 år >	
Kjønn	M	K	M	K	M	K
30 – åra	1					
40-åra				1		1
50-åra		1		1	1	1
60-åra					1	1
Totalt	1	1	2	2	2	3

Som det vises ut av tabellen, er utdanningsnivået jevnt fordelt i alder og kjønn blant mine informanter i mitt materiale. Sett i en større sammenheng viser denne inndelingen av etterutdanning fordelt på alder og kjønn kun til en tendens. I mitt materiale har jeg ikke nok informanter til at denne fordelingen kan si noe om generelle strukturer blant skuespillere som av andre enn helsemessige årsaker ikke er yrkesaktive som skuespillere lenger.

Sosial tilhørighet – foreldrene sin utdanning og yrke

Betydningen av foreldrenes utdanning og inntekt er viktig i forhold til hva slag utdanning og inntekt barna får. Jo høyere utdanning foreldrene har, jo større er sjansen for at barna tar høyere utdanning (Hansen & Wiborg 2010:207). Som det kommer frem av mitt materiale, og som jeg viste til over, er mine informanter godt utdannet. Alle informantene har minst 3 år høgskole fra Teaterhøgskolen. I tillegg har nesten alle flere år med høyere utdanning etter Teaterhøgskolen. Ut fra denne informasjonen, bør det bety at mine informanter sine foreldre har høyere utdanning. Forskning viser at rekrutteringen til høyere grader fremdeles er sosialt

skjev, selv om forholdene ligger til rette ved opprettelsen av Statens lånekasse⁷. At foreldrene har høy utdanning er viktig for barnas valg av høyere utdanning, men det er også svært vanlig med egen rekruttering i klassene. Utdanning og yrkesvalg går gjerne i arv fra generasjon til generasjon (Hjellbrekke & Korsnes 2010: 219). Ut ifra Hjellbrekke og Korsnes betyr det at foreldre med høyere utdanning, får barn som tar høyere utdanning. Samtidig nevner Hjellbrekke og Korsnes at utdanning gjerne går i arv fra generasjon til generasjon. Jeg vil derfor se på mine informanter sine foreldres yrkesvalg, og om dette har en betydning for mine informanter sitt valg av yrke/utdanning.

Tabell 4 Foreldres yrke

Yrke				
	Fagarbeider/ ufaglært, uten krav til utdanning	Kunstneriske yrke med krav til utdanning (skuespillere, regissør, instruktør, reklame osv)	Profesjoner med 5års < utdanning (lærer, fysioterapeut, sykepleier osv)	Profesjoner/akademi kere med 5års > utdanning (Lege, advokat, psykiater, osv)
Mor	1	3	4	1
Far		2	3	4
Totalt	1	5	7	5

Slik det kommer frem av tabellen har nesten alle mine informanter sine foreldre et yrke hvor det kreves en form for utdannelse. Samlet sett er foreldrene til mine informanter høyt utdannet. Det høye utdanningsnivået blant mine informanter samsvarer dermed med Hansen og Wiborg sine påstander om jo høyere utdanning foreldrene har, jo mer sannsynlig er det at barna tar høyere utdanning (Hansen & Wiborg 2010). Det vi også kan se av denne tabellen er at en stor andel av foreldrene har kunstneriske yrker. Rekrutteringen til kunstneriske yrker fra foreldre er vanlig skriver Hjellbrekke og Korsnes (Hjellbrekke & Korsnes 2010). Dette stemmer overens med mine funn.

4.3. Barn av sin tid

For å se om tidspunktet mine informanter ble uteksaminert på har noen betydning for mitt materiale har jeg valgt å lage en tabell fordelt på kjønn, og hvilket tiår de ble uteksaminert. Utdanningen fra Teaterhøgskolen har utviklet seg over tid, på lik linje med alle andre

⁷ Statens lånekasse ble opprettet i 1947 bak det demokratiske argumentet at ingen skal forhindres fra å få høyere utdanning på grunn av økonomiske forhold eller sosiale barrierer (Hansen & Wiborg 2010:205-206).

utdanninger. Mine informanter vil derfor kanskje være preget av tidspunktet de tok sin utdanning, og hvilke meninger og syn som var rådende på det tidspunktet. Det vil derfor være interessant å se om tidspunkt for når mine informanter ble uteksaminert kan ha noe å si for mine funn. Kull uteksaminert rundt samme tid vil kanskje ha likere oppfatninger av mine spørsmål, enn blant kull uteksaminert fra andre tidsperioder.

Tabell 5 Tabell tiår informanter er uteksaminert, fordelt på kjønn

Uteksaminert av teaterhøgskolen, fordelt på kjønn, og tiår		
	Kjønn	
Årstall, uteksaminert	K	M
60-tallet		1
70-tallet	1	1
80-tallet	5	
90-tallet		1
SUM	6	3

Slik det kommer frem i denne tabellen, er hovedtyngden av mine informanter utdannet på 80-tallet. Blant mennene er det en jevn fordeling på hvilket tiår de er utdannet, mens blant kvinnen ser man en opphopning av uteksaminerte på 80-tallet. Disse funnene kan påvirke mitt materiale i den retning at meninger og oppfatninger rundt det å være en skuespiller, kunstnerroller og kunstneridentitet kanskje kan virke like, da mange av informantene mine er skolert i samme tidsperiode.

4.4. Videre bruk av opplysninger om mine informanter

Ved bruk av sitater i min analyse kommer jeg kun til å oppgi kjønn og hvilken aldersgruppe mine informanter befinner seg i. Av hensyn til avtale om anonymisering, kommer jeg ikke til å knytte sitater opp mot yrke, kjønn og alder. Jeg ser det som urelevant hva nåværende yrkestaus har å si for svarene mine informanter gir. Jeg gjør det på denne måten siden miljøet blant skuespillere som ikke lenger er yrkesaktive, men har tatt en ny utdanning, er relativt lite. De menneskene som befinner seg i miljøet vil derfor med stor sannsynlighet gjenkjenne informantene mine.

Dette kapittelet er ment for å gi en helhetlig oversikt over hvor mine informanter befinner seg i en samfunnsstrukturell kontekst. Ingen av disse tabellene, eller generaliseringene har noen forskningsmessig verdi isolert sett, da mitt materiale er for lite til å trekke noen statistiske

konklusjoner. Mine funn må derfor sees i sammenheng med allerede eksisterende teori, og mer generell forskning. Men med denne overordnede forståelsen av mine informanter sin bakgrunn, vil det kanskje lette forståelse av mitt videre arbeid med analysen. Samtidig vil det gi en annen forståelsesramme av mine funn når man kan se disse i lys av mine informanter sin sosiale mobilitet.

I de tre neste kapitlene vil jeg presentere analysens hovedtyngde. Det neste kapitlet omhandler kunstneridentitet i endring.

5. KUNSTNERIDENTITET I ENDRING

I denne hoveddelen av min analyse vil jeg ta utgangspunkt i problemstillingen jeg presenterte i innledningskapitlet. Problemstillingen min består av ett hovedspørsmål, og to underspørsmål:

Hva gjør det med kunstneridentiteten til profesjonelle skuespillere når de ikke lenger utøver sitt yrke?

- *Hvilke strategier velger skuespillere som, av andre enn helsemessige årsaker, ikke lenger er yrkesaktive som skuespillere?*
- *Hvilken betydning har arbeidsmuligheter, inntjening og familieetablering for skuespillere i deres valg om ikke å utøve sitt yrke lenger?*

Jeg har valgt å besvare hvert av spørsmålene i problemstillingene i hvert sitt kapittel, og trukket inn relevant teori for å analysere mitt materiale. Som jeg presenterte i min metodiske fremgangsmåte, vil jeg benytte meg av en blanding mellom personsentrerte og temasentrerte analytiske tilnærminger. Jeg vil rette fokus mot innholdet i intervjuene mine. Dette innholdet, og allerede presentert teori, vil jeg bruke som et verktøy for å besvare min problemstilling. Den personrelaterte analytiske tilnærmingen vil jeg benytte både som enkeltindividers utsagn, men også som en gruppering sin uttalelse, her skuespillere. Den temasentrerte analytiske tilnærmingen vil jeg benytte for å sammenligne informasjon om hvert tema fra intervjuene. Samtidig ønsker jeg med denne analysen å tolke mine funn i en mer omfattende meningssammenheng. Jeg ønsker å sette fokus på endringene som skjer i en skuespillers liv, som av andre enn helsemessige årsaker, bytter yrke.

Ved hjelp av min teoretiske tilnærming til fenomenet, vil jeg prøve å gi en dypere og bredere forståelse av fenomenet ved å kunne besvare min problemstilling. Som nevnt er analysen delt inn i tre, med utgangspunkt i oppbyggingen av min problemstilling. I det første kapitlet av analysen vil jeg gå i dyden på problemstillingens hovedspørsmål, som lyder: *Hva gjør det med kunstneridentiteten til profesjonelle skuespillere når de ikke lenger utøver sitt yrke?* Her vil jeg se på hva det vil si å inneha en kunstneridentitet, kunstnerforståelsen og endringer i kunstnerrollene. Jeg vil tolke mine funn opp mot min teoretiske tilnærming. I de neste to kapitlene vil jeg prøve å besvare problemstillingens underspørsmål.

5.1. "Å være eller ikke være"

For å forstå begrepet *kunstner* har jeg i teorikapittelet benyttet meg av Nielsen sin forståelse av identitet, og Bourdieu sitt habitusbegrep (Nielsen 2006 Bourdieu 1995, 1999). Når det gjelder identitet i samfunnsvitenskapen vises det gjerne til sosiale og kulturelle identiteter. Denne identitetsforståelsen vil bli gjeldene i min analyse. Man identifiserer seg med en sosial gruppe, som mine informanter identifiserer seg med gruppen skuespillere. Men man har også ulike typer identitet i forskjellige sosiale grupper. Det vil bli aktuelt å se på for eksempel alder, klasse og seksualitet gjennom hele oppgaven. Nielsen skriver om at hvordan man lever ut sine identiteter er personlig bestemt, og knyttes til individers opplevelse av å være seg selv (Nielsen 2006). Måten mine informanter har levd ut sin identitet som kunstner og skuespiller på er forskjellig, og mitt materiale gjenspeiler det. Grad av det å forstå seg selv som kunstner er svært varierende hos mine informanter. Samtidig virker det som å bruke betegnelsen kunstner på seg selv, er fremmed for mange av skuespillerne. En av mine kvinnelige informanter i 50-åra forklarer det på denne måten:

Kunstner er et vanskelig begrep syntes jeg. Jeg vet ikke om jeg noen gang har oppfattet meg selv som kunstner. Jeg veit ikke... men jeg driver i et fag som per definisjon er kunstdefinert... Jeg opplever at jeg har kunstnerisk tilnærming til teater. Altså... jeg kan mye om teater, jeg kan mye om kunstfaget teater da. Men jeg vil definere meg mye mer som kreativ enn som kunstner. Altså, jeg anser meg som et kreativt menneske.

En annen kvinnelig informant i 40-åra forklarte det på denne måten:

Jeg tror ikke det, fordi jeg husker vi hadde masse sånne rare diskusjoner på teaterhøyskolen, om hva kunst er og sånn. Det var ingen av oss som egentlig klarte å relatere oss til det. Og det har igjen med det... et godt ord det med utøvende kunstnergrupper, som både er musikere og skuespillere, og alle som driver med utøvende kunst de, vi, er jo bare et mellommenneske mellom noe noen andre har skapt. For oss så er det tekst. Og for musikere er det noter. Og så formidler vi det videre. Og da spørres det, og da syntes ikke jeg at det er en kunstner, et så bastant ord er helt riktig ord. Jeg har ikke noe behov for det i alle fall. At det er enda finere liksom, mer interessant.

Det viste seg at selvet begrepet kunstner fremprovoserte forskjellige assosiasjoner hos informantene mine, og at begrepet på ingen måte er ensbetydende. Det kunne nesten virke som om noen følte avsky for begrepet, selv om det er deler av definisjonen de kjenner seg igjen i. Slik som denne kvinnelige informant i 50-åra forteller om tema:

Kunster altså, jeg får alltid litt sånn.... Kunstner... jeg er jo på en måte kunstner, en utøvende kunstner. Skuespillere er jo håndverkskunstnere. Jo, jeg har en kunstnerisk identitet, det vil jeg si. Og jeg savner på en måte... kanskje ikke identitet, men jeg har

en veldig annen referanseramme enn det veldig mange andre mennesker har, i mange sammenhenger. Så ja, jeg oppfatter kanskje... men jeg vet ikke hva jeg skal si altså, om jeg oppfatter meg kunstner. Jeg tenker ikke så mye på det

Her er det tydelig at vedkommende ikke vil gjenkjenne seg i begrepet, samtidig som hun vedgår at hun har en annen referanseramme enn det andre mennesker har. Med andre ord vil hun ikke kalle seg kunstner, men at hun besitter andre egenskaper enn det andre har. Flere ønsket også å forklare hva de la i begrepet kunstner, for så å kunne kategoriser seg selv som det. En kvinnelig informant i 50-åra sier:

Det kommer jo an på hva man definerer som kunstner. Jeg definerer kanskje kunstnere som folk som har et eksponeringsbehov rett og slett. Og det har jeg. Så sånn sett er jeg kunstner. Jeg har jo ikke sluttet å ha det eksponeringsbehovet. Men kunstnermyten er jo så mangt. ÅÅÅ, hun er kunstner. Jeg lever jo et stabilt liv, heldigvis for meg. Jeg har jo fire unger og en mann, og hus. Så ytresett ser det kanskje ikke ut som hva folk forbinder med en kunstner. Men hvis man vet om sitt eget uttrykksbehov, så vil jeg si at jeg er kunstner ja. (...) De fleste kunstnere har jo kanskje ikke så lette liv. De er kanskje ganske sammensatte mennesker. Og det å leve med et uttrykksbehov er egentlig ikke så gøy.. heheh.. jeg syntes ikke det er så kult.

Her er det tydelig at informanten vedkjenner sitt eget eksponeringsbehov. Hun velger å bruke dette som begrunnelse for hva en kunstner er, og tørr derfor å kalle seg en kunstner. Ut ifra dette virker det som informanten trenger å ”unnskyldes” at hun er en kunstner, ved å redegjøre veldig for hva hun legger i betydningen av ordet kunstner. Dette opplevde jeg hos svært mange informanter. De kan vedkjenne seg sine kunstneriske ferdigheter, og at de har et uttrykksbehov andre mennesker ikke har, men å sette merkelappen ”kunstner” på seg selv vil de færreste. Av alle informantene var det kun en som svarte direkte ja, på spørsmål om vedkommende følte seg som kunstner. En kvinnelig informant i 50-åra forteller helt direkte at hun føler seg som kunstner, og at hun fortsatt er medlem av Skuespillerforbundet. At hun ønsker å presisere at hun fortsatt er medlem i Skuespillerforbundet oppfatter jeg som en måte å bekrefte sin kunstneriske status på, siden hun har byttet yrke, men besitter egenskaper til en kunstner, og derfor har sin fulle rett til å være medlem i Skuespillerforbundet. Hun presiserer også at hun betrakter skuespillere generelt som kunstnere, og syntes det er synd at ikke skuespillere generelt tør kalle seg kunstnere:

For det første er det noe som er ganske trist, og det er at det er mange skuespillere som vegrer seg for å kalle seg kunstner. De er utøvende kunstnere, og det er.. så jeg tror at de ser på det som noe veldig flott å være kunstner. Men de er ikke helt sikre på om de kan tillate å kalle seg selv det.

Informanten min forklarer dette ved at skuespillerne har en manglende trygghet i seg, og at det kanskje er en del av yrket. Det at skuespillere skal inn i så mange forskjellige roller hele

tiden, påstår hun at kan gjøre integriteten til skuespillere vagere. Som skuespiller må man være mer fleksibel i sinnet, som gjør at man ikke er så bastant på ting. Hun sier at skuespillere på en måte blir mer sårbare og åpne på grunn av denne fleksibiliteten, og tør derfor ikke å kalle seg kunstner, noe hun utvilsomt mener skuespillere er. Vedkommende var veldig klar på begrepsbruken, og hadde ingen betenkelighet med å kalle seg selv kunstner. Men denne informanten skiller seg ut av gruppen med skuespillere jeg intervjuet. Alle andre hadde noen betenkeligheter med å kategorisere seg selv som kunstner. Ingen av informantene var derimot i tvil om at skuespilleryrket var et kunstnerisk yrke, men at det var store forskjeller på utøvende og skapende kunst. Det var klart at skuespillere tilhørte gruppen av utøvende kunstnere.

Her ser man at informantene kan identifisere seg som utøvende kunstnere og skuespillere som en gruppe, men ikke som kunstner som et enkeltindivid. Det var ingen merkbare forskjeller blant kjønn i dette tema. Det kan virke som om det å karakterisere seg selv som kunstner, både før og etter karriereendringen, ikke har noen betydning for opplevelsen av seg selv som kunstner eller ikke. De færreste mente de kunne kalle seg kunstner når de var skuespillere, men heller ikke i noen særlig grad på intervjuetidspunktet. Nielsen skriver at hvordan man lever ut identiteten er personlig bestemt, og knyttet til individets opplevelse av seg selv (Nielsen 2006). Identiteten er med andre ord noe personen velger, og ønsker, og som inneholder noe bestemt som er bevisst for personen det gjelder. Blant skuespillere kan det virke som om at det ikke finnes noen særlig tradisjon for å kalle seg selv kunstnere, hverken som gruppe eller enkeltperson. Skuespillerne ser på seg selv som kreative mennesker med et uttrykksbehov, og kjenner seg selv igjen i andre skuespillere. Det blir derfor en kollektiv oppfattelse blant skuespillerne at de ikke er kunstnere, men skuespillere som utøver sitt håndverk. Denne kollektive forståelsen kan også henge sammen med at de fleste av mine informanter var yrkesaktive på samme tid.

5.2. Hva er en kunstner?

Mangset skriver om at kunstnerens skapertrang og evne ofte forklares ved sosial bakgrunn, sosialiseringprosesser, nettverk, portvoktere, og den enkeltes kunstners strategi på sitt felt (Mangset 2004:10). I den sammenheng vil jeg se litt på hvordan sosialiseringprosessene inn i skuespilleryrket oppleves for mine informanter, hvilken betydning nettverk og portvoktere har for valg av yrkeskarriere. Ofte kan kunstnere være antatt å ha blitt født med et spesielt talent innenfor sitt felt. At det er en iboende skapertrang som er noe dypt og personlig. Jeg vil se litt på hvilke strategier som ligger til grunn ved valg av karriere som skuespiller. Føler mine

informanter at de er født kunstnere, eller er det andre prosesser som ligger til grunn for valg av yrkeskarriere som skuespiller?

En av mine informanter forteller meg at det ikke var noen skuespillere, eller folk med beslektede yrker i familien hennes, men at hun alltid hadde spilt barneteater når hun var liten. Det var slik interessen hadde våknet. Når jeg spør hva som trigget valget å utdanne seg til skuespiller, svarte den kvinnelige informanten i 60-åra:

Det veit jeg ikke. Det var en indre, en indre trang og lyst... heheheh

Det er tydelig at interessen for teater har vært hos vedkommende siden hun var liten, men at hun litt flåsete kan svare at det var en indre trang og lyst til å bli skuespiller som gjorde at hun valgte å utdanne seg til skuespiller. Da dette faller litt utenfor min problemstilling har jeg ikke tilegnet meg kunnskap om når og hvorfor denne interessen for teater våknet som barn, og informanten var ikke opptatt av dette. Men det er tydelig at barneteateret har virket som en sosialiseringarena for henne. Her har hun blitt kjent med uttrykksformene og livet på og rundt scenen, som har gjort henne fortrolig med feltet. Samme informant forteller hvordan følelsen av å være utvalgt er, etter at hun har kommet inn på teaterhøyskolen. En del av gleden er å føle seg utvalgt blant så mange søkere. Hun forteller om en søkermasse på rundt 1000 stykker, hvor det er kun 8 som kommer inn:

Det er en lykke som var så stor at jeg kan ikke beskrive det, hvor stor den lykken var. Jeg tror det er det lykkeligste jeg har opplevd, å komme inn der. Og jeg syntes det er de beste... jeg må nok si at jeg syntes det er de aller beste, de mest spennende, de mest fantastiske årene i livet. Det var de årene på teaterhøyskolen. Altså det var... hele verden lå åpen følte det... Og at liksom. Jeg hadde virkelig fri tilgang opp til himmelen.

Hun forteller også om at det å komme inn på Universitetet i Oslo for eksempel, ikke kunne sammenlignes med den følelsen det gav å komme inn på Teaterhøyskolen. På Universitetet blir man bare en av mange, mens på Teaterhøyskolen føler man seg virkelig utvalgt, og at det gjør noe med deg som person. Det virker som om informanten ikke vektlegger sin indre trang spesielt mye lenger, men at det er mer den utvelgelsen som skjer når man faktisk har kommet inn på teaterhøyskolen, og fått en "bekreftelse" på at man har et talent, er avgjørende for om man er kunstner eller ikke. Slik kan det virke som om selve utvelgelsesprosessen ved opptaket til teaterhøyskolen kan være en del av det å føle seg "utvalgt", i alle fall hvis man ser på det i ettertid.

Teaterhøyskolen fungerer som en opplæringsanstalt, og som Mangset betegner som totalengasjement i glassklokke. Mangset skisserer et bilde av teaterhøyskolen som en annen

verden enn den utenfor skolens vegger. Den lukkede tilværelsen er preget av et totalt engasjement og arbeidsinnsats fra studentenes side, og et kollektivt engasjement av studentene. Dette gjør at studiet skiller seg ut i forhold til for eksempel akademistudenter som har en friere struktur på studiene sine, og en annen tilknytning til verden på utsiden (Mangset 2004:221). På denne måten blir studentene sosialisert til å være kunstnere og skuespillere. En av mine kvinnelige informanter i 60-åra husker hvordan streben etter å bli en mer ”kunstnertype” var i skoletiden.

Jeg husker at enkelte av... hehe... av de som gikk på teaterhøgskolen, som egentlig var sånn kjempe ordentlige. Kom fra pene superborgelige hjem, og som satt liksom oppe på elevrommet etter at skolen var slutt og tvang i seg rødvin fordi at de skulle liksom få livserfaring...

Slik min informant beskriver det her, kom ikke informantene inn på teaterhøgskolen som ferdigutdannede kunstnere. Man kan være helt ”vanlig”, men jobbe hardt for å skaffe seg de erfaringer som trengs for å leve opp til det å være en kunstner. Bak begrepet ”et borgelig hjem” ligger det nok en forståelse av norsk middelklasse. Det kan virke som om sosialiseringssprosessene for barn som ikke kommer fra hjem med tilsvarende yrkesliv, er vanskeligere enn for barn av skuespillere. En mannlig informant i 30-åra, hvor begge foreldrene var i beslektede yrker til skuespilleryrke, svarer slik på spørsmål om hvorfor vedkommende valgte å utdanne seg til skuespiller.

Fordi det ble sånn, hehe. Eller fordi det var vel det yrket jeg kjente best til. Den verden jeg følte meg hjemme i, som jeg trodde var min, og det viste den seg vel delvis at den var, men delvis også ikke.

Her ser man at valget ble gjort litt på grunn av at det var det som følte naturlig fordi det var dette yrke og yrkeslivet vedkommende kjente til best. Så valget i seg selv ble ikke utløst av et indre kall til å skape noe, eller utøve en kunstart, men det var enklest mulige vei til noe kjent. Denne informanten forklarte videre at det ikke handlet om å ha et talent, et indre kall, eller en skapertrang. Han mener at det handler mer om identitet og kultur, og et yrkesvalg på lik linje med andre yrkesvalg. Han forklarer det på denne måten:

Jeg kom ikke inn bare fordi jeg var sønn av to skuespillere. Det er det mange som tror, det er en myte da. For det er jo nesten hvert år nesten en eller to som har teaterfamilie eller teaterbakgrunn. Men sånn er det jo med juss og leger og psykologer, og egentlig alle yrkesgrupper hvor man har et sterkt positivt forhold til det man driver med. Så vil barna automatisk søke mot det yrket fordi det er noe trygt og noe de tror er bra [...]

Han fortellere videre at han hadde ingen illusjon om at skuespilleryrke var noe gøy og bare lek, men at det var beinhardt arbeid. Han sier han var forberedt på en tilværelse med tidlige morgener, og sene kvelder med jobbing, og jobbing i helgene. Han visste hva det innebar å gå til en skuespillertilværelse. Dette vitner om en tydelig forståelse av at hans kunstneriske evner helt klart ikke er noe som stammer fra hans indre trang til å skape noe, men som et resultat av å ha vokst opp med andre skuespillere. Valget falt på skuespilleryrket av den grunn. Han likestiller her skuespilleryrket med helt andre profesjoner som lege eller jurist, og mener valgene man gjør er kulturelt betinget. En annen informant sier det tilsvarende, at det var veldig vanlig i hennes familie å bli skuespillere, hun hadde flere søsken som var skuespillere, og med foreldre i bransjen var det nesten ventet. Dette samsvarer med hva jeg presenterte i kapittel 4, om sosiale strukturer. Foreldrene sine yrker er en viktig sosialiseringfaktor for hva slags yrker barna velger. Dette er en verden barna kjenner til, og er trygge på, og valget om å bli værende der er ofte lettere enn å bytte.

Det kan virke som om nettverk og sosialiseringprosessen inn i skuespilleryrket, i form av kjennskap til yrket, er viktige i valget om å bli skuespillere. Nesten alle informantene mine har drevet med barneteater, som helt tydelig er en stor del av sosialiseringprosessen inn i yrket. Samtidig kan det virke som det kan være tilfeldigheter eller andre utløsende faktorer som avgjør valget om å bli skuespiller eller ikke. Jeg opplevde ikke at noen av informantene følte at de hadde et ”gudekall” om å bli skuespiller, men mer at et sett med tilfeldigheter og interesser førte dem inn på den yrkesveien. Det kan ha vært små ting som har trigget valget om å bli skuespiller, samtidig som det har vært et ønske over en lenger periode.

En kvinnelig informant i 40-åra vektlegger en person i livet hennes, som hun husker som den forklarende årsaken til at hun ble skuespiller:

Og så hadde jeg en lærer på videregående som jeg hadde veldig, veldig stor respekt for. Hun var veldig populær. Og så kom hun bort til meg etterpå [etter en skoleforestilling] og sa: [Navn på informant], jeg håper ikke du tenker på å bli skuespiller. Og da mente hun det som et godt råd. At jeg ikke skulle bli skuespiller for da ville jeg havne ut i fordervelsen. Og da hun sa det fikk jeg elektrisk sjokk. HUN TROR JEG KAN BLI SKUESPILLER! Hehehe... så det var liksom det som satt fyr på den da.

Her kan man se et eksempel på en motivatør, som har en intensjon om å hindre min informant i å bli skuespiller, men resultatet ble annerledes. Motivatør i denne sammenhengen kan også sees på som for eksempel foreldre som er skuespillere, og introduserer barna sine for

skuespilleryrket, eller ved anerkjennelsen man får fra skoleledelsen ved å ha kommet inn på Teaterhøyskolen.

Jeg har nå sett på hvordan mine informanter oppfatter seg selv som kunstnere eller ikke, og hva det betyr å være en kunstner. I takt med skuespillerfeltets endringer, har kunstnerrollene også endret seg. Jeg vil se nærmere på hvordan disse nye kunstnerrollene fortøner seg for mine informanter.

5.3. Kunstnerroller

Endringene på skuespillerfeltet har ført til endringer av kunstnerrollen. Mangset skriver at dagens kunstnere ikke lenger er preget av ”gudekallet” til å være en kunstner, men at en har muligheten til å velge hva slags type kunstner man vil være. Endringene på skuespillerfeltet har også ført til at skuespillerne er nødt til å orientere seg annerledes enn før for å livnære seg som skuespillere. Uttrykksformene og grensene til feltet blir visket ut, og dørene åpner seg for nye inntjeningsmuligheter (Mangset 2004). I analysen vil jeg se litt på den tradisjonelle karismatiske kunstneren, og hvordan denne typen kunstnerrolle blir oppfattet i mitt materiale. Deretter vil jeg presentere forskjellige typer kunstnerroller av Abbing og Elleimer opp mot mitt materiale om forskjellige kunstnerroller. Mine informanter har forskjellig forståelse av hva slags kunstnerrolle de selv hadde som skuespillere når de var yrkesaktive, og hvordan denne kunstnerrollen endret seg ved karriereendring. Jeg vil se om jeg kan knytte disse rollene opp mot min teori. Til slutt vil jeg se litt på hvordan skuespillerne selv følte at de ble oppfattet i rollen som skuespiller av andre.

”Bohemen er død”

Mangset skriver at den tradisjonelle karismatiske eller romantiske kunstnerrollen fremstiller kunstneren som en mystisk eller magisk figur, som er hevet over hverdagslivets trivialiteter. Han er drevet av et kall, og besitter spesielle evner (Mangset 2004:8-9). Det er dette utgangspunktet mange av mine informanter legger til grunn når vi har snakket om ”kunstnermyten”, og forskjellige kunstnerroller. Men lever fortsatt denne kunstneren? En av mine kvinnelige informanter i 50-åra uttrykker seg slik om hva denne myten innebærer:

(...) altså at det er mer litt sånn bohemtrekk, at du er ... ja du får liksom litt mer sånn slækk for å drikke mer, klarer ikke å sove om natta, du er veldig følsom, du må... alt blir for strekt, eller blir for, du kan bli litt sånn voldsom eller dramatisk eller.. rotete privatliv... men det er veldig mye myter.

Denne informanten har et klart bilde av hva myten innebærer, men er uenig i at det er slik virkeligheten er. Hun tror at noen av disse mytene blir opprettholdt av seg selv, og selve

myten. Det at noen tror på denne myten, og gir seg selv lov til å leve på denne måten gjør at mytene fortsatt blir stående. Samtidig er hun nøye med å presisere at det i svært liten grad er sånn, og at de aller fleste skuespillerne er veldig hardt arbeidende og ambisiøse folk som lever akkurat som ”alle andre”. Hun sier at forskjellene på skuespillere og andre yrkesgrupper ikke er så store, men at dette har vært litt forskjellig gjennom tidene. Hun viser til 70-tallet, hvor det var mer ”fri flyt”, men dette gjenspeiles kanskje på flere områder? Dette viser seg å gå igjen i alle intervjuene mine. En annen mannlig informant i 60-åra påpeker at dette i så fall er noe en velger å leve opp til, fordi man kan og har muligheten:

Jeg vil ikke bli ufin og snakke om ... hvis man for eksempel var gift med noen som hadde penger. Da kunne man jo alltid tillate seg å være kunstner. Vi andre som fløy omkring og skulle betale husleie og barnehage og månedskort på trikken... da ble det litt...

Ingen anerkjenner den karismatiske kunstneren som en aktiv rolle i særlig stor grad lenger, og ingen mener at dette er den rådende kunstnerrollen. I tråd med Mangset, vises det til en helt annen kunstnerhverdag enn det myten rommer. En av mine kvinnelige informanter i 40åra mener at årsaken til dette er avmystifiseringen i kunstneryrke:

Nå vil jo alle være, hehehe, på TV, og alle vil ha en scene. Nå tror jeg mange ser på en skuespiller som noe jeg kunne vært, det er bare en tilfeldighet som ikke gjør at det ikke er meg der borte liksom. Det er mitt inntrykk. Både mystikken og det fremmedartede. Det er mer at alle er kunstnere, det er bare tilfeldig at du jobber som datatekniker liksom...

Det var ingen tvil hos mine informanter. Den karismatiske kunstnerrollen er bare en myte, og ikke en gjeldende kunstnerrolle. Nesten alle informantene gjenkjenner seg mer i en seinmoderne kunstnerrolle. Samtidig er det ingen tvil om at myten lever videre, selv om den kanskje ikke har noen særlig rot i virkeligheten lenger. For som en konsekvens av et felt i endring, endrer kunstneren seg også.

Kunstnerroller i praksis

I teorikapittelet skisserte jeg flere nye kunstnerroller, som vokser frem i et seinmoderne samfunn, som et alternativ til den karismatiske kunstnerrollen. Fire av disse modellene er *Abbing sine kunstnerforskeren, den postmoderne kunstneren, kunstnerhåndverkeren og kunstnerentertaineren*. Den siste kunstnerrollen er Ellmeier sin *kulturentreprenøren*. Alle disse rollene må sees på som idealtyper, men jeg vil prøve å plassere mitt materiale i forhold til de forskjellige rollene som er en del av en nyere kunstnerforståelse på skuespillerfeltet. Jeg snakket med mine informanter om kunstnerroller kun på skuespillerfeltet.

Den første kunstnerrollen er *kunstnerforskeren*. Dette er en kunstnertype som besitter en form for ekspertise, og er distansert fra publikum. Disse er utpreget faglige og profesjonelle. I samtale med mine informanter om forskjellige kunstnertyper, var denne kunstnerrollen lett gjenkjennelig. Denne rollen hadde særtrekk som intelligent, og gikk grundig til verks i sine skuespilleroppdrag. Vedkommende kunne fordype seg til en rolle i en helt annet grad enn andre. Denne rollen blir sett på som veldig flittige og flinke. En av informantene mine, kvinne i 50-åra, skisserer denne kunstnerrollen som følgende:

(...) det er de ekstremt seriøse, hardtarbeidende som du ser på med stor beundring og respekt ikke sant. Som virkelig setter seg inn i det de driver med. Gjør research, lever asketisk, søker kunnskap, bruker en prøvetid maksimalt til å En prøvetid er jo en prøvetid, hvor en skal prøve ut ting i alle retninger, og som tør det. Det syntes jeg er enormt, det står det stor respekt av. Sånn at når vedkommende kommer frem til et slags resultat, så vet du at det er gjennom beinhard jobbing. Sånne typer er veldig ofte innadvendte, vanskelige å få tak i på en måte.

De blir betegnet som veldig arbeidsomme, og at talent til en viss grad kan læres ved å studere det lenge nok. Abbing mener denne typen kunstner ikke vil holde da den ikke tilføyer kunsten noe nytt. Ingen av informantene mine reflekterte noe rundt dette.

Den andre kunstnerrollen Abbing presenterer er den *postmoderne kunstneren*. Dette er en kunstner som ikke er redd for å bryte grenser og feltets konvensjoner, og bryr seg rett og slett ikke om dem ved å bevege seg fritt mellom kunst, design, anvendt kunst og reklame. Denne typen var vanskelig å kjenne igjen i mitt materiale. Ikke fordi mine informanter mente den ikke eksisterte, men fordi de rollene informantene skisserte innebar mer personlige egenskaper enn hvordan de orienterte seg på feltet. Slik som denne rollen en kvinnelig informant i 40-åra skisserer:

Og så er det litt den der, litt den ekstrem-sporter'n, men innefor kunst på en måte. Er en sånn. Kanskje littegrann den som ikke fant seg noe annet han eller hun hadde lyst til å gjøre og som havnet litt som skuespiller, ikke fordi vedkommende er uten talent, ofte et stort talent, men det er litt den, rampegutten som på en måte ble en entertainer. Det er mer (...) det er den sirkusrollen, sirkusartisten på en måte. Bør ikke være entertainment, det kan like godt være heavy performance, men det ligger på en måte innenfor entertainer, eller, jeg tenker mer risikosport, mer sånn som på en måte kjører på og....

Videre forteller informanten om at dette kanskje er en form for moderne kunstner, og litt "actionhelt". Denne typen kan gjøre alt mulig, fra å stå på scenen, være sjef på Torshovteatret, spille film, skrive manus og være på TV. Hun gir denne typen maksimal status, og karakteriseres som en type som sjonglerer flere felt. Informanten kaller denne kunstnerrollen

for en ny-karismatisk kunstner, som kan være arvtageren til den ”gamle” karismatiske kunstneren. Denne beskrivelsen av en kunstnertype kan jeg se for meg passe inn i Abbing sin idealtipe om en *postmoderne kunstner*. Dette kan være en type som utfordrer den etablerte kunstverden med fornektelse av økonomien, og starter egne foretak og gjør det bra økonomisk uten at det oppfattes som noe negativt. Men dette blir bare antagelser fra min side. Dette er en utfordring med idealtyper, at tilpasning til materialet kan være vanskelig.

Den tredje kunstnerrollen er *kunsthåndverkeren* som prøver å holde vedlikeholde det gamle og tradisjonelle. Det som kjennetegner denne kunstneren er at de tar opp gamle teknikker og prøver å lage nye positive holdninger til håndverket. For at denne kunstnerrollen skal ha noen overføringsverdi til skuespilleryrke må vi trekke paralleller til 70-åras verdier om at skuespillerfaget er mer et håndverk enn en kunst. Sosialantropolog Arne Martin Klausen har, ved studier på det norske kulturfeltet, skilt ut en ”håndverkerkunstner”. Denne kunstnerrollen utviklet seg på 70-tallet, fra en mindre romantisk retning, mot en håndverker. Denne kunstnerrollen kom i kjølevannet av kunstneropprøret på 70-tallet, hvor kunstnerne ville bryte med den klassiske kunstnermyten, og gjøre kunstneriske yrker til ”vanlig arbeid” (i følge Mangset 2004:80). En mannlig informant i 60-åra, som har vært yrkesaktiv fra 60-tallet og frem til ganske nylig, forklarer det slik om 70-tallets inntog av håndverkerforståelsen:

I 70 åra kom sånn, vi er kulturarbeidere, med alt det medførte, både avslappethet og usnobbethet og intens og hysterisk snobbing nedad. Så de snakket mye lettere om å skape kunst, så da mente de, da vil jeg tro at de mente teater av en eller annen årsak er viktig og samtidig gav en kunstnerisk forløsning, en kunstnerisk opplevelse for den som så på. For å si det sånn, dette kan vi ikke få til noe annet sted enn akkurat i teateret. Og det er fordi teateret er levende og oppstår akkurat der.

Flere av mine informanter var yrkesaktive på 70-tallet, og gir meg et bilde av denne kunstnerrollen som en kulturarbeider, som har som visjon om å få kunsten ut til folket. Det var ikke så viktig med din indre skapertrang eller kunstneriske ambisjoner, det viktigste var at du var til for folket, og i folkets tjeneste. Abbing mener at denne kunstnerrollen har forsvunnet, og at feltet generelt har endret seg så mye at det ikke lenger er plass til denne typen kunstnere (Abbing 2002). Dette kan man se tendenser til hos dagens skuespillere. Det kan virke som den harde konkurransen og feltets usikkerhet fører til et mer selvsentrert fokus.

Den siste rollen til Abbing er *kunstnerentertainer*. Dette er typen som ønsker å underholde publikummet sitt, og er universell og tidløs. Denne rollen kan oppfattes som mindre anerkjent og faller utenfor den ”fine” kunsten. Deres tilnærming til økonomi er at de tenderer mot massemedia, og skaper for å underholde (Abbing 2002). Dette var heller ikke en rolle som

kom tydelig frem i mitt materiale. Noen av informantene var inne på lignede typer, som jeg syntes jeg kunne kjenne igjen i beskrivelsen av en slik *kunstnerentertainer* som Abbing beskriver. En kvinnelig informant i 40-åra beskriver denne rollen slik:

Så har du en type som bare tuller og tøyser, og som kommer frem til flotte resultater med det og. Men som bruker det som metode. Nærmest sånn der utprøving på hvordan man kan gå med humor og utdriting, og driter ut seg selv og... og som oftest er veldig motsatt. Veldig utadvendt, veldig stort nettverk, veldig sånn som går på byen, og som det er lett å komme i kontakt med og... og som man ofte lurer på om er seriøse liksom.

Slik kan man kjenne igjen *kunstnerentertaineren* som en som underholder, men samtidig vil tjene penger. Kjennetegnene til denne kunstnerrollen kan være svært likt den *postmoderne* kunstneren. Det kan oppfattes som at små distinksjoner skiller disse to ut ifra mitt materiale. Det var flere eksempler i materialet mitt på en type kunstner som kunne besitte egenskaper både som den *postmoderne* kunstneren, og *kunstnerentertaineren*. Så for mitt materiale ville det kanskje vært hensiktsmessig og kombinert disse to rollene til en *postmoderne entertainer*.

Den siste modellen jeg presenterte er Ellmeier sin *kulturentreprenør*. Dette er en type som blir beskrevet som en selvstendig kunstner, eller kulturarbeider, som ikke har sterk forankring i en institusjon. Tilværelsen er usikker økonomisk, og kunstneren tar på seg forskjellige deltids og prosjektbaserte jobber for å tjene til livets opphold. For *kulturentreprenøren* er ikke å skille mellom økonomi og kunst viktig, for disse feltene flyter mer over i hverandre (Mangset 2004:13). En kvinnelig informant i 50-åra skisserte denne typen slik.

(...) det betyr bare er det er mer konkurranse, og man må bare kunne faget sitt bedre og man må jobbe hardere og at man må være mye mer sitt eget firma så å si. Man må kunne mer enn og bare være skuespiller og bare sitte å vente. Så på en måte ikke kunstneren da. På en måte en som jobber for yrkeslivet sitt og for å få penger i kassa rett og slett. Og det er veldig ukunstnerisk på en måte. Men på en annen side ja. (...) det er lite sannsynlig at du får fast jobb når du er ferdig som skuespiller når du går ut fra teaterhøyskolen, og andre skoler selvfølgelig. Og da må du kanskje skaffe deg en identitet som er mer enn "jeg er kunstner".

Dette beskriver en type *kulturentreprenør*. Dette er heller ikke en kunstnerrolle som mange av mine informanter snakket om. Denne typen kunstner kan vi kjenne igjen i slik arbeidsfeltet er skissert i dag. Her kan man se klare likhetstrekk til Abbing sin *postmoderne kunstner*.

Som man ser fungerer disse modellene helt klart som idealtyper. Likevel syntes jeg de er interessante å plassere i analysen for å se hvordan mine informanter ser på roller i endring i det seinmoderne samfunn. Man kan si seg enig i at Abbing og Ellmeier beskriver kunstnerroller i endring, og at dette stemmer med mine funn i mitt materiale. Det er enighet

blant mine informanter om at det eksisterer flere typer roller. Veldig mange tegner et bilde av en moderne skuespiller som har flere trekk av en entreprenør i seg. Så Ellmeier sin *kulturentreprenør* er nok den mest aktuelle rollen, og den de fleste informantene kjenner igjen, og ser i dagens skuespillere. Dette beviser at skuespillerfeltet er i endring, og at mange av dagens skuespillere følger utviklingen på markedet ved å tilpasse seg, og sin rolle som kunstner og skuespiller. Den harde konkurransen, og det pressede markedet gjør at skuespillerne orienterer seg annerledes. Denne dramatiske endringen i hvordan yrkeslivets dynamikker fungerer kan også sees i sammenheng med at noen velger å bytte yrke underveis. Ikke alle klarer eller ønsker å justere sitt eget arbeidsliv etter de nye strukturene på arbeidsmarkedet. Dette vil jeg komme nærmere inn på seinere i oppgaven. Det er tydelig at mine informanter har en formening om at det eksisterer forskjellige typer av kunstnerroller, og at disse har endret seg over tid. Men det virker ikke som om dette er noen bevisste tanker de har gjort seg om temaet, men kanskje noe jeg har fremprovosert ved å spørre om det. Så denne kategoriseringen av kunstnerrollene fungerer mer som en illustrasjon på at de er i endring, men er ingen sannhet som råder på feltet.

Som aktiv skuespiller

Flere av mine informanter hadde deler av yrkeskarrieren sin på 70-tallet, og synet på sin egen kunstnerrolle bærer preg av dette. Selv informanter som var yrkesaktive på 80- og 90-tallet presiserer at de lever i 70-tallets ånd som yrkesaktive, og opererer mer som en håndverker enn en kunstner. Det vises med andre ord ikke til forskjeller verken i kjønn eller alder på dette punktet. I mitt materiale er det flere eksempler på det å kalle seg en kunsthåndverker. En kvinnelig informant i 50-åra gir et eksempel på håndverkerkunstnere:

Altså, man utvikler jo en slags felles forståelse eller en felles norm med sine. Det kan godt hende at de som går på Teaterhøgskolen i dag tenker noe helt annet om det, det vet jeg ikke. Jeg vet ikke hva de tenker. Men... ja, altså, vi var som sagt veldig opptatt av det å være skuespiller var et håndverk. Noe du måtte kunne. Og noen ganger var man heldigere eller hadde flaks, man kunne gjøre veldig gode ting. Men at alle mennesker har potensialet til å gjøre, altså alle skuespillere, kan lage liksom noe veldig godt noen ganger gjør du ting som er bedre enn andre ganger, og da kan det kanskje kalles kunst, mens det du i hovedsak gjør er et slags håndverk. Altså, du må kunne noe for å være skuespiller. Det er ikke sånn at det kommer ”rekanes på ei fjøl” og så bare er du der liksom.

Så faget sees på som et håndverk, og et verktøy man bruker for å skape noe. Det kan virke som det heller faller på tilfeldighetene at noe av det man skaper kan kalles kunst, hvis man er heldig eller har flaks, som min informant sier. Siden de aller fleste i mitt materiale er enige i dette synet er det fristende å trekke konklusjonen om at dette er en rådene norm i Norge. Det

kan være at dette har endret seg over tid, men innenfor den tidsperioden jeg opererer, ser det ut til at dette er en felles rådene norm for Norge. Man er mer en håndverker som skuespiller, enn en kunstner. Det er tydelig at informantene mine kan gjenkjenne seg i både Abbing sin *postmoderne* kunstner, og Ellmeier sin *kulturentreprenør*, i tillegg til dette. Det trekkes inn mange eksempler på dette når informantene snakker om seg selv som skuespillere, både i form av uttrykksform, og fornektelse av økonomien. Det er tydeligere blant de yngre informantene, og de som har vært yrkesaktive i nyere tid, at de tilegner seg egenskaper til den *postmoderne* kunstneren og *kulturentreprenøren*. Dette sier noe om et arbeidsmarked i endring, som jeg kommer inn på i kapittel 7. Mitt materiale viser at det er en dreining i kunstnerroller fra en håndverker, til en postmoderne entreprenør med sterk forankring i håndverkerforståelsen av yrke. Det er litt interessant å nevne at de eldste informantene mine, betegnet sine tidligere kolleger, som på det tidspunktet var veteraner, som mer karismatiske kunstnere. Det kan være tegn til en dreining fra en karismatisk kunstner til håndverkeren som mitt materiale ikke inneholder. Det blir også gitt uttrykk for at dagens nyutdannede er av en annen oppfatning enn hva den rådende kunstnerrollen er. Det ville derfor vært veldig interessant å utvide studien min til å gjelde skuespillere i 70- og 80-åra, og helt frem til de nyutdannede, for å finne ut mer om akkurat dette. Men ut i fra oppgavens omfang, samt at det faller litt på utsiden av problemstillingen, har jeg ikke gått nærmere inn på dette.

Hvordan andre oppfattet en som skuespiller

Selv om svært få av mine informanter selv oppfatter seg selv som kunstnere, har alle historier om hvordan menneskene rundt dem oppfattet dem som kunstnere. Mange føler at skuespillere som gruppe lett kan bli generalisert i forhold til at de er mer fri og uansvarlige enn andre yrkesgrupper. Noen mener også at de blir sett på som slumsete drukkenbolter, som lever sine ville liv om natten. Flere nevner at de ble møtt med status og beundring, og at skuespillere er en yrkesgruppe som de føler blir sett opp til. Informantene viser også til at dette er en tendens i endring, som et resultat av at "alle" kaller seg skuespillere. Denne statusen og beundringen, som de opplever på yrkesfeltet, mener flere av informantene er en av grunnene til den store tilveksten av skuespillere. En fellesnevner for alle mine informanter er at de ikke nødvendigvis kjente seg igjen i hvordan omverden oppfattet dem som skuespillere. En av mine kvinnelige informanter i 50-åra forteller det slik:

Jeg føler det, at skuespillere som gruppe er sett opp til. Mer og mer egentlig ettersom det ble en medie-eksponering av oss som yrkesgruppe på en måte. Det der å være på TV og film, i glansa ukeblader og sånn, gjør på en måte at det blir litt sånn Hollywood over det. At man nesten blir litt sånn uvirkelig "åå gud, jobber du på teater, å så

spennende!”. Det er liksom veldig spennende. Og at det finnes masse små forestillinger om hva det vil si å være skuespiller. Altså, for det er jo en jobb. Det er jo ekstremt lite som er glamorøst ved det å være skuespiller, faktisk. Mens folk flest tror at det er veldig glamorøst, og det handler jo om at vi ikke informerer heller på en måte.

Hun forteller videre at som gruppe er skuespillere dårlige til å informere andre om hva slags liv de egentlig lever. Selv om mange tror skuespillere lever et veldig annerledes liv, stemmer det generelt sett ikke. Det kan stemme i forhold til arbeidstider, men skuespillere er på langt nær ikke alene om å jobbe kvelder og helger lenger. Denne informanten tror også at antagelser om hvordan skuespillere er og lever er teftet på gamle fordommer, som i stor grad ikke stemmer lenger. Hun påstår at skuespillerne er blitt prektige fordi det er hard kamp om ”beinet”. Det er ikke rom for skuespillere som ikke tar karrieren sin seriøst, ved at man for eksempel kommer og lukter ”gamme fyll” på audition. Hun sier at skuespillerne i dag er nødt til å være skjerpert og klare hele tiden for å konkurrere ut andre sultne skuespillere. Det er mer bevissthet rundt det å holde seg i form og være frisk. Dette fokuset har nok endret seg i takt med den økte konkurransen på feltet. Informanten oppsummerer med at hun har et inntrykk av at kunstnere blir sett på som litt rarere, og litt mer gjerne enn andre folk. Dette mener hun også gjenspeiler seg blant skuespilleren, fordi det er mer tolanse blant folk for at skuespillere er ”sånn”. Slik tillater da skuespillerne seg også å være litt annerledes, fordi det til en viss grad blir forventet av dem. Informantene mine forteller meg om de tekkelige, borgelige livene til skuespillere, men at omverden oppfatter dem helt annerledes. Mye av grunnen kan være, som informanten min nevner, at de jobber når andre har fri og omvendt, og at det skaper en illusjon om et utsvevende liv. Informantene mine mener at skuespillerne er like forskjellige som andre folk, og lever like ”normalt” som andre yrkesgrupper, men med andre arbeidstider. En mannlig informant i 30-årene forteller slik om det:

Jo, man blir jo oppfattet som litt rar og eksotisk og interessant. Og ja, spennende å henge med liksom. Jeg bodde en del alene i Bergen og Molde og sånn, det var jo ikke vanskelig å finne noen å snakke med, prate med noen eller noe sånt. Det var bare, det var kult. Og så blir du jo selvfølgelig lei av det i perioder også. Det er folk som bare vil henge med skuespillere fordi det er kult, og det er jo ikke noe gøy. Men samtidig er jo ofte skuespillere litt asosiale privat, fordi du bruker så mye av dine sosiale evner på jobb. Og du blir rett og slett litt lei av å være sammen med mennesker. Så du får liksom et sterkt behov for å være alene og nullstille deg, og gjøre helt andre ting. Så veldig mange av de dyktigste skuespillerne er nesten litt sjenerte privat fordi de er nødt til å spare på kruttet da. De kan ikke gå på puben og liksom underholde og fortelle vitser hele kvelden, for den energien trenger de på jobben sin.

Det er tydelig at det forventes visse personlighetstrekk av mine informanter som skuespillere. Dette virker i svært liten grad å stemme med hvordan informantene oppfatter seg selv som

kunstnere. Samtidig er andres folk oppfatning av dem som skuespillere med på å gi dem mulighet for å te seg annerledes enn det som vil kunne bli betraktet som normalt. Selv om ingen av mine informanter mener dette i noen stor grad er viktig for dem, blir det nevnt som en positiv fordel man har som skuespiller. Det oppleves som det er mer toleranse og større tålmodighet i forhold til personlighetstrekk, enn i andre sosiale sammenhenger der slike trekk blir oppfattet som uryddig eller unødvendig.

En annen ting som går igjen i materialet mitt er status. Informantene skisserer en type status i samfunnet, som ikke bare virker innad i feltet, men som går på tvers av yrker. Som jeg nevnte i kapittelet om sosiale strukturer er utdanning en viktig faktor for kartlegging av sosiale strukturer ved klasseinndeling. Utdanning er et viktig gode, og generer ulikheter i inntekt og status (Hansen & Wiborg 2010:205). Selv om skuespilleyrket ikke er med på å generere forskjeller i inntekt, kan man se at det kan generere ulikhet i status. En mannlig informant i 50-åra forteller om at når han nå står utenfor miljøet, merker han at det er rask vei til beundring blant yrkesaktive skuespillere:

For eksempel med [NAVN PÅ EN SKUESPILLER], hun er etablert på Nationalteatret. Når jeg er i et medisinsk miljø, hvor vi har vårt hierarki, så er hennes vei rett over gulvet til han som er øverst i hierarkiet mitt, professor og sånn, å være på level hvor de er; ”å så hyggelig og så koselig osv”. Faktisk er det veldig markant, vel og merke hvis de liksom er respektert etablert eller kjent. Hadde man kommet og sagt at man er skuespiller, ingen aner hvem du er, og du holder på, så ville du ikke hatt det. Men i det øyeblikket de liksom har en akseptert kunstnerstatus...

Her forteller informanten om et hierarki som fungerer på tvers av yrkesgruppene. Han med sin nåværende yrkesstatus er ikke like lang oppe i hierarkiet på sitt arbeidsfelt, og har heller ikke samme muligheten til å være på samme nivå med vedkommende som sitter øverst i hierarkiet på sitt yrkesfelt. En skuespiller som er anerkjent derimot, kan som min informant sier, ”spaserer rett over gulvet”, og passe inn på toppen av et annet yrkesfelt i sitt hierarki. Er man anerkjent på sitt felt som skuespiller, og på toppen i sitt hierarki, kan man i sosiale sammenhenger uten problemer være akseptert på toppen av andre yrkesgrupper sine hierarki. Dette viser at det finnes en form for status i skuespilleryrke, som gjør at man blir anerkjent selv på andre yrkesfelt.

Selv om flere informanter forteller om et yrke som er preget av heltedyrking, beundring og begeistring, virket det ikke som at de var enige i denne beundringen. De fleste oppfattet seg som vanlige arbeidstakere, som utførte en jobb. Flere av informantene uttrykker at denne statusen og beundringen følger skuespilleryrket, og er noe de har mistet ved karriereendring.

Noen sier de fortsatt kan bli møtt med beundring når de forteller om sin tidligere karriere som skuespiller, men at dette for det meste er forbeholdt aktive skuespillere. Jeg vil derfor se litt nærmere på hvordan mine informanter føler de blir oppfattet som kunstnere etter de har valgt å bytte karriere.

Kunstnerrolle etter yrkesendring

Hvordan mine informanter ser på seg selv som kunstnere etter yrkesendringen er sentral i min problemstilling. Tidligere i analysen har jeg sett at de fleste i utgangspunktet ikke vil karakterisere seg som kunstner. De er enige om at de blir oppfattet som kunstnere, eller en kunstnergruppe, men kjenner seg ikke nødvendigvis igjen i denne beundringen de møter. De er enige om at de er utøvende kunstnere, og besitter en skapertrang, og et ønske om å utfolde seg kreativt. Alle informantene tar også, i varierende grad, på seg skuespillerrelaterte oppdrag fortsatt, men har nå muligheten til å si oppdrag etter ønske eller interesse. Så i noen grad har mine informanter en fot innenfor feltet, selv de som har valgt et helt annet fagfelt. Ut i fra materialet mitt ser jeg at de som har tatt mindre etterutdanning holder seg nærmere sitt gamle fagfelt, med flere faglig relaterte oppdrag, enn de som har utført en ny utdanning, og byttet yrkesfelt. Graden av yrkesaktivitet på skuespillerfeltet varierer for informantene, og virker styrt ut i fra ønske, ikke nødvendigvis etterspørsel. En informant forteller også at nå er han endelig i posisjon til å velge hvilke jobber han syntes er interessante, i stedet for å ta på seg uinteressante oppdrag som en nødvendighet.

Selv om det oppleves forskjellig blant mine informanter i hvilken grad man var kunstner som skuespiller, eller ikke, er informantene enige om at de besitter en egenskap, som ikke alle andre har. Informantene forteller om trangen til å skape noe, og et behov for eksponering som de mener er egenskaper ikke alle mennesker besitter. I mine intervjuer snakket vi om kunstnerforståelsen etter yrkesendringen. En kvinnelig informant i 60-åra svarer slik på spørsmål om hvordan hun opplever seg selv som kunstner etter en yrkesendring:

Man har vel med seg en slags form for taus kunnskap liksom, eller... at jeg tror det å kunne.. jeg tror veldig mye av det en skuespiller gjør er å observere, og det er veldig mye av hva en psykolog gjør og, så det tror jeg at jeg har veldig mye med meg, at jeg ser automatisk nye ting, som jeg merker mine kolleger ikke får med seg. Jeg merker det når jeg jobber sammen med noen, at jeg har registrert... jeg registrerer andre ting... jeg ser en del ques liksom, som folk ikke gjør.

Videre forteller informanten min at dette er egenskaper hun også kan se blant politi og etterforskere for eksempel. Dette er en egenskap hun sier at hun trodde "alle" hadde, men oppdaget etter bytte av karriere at ikke stemte. Hun sier at det å sitte og lytte, og se på andre

mennesker i andre situasjoner er vanlig for skuespillere, og at flere av hennes tidligere kollegier gjør akkurat det samme. På denne måten danner de seg bilder av hva slag type mennesker det er, og hva slags liv de lever. De samme teknikkene har hun funnet meget verdifulle i sin nye yrkeskarriere, og er teknikker hennes kollegier ikke nødvendigvis benytter seg av. Selv om dette ikke direkte viser til kunstneriske evner, viser det til noen personlighetstrekk som tydeligvis er vanligere blant skuespillere, og som kan være nyttige i andre yrkessammenhenger. Om denne evnen er tillært eller om det er en medfødt evne er et tema jeg ikke ønsker å berøre i denne oppgaven.

Selv etter karriereendring opplever noen av informantene mine at fortiden som skuespiller innhenter dem. Kolleger i de nye yrkene forventer at informantene mine har egenskaper som er forbundet med kunstnere og skuespillere. Det knyttes spesielle forventninger til en som person fordi man har en skuespillerbakgrunn. Det blir fortalt om en forventning til de tidligere skuespillerne om at de skulle være morsomme og lett kunne underholde. Også eksempler som at det var en selvfølge at mine informanter måtte ta på seg å holde foredrag fordi det ble forventet at vedkommende var god til å snakke foran publikum. På den annen side er også informantene klare over at andre har denne oppfattelsen av dem, og flere forteller om hvordan de har benyttet seg av folks forventning av dem til deres eget beste. En kvinnelig informant i 50-åra forteller om hvordan hun har brukt andres oppfattelse av henne til hennes egen fordel:

Jeg føler det å være skuespiller gir meg en viss personlig frihet, akkurat som folk... de gir meg liksom litt høyde under taket. Folk tenker at "jaja, hun er jo kunstner, hun er skuespiller, så det er ikke så rart hun er litt sånn". Sånn sett føler jeg at jeg ikke trenger å være så trang i skjæret på en måte. Og så, så kan jeg veldig åpent fronte at jeg ikke er god på ditt og datt. Jeg har nok en uvanlig kombinasjon for kunstnere, eller kulturarbeidere, at jeg også er ganske ryddig og god på det å administrere. Det er ikke spesielt vanlig tror jeg. Også der har jo jeg en forse, og det tror jeg blir lagt merke til. Men jeg kan uten problemer fronte at jeg ikke er noe god med økonomi, og kan ikke alt dette med fakturering og budsjetter og sånne ting og kanskje til og med kokettere litt med det. For det godtas på et vis, fordi man er kunstner. Men ellers så har jeg inntrykk at omgivelsene ser på det å være skuespiller med veldig respekt, og de syntes det er spennende og sånt. Og det gir meg en viss type status føler jeg.

Her forteller informanten min at hun bevisst kan bruke folks oppfatning av henne som kunstner, og derfor litt surrete, til hennes fordel og at hun i tillegg bruker dette som et argument for sin manglende økonomikunnskap. Andre informanter forteller om fordeler ved å ha utdanning fra Teaterhøgskolen i sitt nye yrke. På denne måten mener de at de kjenner seg selv bedre, og er flinkere til å bruke begge fagfelt for å gjøre suksess i sin nye yrkeskarriere.

Som jeg har sett på i denne delen av analysen er det svært få av mine informanter som oppfatter seg selv som kunstnere, men kan være tilbøyelige til å kalle seg utøvende kunstnere. Informantene mine føler at andre kan oppfatte dem som kunstnere, og at mange ofte har antagelser og forventninger til personlighetstrekk hos dem som skuespillere, som ofte ikke stemmer. Jeg gikk litt i dybden på begrepet kunstner, og hva det egentlig betyr. Det kan se ut som om man blir skolert til den type kunstneren man er. Ut i fra materialet mitt om dette tema, var jeg sikker på at flesteparten av mine informanter utdannet seg på 70-tallet. Det ble hele tiden referert til skuespilleryrket som et håndverk, og nesten alle informantene påpekte at de var en del av en tradisjon der teateret skulle ut til folket. Videre viser det seg at som et resultat av at samfunnsstrukturene endrer seg, skapes det teorier om at kunstnerrollene endrer seg. Mange kunstner er nødt til å orientere seg annerledes for å følge med på feltets utvikling. De aller fleste informantene var enige om at den karismatiske kunstneren, alà bohemtypen, i svært liten grad eksisterer lenger. De færreste skuespillere har mulighet til å leve et slikt liv på grunn av den sterke konkurransen på feltet. Jeg presenterte noen idealtyper av nye kunstnerroller, og så på hvordan mine informanter sine ideer av kunstnerroller kunne passe inn i slike idealtyper. Det er helt tydelig at slike samlebegrep og grovsortering av en kunstnergruppe kun kan fungere som en idealtipe. Noe som gikk sterkt igjen i mitt materiale var en blandingskunstner som består både av en kulturentreprenør og en postmoderne entertainer.

For å finne ut litt om hva det faktisk gjør med kunstneridentiteten til skuespillerne når de ikke lenger utøver sitt yrke, snakket vi om hvordan mine informanter trodde de ble oppfattet som kunstnere, både som yrkesaktiv og etter karriereendringen. Mange forteller at de ble oppfattet litt "annerledes" som skuespillere. De var eksotisk og kanskje litt rare, og ofte var det beskrivelser de sjeldent kjente seg igjen i. Informantene følte ofte at de ble møtt med beundring, og at skuespillere som yrkesgruppe er en gruppe med en viss status i samfunnet. Etter yrkesendringen følte flere at de fortsatt ble møtt med beundring, og at man kunne bli sett opp til, selv om de var i ett annet yrke. Noen nevnte også at de kunne bruke andres oppfattelse av dem som kunster til sin fordel i det nye yrkeslivet, ved å kokettere med stereotypiske forståelser av hva det vil si å være en kunstner. Selv om dette ikke nødvendigvis var oppfattelser som stemte.

I neste kapittel går jeg i gang med andre del av analysen, som omhandler det livsbiografiske perspektivet og kjønnsdimensjonen.

6. LIVSBIOGRAFISK PERSPEKTIV OG KJØNNSDIMENSJON

I dette kapittelet vil jeg gå i dybden på første underspørsmål i min problemstilling som er: *Hvilke strategier velger skuespillere som, av andre enn helsemessige årsaker, ikke lenger er yrkesaktive som skuespillere?* Her vil jeg benytte meg av det livsbiografiske perspektivet som jeg presenterte i teorikapittelet, og se på hvordan dette gjør seg gjeldende for mine informanter. Hvordan skaper mine informanter sine egne liv, og hva ligger til grunn for valget om å bli skuespiller? Videre vil jeg se på hva grunnene til at mine informanter velger å bytte karriere. Jeg vil også se på kjønnsdimensjonene, og hvilken betydning dette har for strategivalg blant mine skuespillere.

6.1. "Det du er, vær fullt og helt, og ikke stykkevis og delt"

Som en del av Giddens begrep om høymodernitet, skaper vi vår egen virkelighet ved kontinuerlige bevisste valg og konsekvensutredning. Slik preges også arbeidslivet, med nye målsetninger, forbedringer og livslang tilpassing for å være et velfungerende menneske. Hele tiden møter vi som mennesker utfordringer som man må ta et standpunkt til, for å navigere oss videre i livet (Giddens 1996). Man er sin egen lykkes smed, og velger sitt liv deretter. Alle tar bevisste valg, og handler etter eget beste for å oppnå sine mål. I min analyse vil jeg se på noen valg mine informanter gjør for å danne sin egen livsbiografi. Jeg vil se på strategiene de velger for å oppnå en yrkeskarriere som skuespiller, for så å ta valget om å bytte yrke og skape en ny yrkeskarriere. Selve utgangen av yrket som skuespiller er viktig for min oppgave, og jeg vil se hva som kjennetegner denne utgangen hos mine informanter.

Valget om å bli skuespiller

Flere av mine informanter forteller at valget om å ta en skuespillerutdanning var et umodent valg. De var fulle av kunstneriske ambisjoner og kreativitet, men med ungdommens naivitet forstod de ikke konsekvensene av sine valg, på det tidspunktet. Flere forteller de at dette var valg basert på underholdningen og leken i yrket. En mannlig informant i 50-åra forteller:

Ja, for å være ærlig så var det at jeg syntes det var veldig spennende med teater, men det var ikke noe modent reflektert valg. Det var blant annet for at jeg hadde opplevd respons på at jeg liksom var flink og spennende, og det var liksom en drøm. Veldig spendende på en måte. Jeg var 19 år, jeg var liksom ikke veldig reflektert oppe i dette.

Flere av mine informanter uttrykker direkte at selve valget ikke var så reflektert på det tidspunktet, og at det var umodent. Valget var drevet av andre faktorer enn fornuft og livserfaring. En annen mannlig informant i 60-åra uttrykker seg slik på spørsmålet om hvorfor han valgte å utdanne seg som skuespiller:

For det første fordi det var så gøy. Det var så vanvittig morsomt, og jeg hadde en fornemmelse at det var noe som betydde noe. Jeg var veldig opptatt av politikk, jeg var veldig opptatt av samfunnsliv, jeg var veldig opptatt av det sosiale aspektet i alle ting.

Her ser vi at det var lekenheten i yrket som trakk min informant i den retningen. Han hadde kjennskap til teaterlivet fra barneteater og amatørteater, så han visste i noen grad hva det ville si å være skuespiller. Samtidig som nettverk og omgangskrets var i samme miljø, falt valget lett på skuespilleryrket.

Noe annet som viser seg i materialet mitt er en grad av tilfeldighet ved valg av yrkeskarriere. Dette kan sees i sammenheng med umodenhet. Det kan virke som om noen informanter havnet i skuespilleryrket helt på slump. Når informanten forteller om valget sitt viser han mer til flaks enn dyktighet at han kom inn, og at valget ikke var bevisst. Alle informantene som sier noe om umodne valg var menn. De trekker i større grad frem lek og moro som grunner til valget om å ta en skuespillerutdanning. Det kan virke som om kvinnene blant mine informanter er mer styrt av en indre trang og lidenskap til teateret. Selv om dette er et veldig interessant funn, kan man ikke trekke noen konklusjoner om slike kjønnsforskjeller ut i fra størrelsen på mitt materiale. Det ville vært interessant og sett på relevant forskning på dette området, for og vite om tendensene vi ser i mitt materiale, er representative for et større statistisk materiale. Er det slik at menn er mer drevet av impuls, og gjør umodne valg, mens kvinner blir drevet mer av lidenskap og en indre trang? På grunn av oppgavens omfang og problemstillingens natur vil det ikke være aktuelt å følge denne tråden videre. Selv om det også kommer frem i materialet at flere av kvinnene mener at valget om å ta en skuespillerutdanning var et umodent valg, nevner de i større grad andre faktorer enn lek og moro som utgangspunkt for å søke seg inn på Teaterhøgskolen. En kvinnelig informant i 40-åra sier det slik:

Det var ren og skjær lidenskap. Ikke sant. Det var liksom det... det var bare det jeg tenkte på. Det var som jeg sa i sted, det var ikke sånn at jeg tenkte jeg kunne bli det, det var sånn, "OI, kan en bli det?". Og da jeg kom inn var det en selvfølge for meg. Så det har vært én selvfølge på en måte. Det var bare det jeg var opptatt av, å være skuespiller. Og etter jeg begynte med det barneteateret ble jeg jo helt oppslukt av det.

En annen kvinnelig informant i 50-åra uttrykker også at det var et umodent valg, men at hun ble drevet av en lidenskap:

Hadde jeg visst det jeg vet i dag tror jeg at jeg hadde valgt annerledes for å si det rett ut. Men, altså, det eneste jeg vet er at teater er en lidenskap for meg, det vil jeg jobbe

med. Enten jeg jobber som skuespiller eller ikke, så mye skjønnte ikke jeg da jeg var 20 liksom.

Umodenheten som preger valgene går igjen hos mange av mine informanter. De vektlegger at valget de tok på det tidspunktet ikke var så reflektert, og at man ble styrt av noe annet enn fornuft. I mitt materiale kan man se en tendens til forskjell i kjønn i begrunnelse av valg. Menn virker mer opptatt av det var moro og lek, mens kvinnene fremhever lidenskap og interesse. Det som er verdt å merke seg er at disse valgene oppfattes som umodne i etterkant av når valgene er gjort. Når man i ettertid skal sitte og vurdere sine valg, er det lett at man med den livserfaringen en besitter, kan kalle sine tidligere valg umodne. Hvordan vedkommende følte det på tidspunktet valget ble gjort vet jeg ikke, men valgene var en del av en bevisst handling, og må sees på som det. Alle handlinger sett i retrospektiv vil få en litt annen mening nå, enn det gjorde for vedkommende på det tidspunktet de ble gjort.

Valget om å slutte som skuespiller

Det er flere grunner for å ta valget om å slutte som skuespiller som går igjen i mitt materiale. En av grunnene som går igjen ofte er kunstnerisk stagnasjon, og ønsket om å utvikle seg mer som menneske. Ofte er det mangel på jobb som gjør at man orienterer seg litt annerledes. Noen velger da å omskolere seg, mens andre prøver seg i beslektete yrker. Følelsen av stagnasjon er en faktor som går igjen. Noen føler at skuespilleryrket gir dem begrensninger, kunstneriske så vel som personlige. Dette kan oppleves både som umotiverende og hemmende for ens personlige utvikling. En av mine kvinnelige informanter i 40-åra forklarer følgende på spørsmålet om hvorfor hun valgte å slutte som skuespiller:

(...) i løpet av de fire siste årene hadde jeg spilt 2 roller som var, eller flere roller, men jeg var kommet til mitt ytterste potensial i hvordan jeg, altså... som skuespiller egentlig. Jeg hadde gjort noe som jeg elsket ... da var jeg jo 40 år. Og da tenkte jeg, før dette har jeg gjort alt man kan gjøre som skuespiller, absolutt alt, dubbing, film, teater, ja, alt. Og så tenkte jeg nåååå.... Jeg kommer ikke til å få noen jobb på teater, jeg er 40 år, helt umulig. Det betyr at jeg må fortsette å være frilanser. Nå er det så mange ting jeg ikke.... Jeg har ikke lyst til å gjøre det lenger. Jeg har gjort alt. Jeg kommer ikke til å få sånne roller som jeg har spilt nå. Og det var det som trigget den. Nå må jeg gjøre noe annet. Også en annen ting, og det er å være i teatermiljøet i så mange år... jeg følte at jeg hadde snakket om dette yrke da siden jeg var 25 år, bare om det, ingen ting annet. Også hodet mitt trengte å få ny informasjon.

Her ser vi at informantene tydelig føler at tiden er moden for å gjøre noe nytt. Hun har opplevd det hun føler er viktig i en skuespillerkarriere, og ønsker seg nye utfordringer. Dette er helt i tråd med det Giddens skriver om, at arbeidslivet er preget av målsetninger om kontinuerlig forbedring og livslang læring. Man er avhengig av livslang tilpasning for å være et

velfungerende menneske, som hele tiden tar opp kampen med utfordringene livet bringer (Giddens 1996). Informanten min har tydelig tatt opp kampen for å tilpasse sitt liv. Hun ser at hun har hatt fine perioder i teateret, med gode roller, men at hun er kommet opp i en alder som gjør det mer utfordrende å få seg flere jobber. I tillegg ligger det et ønske om å gjøre noe annerledes, hvor hun bevisst går inn for å forbedre sine evner som menneske, og utvikle sitt eget potensial ved å gjøre noe annet. På denne måten ser vi at hun tilpasser seg sitt liv for å være et velfungerende menneske, som Giddens skriver om.

En annen kvinnelig informant i 50-åra viser til det litt mer personlige aspektet, og hennes egen personlige utvikling i forhold til valget om å slutte som skuespiller:

Jeg var inne i en fase hvor jeg var usikker på meg selv som skuespiller, og den usikkerheten opplevde jeg som veldig degenererende for meg som menneske. Jeg syntes ikke jeg, som jeg sa til deg, jeg syntes ikke det er noe vekstfremmende. Så jeg valgte å slutte som skuespiller for å kunne bli et bedre menneske. For at jeg var redd jeg ikke klarte det som ... jeg orket ikke å tenke på at det kanskje gikk over.. og i etterkant tenker jeg at selvfølgelig var det en fase, som var sånn, nå er du inne i en vekst, altså en endringsfase som skuespiller, derfor er det vondt. Det er vondt når knopper brister. Men der og da så jeg bare det. At jeg syntes at jeg ikke var trygg. Jeg vil være trygg på meg selv, glad i meg selv.

Denne informanten vektlegger trivsel svært sterkt. Hvis hun skulle gjøre en god jobb som skuespiller, krevde det at hun trivdes som menneske, og hadde en form for personlig utvikling i det hun holdt på med. Når hun ikke hadde det, var ikke yrket som skuespiller noe fruktbart for henne. Her ser man sammenhengen i det Giddens skriver om personlig livslang tilpasning. Hun ser at der hun var i livet ikke var tilfredsstillende personlig. Og for å være et velfungerende menneske tar hun opp kampen med utfordringene livet bringer, ved å velge å gå ut av skuespilleryrket. På den måten føler min informant at hun blir et bedre menneske. Dette er en del av det Giddens mener er en livslang tilpasning for å være et velfungerende menneske. Dette er to eksempler på informanter som tar bevisste valg for å tilpasse seg tilværelsen sin, hvor man ser tydelig strategiske valg som informantene gjør til en del av sin livsbiografi. En mannlig informant i 50-åra hadde en veldig strategisk og målrettet syn på sin skuespillerkarriere. Han forteller:

Jeg hadde gitt meg selv 10 år i teateret. Ikke sånn konkret fra starten av, men det liksom kom etter hvert at jeg må jo ta stilling til dette her. Og hovedtanken som kommer med en gang; jeg tenker på at det er sånn at man er så inni granskauen avhengig, man er livegen som skuespiller. Man er fullstendig prisgitt at noen liker deg. Denne noen er teatersjefen, men i mer og mer, også den gangen, men mer tydelig nå, instruktørene. Så du er helt prisgitt at det er noen andre som liker deg liksom. Og den avhengigheten var jeg veldig redd for, og så hadde jeg en veldig klar inndeling for

meg selv, tenkte at all right, man kan godt være i dette yrke en periode, selv om man ikke blir.

Denne informanten er klar og tydelig i hvordan arbeidsmarkedet er, hvilke forhold han arbeider under, og forholder seg til det. Ved å vite om hvordan arbeidsmarkedet fungerer, tar han et bevisst valg i å omskolere seg for å slippe å være avhengig av teatersjefer og instruktører. Dette er et tydelig eksempel på at man er sin egen lykkes smed, og måten å skape sin livsbiografi på er ved å ta bevisste valg, og se konsekvensene av valgene. Dette er også et eksempel på hvordan arbeidsmarkedet styrer valgene man gjør. Som Giddens skriver er arbeidslivet preget av målsetninger om kontinuerlig forbedring. I teaterverden er man avhengig av hele tiden å forbedre seg etter hva regissører, instruktører eller teatersjefer mener er bra eller ikke. Dette var en avhengighet min informant ikke ønsket, samtidig som han ikke ønsket å bli bedre i sitt yrke på andres premisser.

Andre informanter er ikke fullt så klare over hvor bevisste valgene deres var på tidspunktet de sluttet. For mange oppfattes overgangen fra et yrke til et annet litt flytende, og huskes ikke ved noen konkrete valg, men heller kanskje en rekke hendelser og valg som henger sammen. En kvinnelig informant i 50-åra forteller:

Jeg vet ikke om jeg har valgte det rett og slett. Jeg tror bare det ble litt sånn. Det var kanskje egentlig et valg i det når jeg hadde jobbet på Oslo Nye [Teater], og fikk et spørsmål om å være med på turnè. Og jeg tror kanskje hadde jeg sagt ja der, så hadde jeg fått mer. Da hadde jeg kanskje vært på Oslo Nye eller dukketeateret, da hadde jeg kanskje vært i det enda, det tror jeg. Hvis jeg virkelig hadde lagt fra meg alle ting da og sagt at dette vil jeg, og dette gjør jeg bare for fullt nå. Der ligger det et valg. Og det ser jeg veldig klart nå, men jeg så det ikke... da var det kanskje mer sånn, nei, jeg klarer ikke å dra bort i to måneder. Det var et sånt valg. Men det ligger nok et valg der. Man tar jo... jeg tror det er sånn for veldig mange, i hvert fall for meg. Det er ikke sånn ETT valg, at du kommer til en dør, den døren eller den døren, det er ikke sånn. Det er liksom alle disse bitte små valgene, så tar du det, så tar du det.... Så plutselig er du et sted, så kommer du et sted, og så OI, er det her jeg er. Det kommer av alle de bitte små valgene.

Informanten min reflekterer rundt det at det er mange små valg som førte henne bort fra skuespilleryrket, før hun plutselig oppdager at hun ikke befinner seg der lenger. Tilsvarende opplevelse har flere av mine informanter beskrevet. En mannlig informant forteller at han ikke hadde gjort skuespillerjobber på mange år, men holdt seg i relaterte yrker, som regissør og oversetter. Før inntil nylig hvor han skjønnte at ting ikke kom til å endre seg, men at det var dette han drev med nå. Han kom ikke til å komme tilbake til skuespilleryrket, og at endringen var blitt permanent. Tilbudene hadde sluttet å komme, og han trivdes i sine nye yrker. Som min informant beskriver, gjør man bevisste valg, men bevisstheten rundt konsekvensene av

valgene er kanskje ikke like store. Denne informanten tok på seg andre typer jobber, og gjorde dermed et bevisst valg. Selv om intensjonen i utgangspunktet kanskje ikke var å forlate skuespilleryrke, men det ble et resultat av valgene man tok.

Blant mine informanter er det ikke store kjønnsmessige forskjeller på spørsmålet om å slutte i yrket som skuespiller. Alle informantene er i, mer eller mindre grad, bevisste rundt det å slutte som skuespiller. Det er vanskelig å si noe om dette er representativt for alle skuespillere som velger å avslutte sin karriere som skuespiller, siden utvalget mitt er så lite. Grunnene til at mine informanter velger å slutte i yrket som skuespiller er forskjellige, men kjennetegnes gjerne ved kunstnerisk stagnasjon og personlig utvikling. Selv om et utfordrende arbeidsmarked ikke nevnes som den største pådriveren til at mine informanter slutter, er det stor grunn til å anta at dette er en av hovedårsakene. Det er ingen tvil om at arbeidsmarkedet for skuespillere er tøft, og vil være med på å påvirke valgene mine informanter gjør angående karriereendring. Jeg antar at når man i ettertid skal fortelle om grunner til å gi opp en yrkeskarriere, er det lettere både for seg selv og den man forteller det til, at man har grunner som kanskje ikke forbindes med nederlag og at man har gitt noe opp. Jeg tror også at selve opplevelsen av å ha forlatt ett yrke føles annerledes i ettertid, enn det den gjorde på det tidspunktet valget faktisk ble gjort. Så hvis valget om å forlate karrieren som skuespiller var en ren nødvendighet på et tidspunkt, kan man i ettertid tenke over alle tingene man var misfornøyd med, og som trigget beslutningen om å slutte. Det er nok mange grunner til at mine informanter velger å forlate yrket sitt, men at man etter noen år blir selektive med hvilke grunner man mener var viktige å fremheve som utløsende faktorer. En ting som skiller seg ut er at kvinnene nevner alder som en faktor. Dette vil jeg komme nærmere inn på når jeg skal analysere seksualiteten i teateret.

Valget om å starte en ny yrkeskarriere

For mange av mine informanter har valget om å starte en ny karriere ikke bestått av ett enkelt, men av flere valg, og overgangen har blitt opplevd som glidende. Flere av informantene mine har underveis i skuespillerkarrieren sin utdannet seg til et annet yrke, eller tatt på seg strøjobber i relaterte yrker. Ingen av informantene har hatt et klart og tydelig brudd med skuespillerkarrieren, for så å gå over i et helt annet yrke. Overgangen til en ny yrkeskarriere har derfor ikke virket dramatiske, eller som en stor omveltning i personens liv. Overgangen til den nye yrkeskarrieren har i større grad blitt oppfattet som et resultat av et liv i endring, og man har tilpasset seg. Mange av informantene peker på fordelene ved å ha skuespillerutdanning i sine nåværende yrker, og flere viser til andre aspekter av utdanningen

som de får brukt mer nå, enn de gjorde som skuespillere. En mannlig informant i 30-åra forklarer det på denne måten:

Det var en veldig sånn.... Og utrolig aha-opplevelse å kunne bruke de tingene vi som skuespillere kunne for å hjelpe andre. Det var veldig givende. Fantastisk opplevelse å se at faktisk de rådene jeg gav til folk hadde en effekt med en gang, at det hjalp dem, at det ble bedre.... men ikke sant, vi var jo skuespillere i utgangspunktet da, men rundt da [informanten snakker om når selve yrkesendringen skjedde] kanskje, ble det viktigere enn det å være skuespiller.

Denne informanten fant det mer betydningsfullt å være i et annet yrke enn skuespilleryrket. Han hadde gått lei, og følte at det å være skuespiller ikke gav han nok utfordringer lenger. Det at han hadde havnet i et annet yrke, og det gav han noe annet rent personlig, fikk han til å fortsette på denne stien. Her følte han at han fikk mer utbytte av utdanningen sin, og at han fikk en større personlig gevinst. Flere av mine informanter forklarer yrkesendringen med at dette var en nødvendighet som trengtes for å ha en personlig vekst både mentalt og yrkesmessig, og for å bli et bedre menneske. Det er viktig å leve et godt liv, og da er trivsel viktig. For å kunne leve et godt liv gir informantene uttrykk for viktigheten av å etterstrebe suksess og utvikling i arbeidslivet. Ved å gjøre strategiske valg som resulterer i en ønsket endring, får man det bedre med seg selv. Viktige faktorer for å oppnå dette er personlig vekst og utvikling. Med livet følger livserfaring. En kvinnelig informant snakker litt om hvordan denne livserfaringen spiller inn i et yrkesliv som skuespiller, og hvordan disse livserfaringene er viktige i hennes nye karriere. En av mine kvinnelige informanter i 60-åra forklarer slik:

At jeg kan bruke meg selv på en helt annen måte, også ta med meg det jeg hadde, og.... Ja.. det er morsomt å gjøre noe nytt. Litt sånn som en kollega av meg sa; skuespilleri er et yrke for ungdom. Det er både sant og ikke sant, men det er noe i det. Det er mye lettere og morsommere å være skuespiller og liksom . Altså, å ha instruktører som er 20 år yngre enn deg... Nå liker jeg ungdom, det har ikke noe med ungdom å gjøre, men uten erfaring. At uten de 20 åra med erfaring, tror de at de finner opp kruttet hver gang. Og ha, og være veldig insisterende på ting som at du vet at ”ååå”, for ente gang tror de at de har finni på dette selv. Du blir liksom litt lei av det.

Her ser vi at informanten trekker frem livserfaringen sin som en utfordring i arbeid med yngre instruktører. Hun forteller at jo eldre hun blir, jo større blir behovet for å ”tenke sjæl”.

Samtidig som det var vanskelig å ta imot arbeidsinstruksjoner fra noen som var mye yngre enn henne, med høye ambisjoner om hvordan vedkommende vil lage teater. Hun avrunder sitt eget resonnement med å si at hun tror det er tøft for de fleste kvinnelige skuespillere over 45 år.

Hun trekker en slutning om at alle kvinnelige skuespillere over 45 år syntes det er vanskelig å arbeide med unge instruktører, og at dette kan være en av grunnene til at kvinner velger å

avslutte sin karriere som skuespillere. Om dette er tilfelle vises ikke i mitt materiale. Utsagnet kan også tolkes som en forklaring på hvorfor hun ønsket å avslutte sin yrkeskarriere som skuespiller. Kreativiteten og leken er annerledes, og samarbeidet med yngre personer kan være vanskelig. Slik blir veien til mens man går, og man blir i større grad moden for en endring. En annen informant forteller at det opplevdes mer og mer uinteressant å være skuespiller. Med lite innflytelse i skapelsesprosessen, og at man hele tiden er avhengig av andre for å komme seg videre, føler mange av informantene seg modne for noe nytt og tar med seg disse erfaringene inn i et nytt yrke. For mange har denne overgangen gått litt av seg selv, og som en naturlig del av et liv i endring. En kvinnelig informant i 60-åra beskriver sin opplevelse av yrkesendringen slik:

Men det var liksom som å sette seg på et tog, og så gikk bare toget. Jeg tenkte jo hele tiden at jeg kan jo bare gå av når jeg vil, når jeg ikke syntes det er moro mer, eller ikke får det til, eller blir for slitsomt eller..... så blir jeg liksom bare sugd inn i det, på en eller annen måte. Det ble morsommere og morsommere, og så plutselig når jeg var ferdig, etter ganske mange år, altså, det tar fem år[ny utdanning], så tenkte jeg at nå må jeg jo prøve litt, jobbe litt. Og så gjorde jeg det. Og så har det vært for vanskelig, det har ikke latt seg gjøre å kombinere. Jeg følte at jeg fikk en veldig sånn, og det tror jeg var for meg, veldig all right, at det ble en veldig glidende overgang, eller en bro over liksom.

Informanten følte at overgangen var litt glidende, siden hun tok utdanningen parallelt med å være yrkesaktiv som skuespiller. Siden selve yrkesendringen ikke var preget av et kutt, men gikk gradvis, ble overgangen til det nye yrket ikke oppfattet som ”skummel” eller ”nifs”. Flere av mine informanter forteller om lignende glidende overganger. Ved gradvis å tilnærme seg den nye yrkeskarrieren oppleves ikke overgangen som et brudd, eller som noe dramatisk eller omveltende i deres liv. På den måten blir overgangen til et nytt yrke ikke sett på som noe mer enn at livet har tatt en ny retning.

Man ser likhetstrekk hos mine informanter i forhold til hvordan de skaper deres livsbiografiske prosjekt. Alle informantene karakteriserer, til en viss grad, sine valg om å bli skuespiller som umodne valg. De kan ha bli drevet av forskjellige ønsker, men så å si alle er enige om at valget om å bli skuespiller, retrospectivt sett, var et umodent valg. Det var ett skritt på veien videre. Valget om å slutte, for så å bytte yrke, er ofte utløst av følelsen av kunstnerisk stagnasjon og mangel på personlig utvikling. Dette kan være tegn på et lite dynamisk felt. Arbeidsforholdene er i stor grad like, at man jobber som skuespiller med en instruktør, eller teatersjef, som bestemmer hva og hvordan du skal utføre arbeidet. Slik mister skuespilleren sin medbestemmelsesrett, og kanskje også eierforholdet til jobben sin, som gjør

at man ønsker å bytte yrke. Svein Bjørkås skriver om maktforskyvning i organiseringen av kunstnerisk virksomhet. Tradisjonelt sett har alltid skapende kunstnere hatt stor medbestemmelsesrett, både når det gjelder kunstutdanning og styring av faglige prioriteringer. Utøvende kunstnere har derimot hatt en langt mindre grad av innflytelse på prioriteringer av kunstfaglig eller kulturpolitisk art. På institusjonsteatrene er teatersjefen den som har gjort alle vurderinger i forhold til hvilken utdanning de mener er best, og hvilke kunstneriske valg som skal prioriteres. På denne måten blir skuespillernes skjebner betinget oppgaver de blir tildelt. Den sterke konkurransen om rollene har ført til at skuespillerne som gruppe har hatt liten innflytelse både på egen arbeidssituasjon, og på de større teaterpolitiske disposisjonene (Bjørkås 2002:69-70). Bjørkås mener også at dette er en trend i endring. Han hevder at teatersjefer og instruktører har mistet sin hegemoniske posisjon som portvoktere på feltet, og at skuespilleren har styrket sin plass. Dette forklarer han ved den store tilveksten av frilansere, og at det per i dag utføres flere profesjonelle skuespillerårsverk utenfor teaterinstitusjonene enn innenfor (Bjørkås 2002:73). Som en følge av den store endringstendensen på yrkesfeltet, med økt tilvekst av frilansere, har også medbestemmelsesretten til skuespillerne økt pga veksten på det frie markedet. Min informant har, på grunn av sin yrkeskarriere i institusjonsteatre, ikke hatt noen særlig grad av tilknytning til det frie felt. På denne måten har hun kanskje ikke opplevd den friheten frilansere har til å skape sine egen ting, og dermed følelsen av et sterkere eierskap til det man skaper. Alle mine informanter har i liten grad vært tilknyttet det frie felt, og følelsen av eierskap til sin egen kunstart ville kanskje vært opplevd annerledes om de hadde vært det.

Mine informanter går aktivt inn for å skape sitt eget livsløp, og endrer derfor karriere. Selv om mange av disse overgangene er gradvise og flytende, er de en del av et større bilde, et ønske om å utfordre seg selv personlig og kunstnerisk.

Selv om det er små forskjeller på kjønnene i forhold til det livsbiografiske perspektivet i mitt materiale, er det en faktor som til stadighet dukker opp som viktig for mine informanter. Mange av kvinnene nevner sin alder som en av grunnene til at de byttet yrke. Jeg vil derfor se nærmere på hvilken rolle kvinnen har i teateret, og på seksualiteten i teateret som en faktor når det kommer til karriereendring.

6.2. "This is a man`s world"

Som James Brown synger, er det en mannsdominert verden vi lever i, men den ville ikke vært noe uten en kvinne. Hvor sant er dette i teaterverden?

Kjønnsdebatten i teatrene er en debatt som har pågått lenge. Det er tydelige kjønnsforskjeller i teateret, i forhold til rollebesetning og alderssammensetting. Antall roller for middelaldrende kvinner er få, samtidig som det skrives få roller for kvinner i denne aldersgruppen. Også nyere dramatikkk bærer preg av mannlige forfattere og mannlige hovedroller, der kvinnene ofte besitter roller som kjærester, elskerinner eller mødre. Slike tendenser avgrenser kvinnenes arbeidsmarked, og muligheten til å få roller (Røyseng 2006, Sirnes 2001). Dette kom tydelig frem av mitt materiale, særlig i intervjusituasjoner med kvinner var dette et aktuelt og brennende tema. Ikke bare mangelen på roller, men også seksualiteten i teateret, og hvilken betydning det har for ansettelse var aktuelle problemstillinger.

Når jeg spurte mine informanter om grunnene til at de valgte å bytte yrker svarte en stor del av kvinnene at en av grunnene var mangelen på roller. En av mine kvinnelige informanter i 50-åra forteller dette om temaet:

Jeg opplever at det er det som er bakgrunnen for at man slutter å bli brukt. Altså, både fordi det finnes få roller for middelaldrene kvinner. Kvinner i verdensdramatikken er enten ungjenter som skal begjæres av menn, eller så er de mødre. Hvis man skal være ekstremt skjematisk. Veldig få voksne damer som fremstilles som interessante. Og det er jo et paradoks i seg selv må man si. Og ganske deprimerende når man begynner å bli voksen selv, og moden, og begynner å tenke at man har forstått noe av livet. Da er du uinteressant. Du er mye mer interessant når du er 18 år og helt brød i hodet liksom. Så det er den ene tingen, at det ikke finnes roller for oss. Den andre tingen er at "it's a mans world". Det er mennene som definerer hvem vi er.

Denne informanten har tydelig en opplevelse av få roller, og hvordan rollene besettes. Dette er i tråd med hva Røyseng skriver at kvinnen kom sent inn på teaterscenen, og at de kvinnelige rollene preges av middelalderens og renessansens dyrking av kjærlighetsparet (Røyseng 2006). Dette tradisjonelle kjønnsmonstret henger tydelig igjen, hvor begjær, tiltrekningskraft og utseende er viktig i rollebesetningen.

En av mine informanter i 40-åra uttrykker stor frustrasjon for mangelen på jobb som kvinne, allerede i 30-årene. Hun forteller om et skifte av teatersjef på hennes arbeidsplass, som resulterte i at mange av skuespillerne ble byttet ut. Det var tydelig vanskelig for jentene å få jobb etter dette. Hun beskriver det på denne måten:

Gutta fikk jobb. Og det gjør veldig, det gjør jo... det er kanskje det som gjorde mest inntrykk på meg, fordi at da kom vi tilbake til det at ok, nå har jeg fått en fantastisk utdanning som koster masse penger, også er jeg liksom pensjonist når jeg er 33 år. Jeg blir ikke en som danser heller liksom, de får jo i hvert fall penger. Men man blir liksom bare en stilletiende rekvisitt.

Samtidig som det uttrykkes stor frustrasjon over situasjonen som den er i dag, ser flere av mine informanter endringstendenser. En av mine informanter i 50-åra forteller at hun nylig har lest i dagspressen at kvinnelige dramatikere skal settes opp på Osloteatrene det neste året:

Jeg leste det senest i dag i Aftenposten, at i neste års repertoar på Osloteatrene, på norske teatre så skal det uroppføres stykker av ikke mindre enn 5-6 norske kvinnelige dramatikere. Da tenkte jeg, WOW. Nå er det ikke nødvendigvis slik at norske kvinnelige dramatikere skriver om kvinner. Og det viser seg også at veldig mange kvinnelige dramatikere også skriver om menn. Men jeg håper jo det [at de skal skrive om kvinner].

Denne oppfattelsen deler hun med en annen informant i 40-åra. De ser en utvikling i at flere kvinner skriver, men det hjelper lite når det de skriver om følger et tradisjonelt kjønnsmonster.

Det er satt på dagsorden liksom, at det er sånn. Men det er jo sånn at så lenge det er menn som har de mest aktive rollene i samfunnet så vil det skrives stykker om dem. Det er menn som har hovedrollene. Men hvis det blir annerledes, hvis det blir mer at kvinner blir statsministere og presidenter og sjefer for multinasjonale selskaper som driver og starter kriger og sånne handlinger i verden, så kanskje noen... Men nå gidder ikke folk å komme og se på en kvinne, for de bare vet at det kommer til å gå godt til slutt liksom. Så det har med det å gjøre selvfølgelig. En ting er at det er flere kvinner som skriver, men så lenge de ikke skriver om.. om man blir inspirert av verden ikke sant, om man skriver om verden, så lenge verden er patriarkalsk, så er det på en måte der det er. Det er der det står.

Selv med de endringene som skjer på feltet, med flere kvinner i sentrale posisjoner som teatersjefer, instruktører, dramatikere og regissører, viser det seg at forandringene i rollebesetningene holder seg ganske stabile. Det kan se ut som poenget til min informant stemmer, at så lenge menn har den mest aktive rollen i samfunnet, gjenspeiles dette også i dramatikken som blir satt opp på teaterscenene.

”Stjerner begjærer man ikke, man gleder seg over deres prakt”

Kjønn i teater er som regel en bekreftelse på heteronormativiteten. Denne heteronormativiteten gjenspeiler en tokjønnsmoell, og representerer et konvensjonelt syn på ”mann” og ”kvinne” (Mühleisen 2002). Røyseng skriver at teater har en tendens til å følge dette mønstret, som tar utgangspunkt i den normale forståelsen av heteroseksualitet (Røyseng 2006). Denne tendensen ser vi på norske teaterscener i dag, og den er også tydelig i mine funn. Flere av mine informanter påpeker at rollene som er tilgjengelig gjenspeiler disse kriteriene. Kvinnelige roller består ofte av å være kjæreste, elsker eller mor. Som jeg har nevnt tidligere er rollebesetningen gjerne kjønns- og aldermessig skjev i teatrene. Det er lite roller for

middelaldrende kvinner. Det er et sterkt fokus på seksualitet, utseende og kropp. En av mine kvinnelige informanter i 50-åra forteller om sin oppfattelse av kvinner i teater:

Vi har så snevre syn på hva som er pent, hva som er en kvinne, hva som er det er litt den norske pen pike greia, som er så misforstått altså. For jeg tror ikke publikum vil ha det heller. Jeg tror de på en måte bare de får gode skuespillere så er de glad.

Sirnes påpeker akkurat dette, at det estetiske uttrykket er en viktig faktor i teater. Seksuell tiltrekningskraft er en stor del av uttrykket på scenen, uavhengig om denne seksualiteten er en del av teaterstykket (Sirnes 2001). Fokuset på seksualitet er viktig når roller skal besettes, og er noe de kvinnelige informantene opplevde som yrkesaktive. Konsekvensene av dette er at når en kvinne ikke lenger passer inn i stereotypen av hva en vakker og tiltrekkende kvinne er, går det ut over arbeidsmulighetene og yrkeskarrieren som skuespiller. Her taper de eldre kvinnene terreng. De eldre kvinnene utstråler ikke samme type seksualitet som unge kvinner, og er derfor ikke lenger ønsket i sentrale roller. En kvinnelig informant i 50-åra forteller om sin opplevelse av sexfokus blant skuespillere:

Det er mye sexfokusering, blick på pupper og mye.. altså hvis jeg for eksempel hadde brukt puppene mine mer. Det var noen som sa det til meg, hvorfor bruker du ikke det du har [Navnet på informant]. Jeg hadde store pupper ikke sant, og var alltid sånn som kledde på meg [informant viser at hun knepper igjen jakka i halsen, og drar i sin høyhalsede genser]. Jeg ville i hvert fall ikke bruke det. Det er ikke det som skal gjøre at ... men hvis jeg hadde vært mer som Mia Gundersen, bretta ut og... så kan det godt hende at jeg hadde vært et annet sted enn det jeg er i dag. Men det ville jeg ikke. Det var veldig ubekvemt for meg. Jeg trivdes på scenen, men jeg trivdes egentlig ikke i miljøet, rett og slett.

Her ser man tydelig at informanten ikke var tilpass med fokuset på kropp, som igjen gjorde at hun ikke trivdes i miljøet. Ikke bare er det en faktor at man er avhengig av utseende for å få roller, men man er også avhengig av å være med på kroppsjaget, og av å følge "spillet" regler for ikke å falle utenfor, og på den måten ikke få nye jobber. I en undersøkelse gjort i 2010, om seksuell trakassering blant skuespillere, fortalte 45 % av respondentene at de har blitt utsatt for seksuell trakassering de siste 6 månedene. 64 % av disse var kvinner. Dette er en svært høy prosentandel sammenlignet med resten av befolkningen, der tallet var 18 %. Hvis man ser på uønsket seksuell oppmerksomhet i løpet av hele sin yrkeskarriere sier 68 % av utvalget at de er blitt utsatt for dette. 79 % av disse er kvinner (Kleppe 2010:13 og 16). Dette viser til en sterk trend av sexfokus på arbeidsplassen, både i form av å få jobber, men også som trakassering og uønsket seksuell oppmerksomhet.

Flere av mine kvinnelige informanter sier at alder har en betydning når det gjelder valget om å bytte yrkeskarriere. Det oppfattes som en håpløshet hos informantene mine når det blir snakk om alder i teateret. En av informantene i 50-åra mine uttrykker sin frustrasjon for at selv modne kvinneroller i teateret blir besatt av unge jenter:

Jeg har jo spilt Nora i et dukkehjem, og Nora i et dukkehjem er en moden kvinne. Med tre barn og et levd liv, og det er jo bare så fantastisk å få lov å bruke seg selv inn i sånne roller, når du selv har fått barn, du har et forhold til ekteskap, oppdratt barn. Du har jo masse å øse av. Som en 18-åring aldri ville kunne satt seg inn i. Så jeg håper jo, det er jo fantastisk å få være middelaldrende kvinne og få lov å spille en middelaldrende kvinne. Pluss at brorparten av teaterpublikummet er middelaldrende kvinner. Så det er jo veldig merkelig, at ingen ser potensialet her.

Slik denne informanten påpeker, har eldre kvinnelige skuespillere viktig livserfaring, som er nyttig i rolletolkninger, for roller som er ment for nettopp eldre kvinner. Slike argumenter kommer tydeligvis til kort når vi ser hvordan rollene besettes.

Ut i fra Sirnes sine påstander om det seksualiserte teater, ser man likhetstrekk med funn jeg har gjort i mitt materiale. Disse funnene forklarer, på lik linje med Sirnes (2001) og Røyseng (2006), den skjeve alders- og kjønnsfordelingen i rollebesetningen på teatrene. Dette gir også en forklaring på den store overvekten av middelaldrende kvinner som velger å bytte yrke. Teateret speiler verden vi lever i, som i stor grad er tilpasset et tradisjonelt kjønnsmonster og normaliserte forståelser av seksualitet og skjønnhet. Ut i fra funn fra mitt materiale, og i tråd med Sirnes og Røyseng sine påstander, fungerer ikke teateret som en arena for refleksjon over rådende seksuelle forståelser av kjønn og skjønnhet. Teatrene er med på å bidra til reproduksjon av tradisjonelle oppfatninger av seksualitet (Røyseng 2006, Sirnes 2001). Det er ikke i teateret at det i stor grad reflekteres over kjønn, og hvor man skaper nye perspektiver på seksualitet. Teateret oppleves mer som en arena for beundring, attraksjon og bekreftelse av eksisterende kjønnsrollemønstre.

Som jeg har presentert i dette kapittelet, skaper skuespillerne sine egne livsbiografier ved kontinuerlig å gjøre veloverveide personlige, yrkesrettede og konsekvensutredede valg. Et steg på veien i sitt livsbiografiske prosjekt er, for mine informanter, å utdanne seg til å bli skuespillere. I mitt materiale kommer det frem at for mange har valget om å bli en skuespiller i ettertid blitt oppfattet som lek og moro, og et valg preget av umodenhet og uvitenhet. Beslutningen om en karriereendring derimot virker som en mer bevisst orientering over sin egen fremtid, og konsekvensene ved å bli værende i skuespilleryrket. Det kommer frem

mange grunner til at mine informanter velger å bytte karriere. På forhånd hadde jeg en idé om at det var mangelen på arbeid som hadde gjort at skuespilleren valgte å bytte karriere, og at yrkesendringen var en helt nødvendig omorientering, fremprovosert av arbeidsmarkedets struktur. Andre forteller om tilfeldigheter som fører dem videre på i sin yrkeskarriere, og hvor man plutselig har endt opp et helt annet sted enn der man begynte og først hadde planlagt.

Jeg har sett på hvilken betydning kjønn og seksualitet har i teateret, og hvilken påvirkning det har hatt for mine informanternes arbeidsforhold. Seksualiteten som preger teateret var med på å prege yrkeshverdagen deres når de var yrkesaktive som skuespillere. Flere nevner et ubehagelig sexfokus, og et fokus på kropp de ikke var fortrolige med. Samtidig som kravene om et spesielt utseende og fysisk fremtoning også kan sees på som en del av grunnene til at de valgte å bytte yrke. Undersøkelsen utført av Kleppe, om seksuell trakassering blant skuespillere, underbygger mine informanternes sine oppfatninger av et stort uønsket fokus på kropp og sex i yrkeslivet som skuespiller. Dette kan sees i sammenheng med en yrkesendring, da noen av informantene mine ikke ønsket å være en del av dette. Samtidig som mangelen på roller gjør seg gjeldene, og en sterk konkurranse fra unge skuespillere, kan det kanskje oppleves som vanskelig og hele tiden bli dømt ut i fra hvordan man ser ut.

I neste kapittel vil jeg gå nærmere inn på arbeidsmarkedet til skuespillerne, og se litt på endringstendensen skuespillere må forholde seg til, og hvilken rolle dette spiller for valget om å bytte yrke.

7. ET ARBEIDSMARKED I ENDRING

I dette kapitlet av min analyse vil jeg prøve å besvare siste underspørsmål i min problemstilling: *Hvilken betydning har arbeidsmulighete, inntjening og familieetablering for skuespillere i sitt valg om å ikke utøve sitt yrke lenge?* Her vil jeg ta utgangspunkt i hva jeg presenterte innledningsvis om arbeidsmarkedet generelt, og sette det opp mot mine funn. Jeg vil også benytte meg av teori om risiko og trygghet, og se på begreper om en refleksiv modernitet, og en usikker verden, og hvordan dette påvirker arbeidsmarkedet for mine informanter. Jeg vil presentere hvordan arbeidsmarkedet ser ut i dag, og hvilke konsekvenser dette har hatt for mine informanter sine valg om å bytte yrke. Avslutningsvis vil jeg knytte min teori og min empiri opp mot den dagsaktuelle debatten på feltet om oppløsningen av faste ensemble, mangelen på og reduksjon av faste stillinger.

7.1. Tingenes tilstand

Som jeg har presentert innledningsvis fremstår skuespilleryrket, på lik linje med andre kunstneryrker, som et usikkert yrke i forhold til arbeidsmengde og inntjening. Yrket har uforutsigbare fremtidsutsikter i form av få faste stillinger, og usikkert inntjeningsgrunnlag. Selv om skuespilleryrket statistisk sett fremstår som et tryggere yrke enn for eksempel billedkunst eller dans, bærer det fortsatt preg av uforutsigbarhet og usikkerhet på grunn av avinstitusjonalisering og stadig større pågang av frilans skuespillere (Mangset 2004). Denne usikkerheten i arbeidslivet er en del av en generell usikkerhet i samfunnet, og finnes i de fleste vestlige og mange ikke vestlige samfunn. Dette er i tråd med Giddens og Beck sitt risikobegrep som jeg har presentert tidligere. Beck og Giddens fremhever at det seinmoderne samfunnet er preget av høy risiko. Samfunnslivet så vel som arbeidslivet er preget av denne risikoen. Man kan se disse tendensene i alle yrkesfelt, men kan oppfattes som en sterkere tendens i kunstneryrkene, herunder skuespillerfaget.

Usikkerheten som Giddens skisserer ser vi preger livene til skuespillerne i stor grad. Vi kan se på skuespillerfeltet, som er i endring, som en parallell til det Giddens kaller konsekvenser av det seinmoderne. For mine informanter har dette ført til vanskeligere arbeidsforhold. Årsakene til dette er mange, og fenomenet er komplekst. I forsøket på å besvare min problemstilling vil jeg se på arbeidsmuligheter, inntjening og familieetablering som variabler for at mine informanter har valgt å bytte karriere.

Arbeidsmuligheter og inntjening

Som jeg presenterte innledningsvis har arbeidsmarkedet vært i dramatisk endring løpet av de siste 10 årene. Yrkesfeltet er preget av få faste ansettelse, og hovedvekten av arbeid består av prosjektbaserte oppdrag. Skuespillere er blitt en stor gruppe selvstendig næringsdrivende, og det er en eksplosjon av frilansere. Dette stemmer overens med mitt materiale. Alle informantene har hatt tilknytning til institusjonsteatrene på et tidspunkt i karrieren sin. Informantene som representerer den eldste skaren forteller om faste ansettelse som har gått i oppløsning, og at de blir presentert for en ny tilværelse som frilans, noe som kan være vanskelig å takle. I mitt materiale forteller mine yngste informanter om en yrkeskarriere som har bestått av prosjektbaserte stillinger. Av mine eldste informanter har alle i mye større grad hatt tilknytning til institusjonsteatrene. Mine yngste informanter har hatt en sterkere tilknytning til frigrupper. Det er også mine yngste informanter som har hatt større tilbøyelighet for å lage sine egne prosjekter og produksjoner. Det kommer tydelig frem i mitt materiale at yngre informanter, som har vært yrkesaktive i de senere år, har en helt annen forståelse av arbeidsmarkedets prosesser og har levd etter disse prinsippene. Mine eldre informanter viser til vanskeligheter med å tilpasse seg frilanstilværelsen, og livet som følger med en slik arbeidssituasjon. En kvinnelig informant i 50-åra forklarer det på denne måten:

Altså, da jeg gikk ut fra teaterhøgskolen så fikk alle som gikk i min klasse tilbud om fast jobb. Det er mulig at det var en som gikk på sånn stykkekontrakt. Og det var ikke veldig mange år senere at man begynte å snakke om oppløsning av faste ensemble, at det med fast jobb var en hemsko på kunstnerisk utvikling. Altså, det ble en veldig annen type å se ting på etter hvert. Og dette gikk jo... altså for oss damer så går jo det parallelt med at vi ble eldre. Så der tror jeg nok at, ja, at jeg ble utdannet fra Teaterhøgskolen rett før en bryningstid på en måte. For nå er det ingen som forventer å få fast tilbud når man går ut av skolen. Nå lærer man seg jo å gå på auditions, skrive søknader og forvalte egen karriere. Det hadde jo ikke vi som fag på Teaterhøgskolen. Vi spilte Ibsen og Shakespeare hovedroller, og trodde det var sånn livet var ikke sant. Helt til vi kom ut av vår beskyttede kokong og opplevde at sånn var det absolutt ikke. Så de som går ut av Teaterhøgskolen i dag, de vet jo mye mer om hvordan virkeligheten er.

Denne informanten viser til et felt i endring, og at hun er yrkesaktiv når disse endringsprosessene skjer. Hun ser at hun er blitt utdatert ved å ikke beherske de nye prosessene på arbeidsmarkedet, som å skrive søknader, gå på auditions og ”forvalte sin egen karriere” som hun beskriver det. Hvis man ikke har lært seg disse prosessene faller man av lasset, og klarer ikke følge med i utviklingen på arbeidsmarkedet.

Diskusjonen rundt oppløsningen av faste ensemble, faste stillinger og teatrenes makt vil jeg komme nærmere inn på under avsnittet om kommersialisering av arbeidsplassene.

Det kommer tydelig frem av mitt materiale at overgangen til frilanstilværelsen var tøff for mange av mine informanter. Mange nevner dette som en av grunnene til at de valgte å slutte i yrket. En kvinnelig informant i 40-åra forteller:

Jeg kommer ikke til å få noen jobb på teater, jeg er 40 år, helt umulig. Det betyr at jeg må fortsette å være frilanser. Nå er det så mange ting jeg ikke.... Jeg har ikke lyst til å gjøre det lenger. Jeg har gjort alt. Jeg kommer ikke til å få sånne roller som jeg har spilt nå. Og det var det som trigget meg til å slutte

Ingen av informantene oppgir frilanstilværelsen som eneste grunn til at de sluttet, men som en av flere faktorer. Omstillingen fra å være fast ansatt til en frilanstilværelse blir ofte stor. I tillegg nevner flere at alder har en betydning her. Ikke nødvendigvis pga færre roller, men at de føler seg for "gamle" til å løpe fra audition til audition. I tillegg til at et slikt arbeidsmarked representerer en viss økonomisk usikkerhet. Informantene føler seg i tillegg for gamle til å ta på seg "ubetydelige" jobber, og ønsker ikke løse de økonomiske utfordringene knyttet til frilansertilværelsen ved for eksempel å ta reklamefilmoppdrag.

Familieetablering

Som jeg har nevnt i problemstillingen min vil jeg se på hvilken betydning familieetablering har å si for informantene i sitt valg om å skifte yrke. Før jeg gjorde mine undersøkelser antok jeg at for mange ville dette utgjøre en stor del av beslutningsgrunnlaget om å bytte yrke. Mitt materiale viser derimot at det er svært få av mine informanter som faktisk vektlegger utfordringer med familieetablering, ved siden av en yrkeskarriere som skuespiller, som en av hovedårsakene til at de byttet yrke. Begrunnelsene for valget om å skifte karriere er komplekse, og har for alle informantene mine bestått av flere faktorer. Svært få nevner at familieetablering var hovedgrunnen, men det har gjerne vært en delaktig faktor. Utfordringene mine informanter gir uttrykk for når det gjelder kombinasjon av familieliv og yrkeskarriere som skuespiller var pendlertilværelse og flytting. Som et resultat av prosjektbaserte stillinger rundt om i landet opplevde flere av mine informanter å tilbringe noen år i en by, for så og måtte flytte seg og hele familien til en annen by. Selv om dette var en utfordring å kombinere med familielivet, får arbeidsfeltets struktur mer av skylden. Ingen av informantene har nevnt det som noen utfordring å etablere familie som skuespiller, men at man har vært avhengig av en partner som har et yrke som lar seg kombinere med skuespillernes ugunstige arbeidstider. En informant presiserte til og med at på det tidspunktet hun valgte å bytte karriere var barna i en alder som fint lot seg kombinere med yrket.

Risikoen på arbeidsfeltet gjør at skuespilleren blir tvunget til å velge noen strategier for hvordan de vil forvalte sin egen karriere. Det viser seg at endringene på feltet har resultert i et marked mange av informantene ikke er fortrolige med, og er en viktig årsak til at de velger å bytte yrke. Endringene på arbeidsmarkedet i form av den økte tilveksten av skuespillere, og økt konkurranse, har ført til større usikkerhet i forhold til inntjening. Mange av informantene mine har gitt uttrykk for at de har kommet til et punkt i livet hvor de ikke er villige til å påta seg alle type oppdrag for å klare seg igjennom økonomisk usikre tider. Slik en kvinnelig informant i 50-åra har uttrykket det:

Jeg sluttet. Og det var veldig deilig, den dagen jeg sa til meg selv at nå slutter du å være så ynkelig at du sier ja til to replikker bakerst i en eller annen reklamefilm. Det trenger du ikke. Du har faktisk din fulle rett til å si nei takk, og igjennom det på en måte verdsette deg selv.

Tingenes tilstand i tall

Ut i fra en rapport om kunstneres aktivitet, arbeids- og inntektsforhold ligger skuespilleres gjennomsnittlige lønn ca midt i mellom topp- og bunnsjiktet av lønninger i kunstneriske yrker. Det største gapet finner vi mellom faste og midlertidige ansatte, satt opp mot frilansere og selvstendige næringsdrivende. Her skiller lønnsforskjellene med over 50 % (Heian, Løyland & Mangset 2008:145-146). Mitt materiale gir uttrykk for at mange skuespillere velger å bytte yrke etter hvert. På spørsmål om hva slags yrkesaktivitet mine informanternes tidligere klassekamerater har, virker det som om mange skuespillere hopper av yrkeskarrieren som skuespillere når man når en viss alder, og da særlig blant kvinnene. I samme undersøkelse viser det seg at blant skuespillere og dukkespillere er aldersfordeling ganske jevn fra < 30 år til 51-60 år. Det er et lite flertall i aldergruppen 31-40 år. Funnene i undersøkelsen viser også at etter man har passert 60 år daler yrkesaktiviteten for skuespillere og dukkespillere. Her er det ikke tatt hensyn til kjønn (Heian et al., 2008:89). Disse tendensene vil jeg anta er ganske gjennomsnittlige, da man etter fylte 60 år når pensjonsalder. I sammenligning med undersøkelsen til Heian, Løyland og Mangset, gir funn i mitt materiale et annet syn på yrkesaktiviteten blant skuespillere. En forklaring på dette kan være at i undersøkelsen gjort at Heian, Løyland og Mangset har de tatt utgangspunkt i kunstnere med tilknytning til en kunstnerorganisasjon. I mitt tilfelle blir dette Skuespillerforbundet. I mine undersøkelser har jeg ikke eksplisitt spurt om informantene har vært medlem av Skuespillerforbundet, men det har i noen av mine samtaler kommet frem i forbindelse med noe annet. Mine informanter representerer både de som er medlem og ikke. Det er derfor

nærliggende å tenke at mange av mine informanter som ikke er medlem, og oppgir at mange av deres klassekamerater ikke er medlemmer, vil falle utenfor undersøkelsen gjort av Heian, Løyland og Mangset. Mine informanter, og gruppen de presenterer, vil derfor kanskje representere en gruppe som ikke faller inn under gruppen som er undersøkt i undersøkelsen til Heian, Løyland og Mangset. Samtidig viser undersøkelsen at aldersfordelingen er relativt jevn, og at det ikke er store frafall for eksempel i gruppen 41-50 år. Undersøkelsen viser i tillegg at det i snitt er en relativt jevn kjønnsfordeling blant yrkesaktive skuespillere. Denne statistikken er ikke satt opp mot alder (Heian et al., 2008:87).

7.2. Yrkesfeltets refleksivitet

Slik jeg har presentert i tidligere teori, av Beck og Giddens, lever vi i en moderne verden preget av risiko. En del av denne risikoen er refleksiviteten den skaper i samfunnet. Jeg vil prøve se på hvordan denne refleksiviteten påvirker yrkesfeltet til mine skuespillere, som en forklaring på feltets endringstendenser.

Beck sin *bomerangeffekt* på skuespillerfeltet

Beck sitt begrep om *bomerangeffekt* innebærer at risikoen ved modernisering før eller siden også rammer de som produserer, eller tjener på å skape risikoen. Veksten av risiko skapes ved sosial posisjonering. Dette kan føre til oppdeling av de tradisjonelle klasseinndelingene (Beck 1992). Endringstendenser på arbeidsmarkedet for skuespillere vises ved for eksempel medlemskap i Skuespillerforbundet. På denne måten gir det skuespillerne muligheten til å posisjonere seg på feltet, ved at medlemskapet gir en form for "kvalitetsstempel". De strenge kravene til medlemskap fungerer som en silingsmekanisme av hvem som er bra eller ikke. Det har stor betydning for arbeidsmulighetene om man er medlem eller ikke. En kvinnelig informant i 60-åra mener at medlemskapet har mistet noe av sin verdi, til tross for at kriteriene for medlemskap ikke har endret seg nevneverdig de siste åra.

Og selv med de kriteriene for å bli medlem av skuespillerforbundet syntes jeg er for vage, eller for utvanna. I forhold til hva det var. Så det var liksom... jeg tenker at det var morsommere da jeg gikk ut av skolen. Da var det mye mer eksklusivt.

Som en del av moderniseringen på feltet, øker tilveksten av studenter som ikke er kvalifisert til medlemskap i Skuespillerforbundet, men arbeider som skuespillere likevel. Medlemskap i Skuespillerforbundet blir sett på som et "kvalitetsstempel", men gruppen av skuespillere med dette stempelen er blitt mindre ved den økte tilveksten av skuespillere på feltet. Informanten viser frykten for at man kan miste sin sosiale posisjon ved at "kvalitetsstempelet" på Skuespillerforbundet blir utvannet med et felt i endring. Slik ser man at *bomerangeffekten*

blir gjeldene ved at informanten opererer som en produsent av risikoen, ved å opprettholde ”klasseskilte” mellom medlem og ikke-medlem. Moderniteten, representert ved økt tilvekst av skuespillere, kan være i ferd med å ramme hennes sosiale posisjon på feltet. Resultatet av *bomerangeffekten* er oppdeling av de tradisjonelle klasseinndelingene skriver Beck. Det er akkurat denne oppdelingen av klasseskilte mellom medlemmer og ikke-medlemmer min informant frykter.

Alle mine informanter hadde utdanning fra Statens Teaterhøgskole, og var kvalifisert til medlemskap i Skuespillerforbundet. I mine intervjuer kommer det frem at det finnes et skille mellom hva som er akseptert, og ikke akseptert, kunstnerisk virksomhet. Den økte tilveksten på skuespillerfeltet forklares ved at mange har lyst til å bli en kjendis. Det er derfor så mange søker skuespillerutdanninger, både innenlands og utenlands. Her er det en tydelig misnøye blant mine informanter om den økte tilveksten av skuespillere. En kvinnelig informant i 50-åra uttrykker misnøye med utviklingen slik:

For det blir jo helt corny fokus. Altså, du kan jo bli mer kjent på Robinson ekspedisjonen enn du kan bli av å spille Shakespeare på National[teatret] ikke sant. Det er jo helt feilfokuser, og helt... egentlig ganske tragisk. Og barna tror jo også at de kan bli ”sjendiser” [uttaler ordet bevisst feil] Bli ”sjendis” er liksom noe eget. Jeg vil bli ”sjendis”. Ja men altså, har du lyst til å fortelle en historie, hvorfor skal du syntes. Jeg filosoferer jo, jeg lurer jo litt på det. Hva det er.

Det er stor misnøye med veksten i feltet fordi mange av nykommerne er mer opptatt av å være profilert i mediene, enn å faktisk utøve et yrke på en scene. Her finnes det klare skiller på hva som er akseptert og ikke akseptert. For eksempel trekkes film frem som et eksempel. Det er tydelig at filmskuespiller tilhører et annet hierarki enn teaterskuespillere. En kvinnelig informant i 50-åra tar frem filmskuespillere som et eksempel på hva det betyr å være en dårlig skuespiller:

Det og ikke gå inn i det ordentlig, det å late som du går inn i det, men ikke går inn i det, på det kan man bare se så ekstrem stor forskjell. Men nå må det også sies at det å være teaterskuespiller og filmskuespiller krever veldig forskjellige ting. Så det jeg snakker om nå er teaterskuespillere. Som på en måte er å være ”ekte skuespiller” syntes jeg. Men, ja, det å late som. Det er forferdelig vanskelig å definere. Men når du på en måte ikke tror på det som blir servert deg.

Som et resultat av den økte veksten i yrket, har feltet utviklet seg. Yrkesfeltet har utviklet seg til ikke lenger å bare inneholde teater, men også TV, filmproduksjoner, reklame, voiceover, dubbing osv. Selv om skuespillere i lengre tid har operert på begge felt, har antall jobber i TV, film osv hatt en større vekst enn i det tradisjonelle teateret. Mye av grunnen til dette er den

økte medieeksponeringen, og feltets natur. Alle har i dag tilgang på TV. Dette igjen har ført til økt medieeksponering av skuespillere som arbeider på dette feltet. Mange ser opp til skuespillere som blir eksponert i media, og disse skuespillerne får en form for heltestatus. Denne typen status blir ikke i særlig grad anerkjent blant de fleste av mine informanter. Slik kan man se en utvikling av to felt, med to forskjellige hierarki. På det ene feltet har man skuespillere som i hovedsak gjør teater, da helst på institusjonsteatrene der man får anerkjennelse ut ifra hvilke typer roller man får. Det andre feltet er skuespillere som gjør TV, film eller andre skuespilleroppdrag som får mer medieeksponering. Denne gruppen skuespillere får anerkjennelse ut ifra kjendisstatus, og hvilke høyprofilerte prosjekter man er med på. Et eksempel på dette kan være Aksel Hennie som en høyprofilert skuespiller i TV og film, men som gjør få teaterjobber i sin tradisjonelle form. I Beck sin teori om *bomerangeffekt*, representerer det tradisjonelle teaterfeltet produsenter av risikoen ved at det er dette feltet som opprettholder differensieringen av de to feltene. Det ”nye” skuespillerfeltet posisjonerer seg sterkere, og på den måten øker risikoen for det tradisjonelle feltet. Dette kan resultere i oppdeling av de tradisjonelle klasseinndelingene som Beck skriver om. Hvis man skal utføre klasseinndelinger på skuespillerfeltet ut ifra popularitet, vil for eksempel aktører på det ”nye” feltets kanskje være i ferd med å bli en ny elite blant skuespillere? Dette forblir en tankerekke, da anerkjente skuespillere på det tradisjonelle feltet helt sikkert vil være uenige.

Man kan også sette frilansskuespillere opp mot fast ansatte skuespillere i forhold til Beck sitt resonnement. I følge *bomerangeffekten*, vil på et tidspunkt fordelingslogikken ramme de som skaper risikoen. I mitt tilfelle kan dette bety at den nye utdannede frilansgruppen, som ikke nødvendigvis utfyller de formelle kravene til medlemskap hos Skuespillerforbundet, på et tidspunkt skape en ny form for klasseinndeling, og nye arbeidsstrukturer. Moderniteten i form av et felt i endring løser opp alle faste stillinger, og de fast ansatte som i utgangspunktet skapte risikoen ved å holde på sine faste stillinger, blir rammet av moderniteten ved at frilanserne tar over jobbene deres. Slik oppløses den tradisjonelle klasseinndelingen blant faste ansatte og frilansskuespillere. Selv om dette er et tankeeksperiment, kan man se tendensene ved endringene som skjer på arbeidsmarkedet. Det er tydelig at Skuespillerforbundet sine medlemmer fortsatt har et fortrinn i konkurransen om jobbene, men de som står utenfor og vil inn får til en viss grad mer og mer innpass på feltet.

For å gå litt i dybden på dette vil jeg se nærmere inn diskusjonen om oppløsningen av faste stillinger og faste ensembler.

7.3. Kommersialisering av arbeidsplassene

I teorikapittelet presenterte jeg risikoen ved kommersialisering. Beck skriver om at det alltid vil være vinnere og tapere når man definerer risiko, og for vinneren sin del kan modernitetens risiko være lønnsom (Beck 1992). Risikoen for kommersialisering på teatrene er stor, men det kan kanskje fremstå som uklart hvem som faktisk er vinneren og taperen hvis man skal følge Beck sitt resonnement. Som en del av et felt i endring dukker debatten om faste stillinger opp, både blant mine informanter, og i dagspressen. Det er en høyst aktuell debatt, hvor mange røster heier frem en løsning hvor de faste ensemblene løses opp, mens Skuespillerforbundet på sin side ønsker å vedlikeholde så mange faste stillinger som mulig⁸. Både skuespillere, teatersjefer og Skuespillerforbundet har deltatt i diskusjonene i avisene. Så debatten dukket ikke helt uventet opp i arbeidet med å samle inn mitt materiale. Jeg vil presentere aktuelle deler av debatten, og trekke inn relevant empiri. Samtidig vil jeg prøve å sette dette opp mot Beck sin teori om risiko ved kommersialisering.

Dagsaktuell debatt

Blant mange av mine informanter var det stor interesse for den pågående diskusjon på feltet om oppløsningen av de faste ensemblene på teatrene, og konsekvensene dette ville få. Denne debatten kan man se på som en del av utviklingen på feltet, med oppløsning av faste ensembler og færre faste stillinger, og som en del av Beck sin teori om kommersialisering av arbeidsplassene. Endringene på arbeidsmarkedet i form av oppløsning av faste ensembler og færre faste stillinger er endringer mine informanter forholdt seg til, og kan være med å forklare hvorfor mine informanter har valgt å bytte yrke. Utviklingen på arbeidsmarkedet har endret seg over tid, og ved å trekke inn dagens debatt vil jeg kunne gi et innblikk i hvordan situasjon er per i dag. Mine informanter har vært ute av yrkeslivet som skuespillere i alt fra ca 30 år til frem til ganske nylig, så det er et stort sprik både i forståelse av hvordan feltet er i dag, og deres oppfattelse av endringene. Det vil derfor være nyttig å se på strukturene i dag, og dagens debatt.

Diskusjon

Partene i saken, som hovedsakelig består av skuespillere, teatersjefer og Skuespillerforbundet, stiller seg ulikt til debatten rundt oppløsningen av faste ensembler. Mine informanter, som naturligvis representerer skuespillerne, er også delt i sitt syn på hva som er best for alle parter.

⁸ Skuespillerforbundet har inngått en tariffavtale med de syv største teatrene, som innholder et krav om antall faste stillinger, og et fast antall midlertidig stillinger. I avtalen går det frem at teatrene skal ha et minimum antall skuespillerårsverk, og når skuespillere går av med pensjon eller sier opp, skal teateret ansette nye hvis antallet faste ansettelser ikke er oppfylt (Skuespillerforbundet.no)

Hvis man skal trekke en slik debatt opp mot Beck sin teori om risikoen ved kommersialisering av arbeidsplassene, kan det være nærliggende å tenke seg at teatersjefene er den gruppen som har mest å tjene på en oppløsning av faste ensembler og færre faste stillinger. Både for å spare lønnskostnader, og for å ha friheten til å velge hvilke skuespillere man ønsker å bruke til enhver tid. Teatersjef på Nationaltheatret, Hanne Tømta, presiserer viktigheten av faste stillinger på teateret. I forbindelse med kunngjøringen av nye faste ansettelse i august 2011, er det publisert en artikkel om temaet på hjemmesidene til Nationtheatret⁹. Her siteres teatersjef Hanne Tømta:

Fast ansettelse er en stor og viktig avgjørelse både for teatret, teatersjef og skuespiller. De som ansettes på fast basis utgjør den kunstneriske kjernen i teatret i lang tid fremover. For den som takker ja handler det om å begrense mulighetene for å spre sitt kunstneriske virke. Som fast ansatt binder du deg til en stab. Du kan ikke bare uten videre takke ja til en spennende filmproduksjon eller teateroppsetning. Som fast ansatt må du fylle også de mindre rollene med stor kvalitet. Det er det som kjennetegner et kunstnerisk sterkt ensemble.

Videre i artikkelen vises det til viktigheten av et ensemble, og ensembleutviklingen for en teatersjef. Her vises det også til at ensembleutviklingen legger føringer for teateret i flere år fremover. Det betyr at teatersjefens valg av hvem som skal være i de faste ensemblene vil påvirke neste teatersjef også. Tømta vektlegger hensynet til skuespillerne sine arbeidsrettigheter, men samtidig dilemmaet om kunstnerisk fornyelse og fleksibilitet. Slik vi ser, viser Hanne Tømta til at faste ansettelse er viktig, men ut ifra sitatet hennes kan det virke som at skuespillerne ofrer noe ved å takke ja til faste stillinger. I forhold til mine funn, fremstår mangelen på faste stillinger som en av grunnene til at informantene velger å bytte karriere. Det er oppløsningen av de faste stillingene som har ført mine informanter ut i en frilanstilværelse de ikke ønsker å være i, eller ikke behersker. Samtidig viser noen informanter til en kunstnerisk stagnasjon ved mangel på innflytelse. På den måten kan Tømta sitt utsagn stemme overens med at skuespilleren ”ofrer” noe ved å være bundet til en fast stilling, og at det oppstår et dilemma i forhold til kunstnerisk fornyelse og fleksibilitet. For en av konsekvensene ved å være fast ansatt er at man også blir brukt som ”fyllmasse”. Flere av mine informanter forteller om håpløsheten de føler av å ikke bli brukt. De opplever at de ser mer på andre øver når de er på jobb, enn faktisk å være en del av det selv, pga rollens størrelse. En mannlig informant i 60-åra uttrykker seg slik om akkurat den følelsen av å være fyllmasse:

⁹ Nathionaltheatret.no:

http://www.nationaltheatret.no/Nationaltheateret/Presserom/Nyheter/Viktig+med+faste+ansettelse.b7C_wjzQYE.ips

Da visste jeg at det kan være møkk kjedelig å være skuespiller. Og det gidder jeg ikke... jeg vil heller sitte hjemme og gjøre noe jeg synes utvikler meg og som jeg har nytte av.

Slik ser vi at Tømte sin uttalelse om at skuespilleren faktisk også ofrer noe ved å takke ja til en fast ansettelse stemmer overens med mine informanter sin følelse av manglende medbestemmelsesrett, og kunstnerisk stagnasjon.

Teatersjefen på Oslo Nye Teater, Catrine Telle, stiller seg mer negativ til faste ensembler. I debattmøte januar 2011, "Livstid kontra åremålsstillinger"¹⁰, siterer Telle avdøde skuespiller Tor Hjort Jensen, og sier at ensembler er nekrologer etter avgåtte teatersjefer. Hun påstår at ensembler tanken er død. For at et ensemble skal fungere må det ha et felles kunstnerisk grunnlag, og felles mål. Dette mener Telle ikke skuespillerne har, og er grunnen til at ensemblefølelsen ikke lever lenger. Hun sier at teatrene ikke blir bedre av å ha faste ansatte, at det ikke er teatrene sin jobb å sikre sosial trygghet. Catrine Telle sine utsagn representerer i stor grad hva mine informanter opplever. De mister sosiale trygghet, men får samtidig kunstnerisk frihet ved å oppløse faste ensembler. Det er tydelig at akkurat denne problemstillingen er et tveegget sverd, både for mine informanter, og for teatersjefene. Sett i forhold til Beck sin teori om kommersialisering av arbeidsplassene, og at modernitetens risiko er lønnsom for vinneren, er det fristende ved første øyekast å utpeke teatersjefene som vinnere i denne situasjon. Mine informanter vil være taperne med modernitetens risiko.

Overgangen fra faste stillinger til en frilanstilværelse har vist seg å være en vanskelig overgang for mange av mine informanter. Men det kan virke som at nyutdannede skuespillere er mer fortrolige med de nye strukturene på arbeidsfeltet. I media har nyutdannede og unge skuespillere vært forkjempere for oppløsning av faste stillinger. I et debattinnlegg i Aftenposten¹¹ i oktober 2010, gir avgangselevne fra påbygningsstudiet på Teaterhøgskolen uttrykk for kunstfiendtlige strukturer ved institusjonsteatrene. Studentene mener at institusjonene ikke "henger med" i tiden.

Landets teaterhus henger ikke med i utviklingen av teaterkunsten, men har stort sett begrenset seg selv til å bli konvensjonelle tradisjonsbærere, i stedet for å tilpasse seg en ny tid med nye krav.

Disse studentene mener det er teaterets egen organisering som gjør teatertilbudet svakere og mer kostnadsdrivende enn det behøver å være. Organiseringen de viser til, er hvordan teateret

¹⁰ Kunstnerforeningen.no: http://www.kunstnerforeningen.no/index.php?option=com_content&task=view&id=170&Itemid=75

¹¹ Aftenposten.no: <http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/article3873294.ece#.T2MrF8UUiuI>

opererer med faste ansatte, og at disse utgjør en for stor post på budsjettet. Produksjoner må tilpasses det faste ensemblet, i stedet for å hente inn spesialkompetanse i form av frilansere til produksjonene. Som utenforstående stiller jeg meg spørrende til hvorfor de nyutdannede ikke heller sluss om disse faste stillingene, i stedet for å ønske åremålsstillinger og en frilanstilværelse. Blant mine informanter viser det seg at det er akkurat denne usikkerheten som er med på å fremprovosere en endring av yrkeskarriere. Jeg finner det derfor underlig at den nye generasjonen skuespillere higer etter det som førte til at mine informanter endret yrke. Man kan spørre seg om det er knyttet en slags naivitet til neste generasjons skuespillere sitt ønske om en usikker tilværelse. Eller er dette en konsekvens av et felt i endring, og en risiko den neste generasjonen er fullt klar over, og villig til å ta? Hvis man skal sette den nye generasjonens utspill opp mot Beck sin teori om kommersialisering av arbeidsplassene, og at modernitetens risiko er lønnsom for vinneren, kan det her virke som om det er de unge nyutdannede som representerer vinnerne av modernitetens risiko. De behersker frilanstilværelsen, og ønsker slike arbeidsvilkår, mens mine informanter representerer en gruppe som ikke gjør det.

En av mine kvinnelige informanter i 50-åra ser både fordeler og ulemper ved oppløsningen av faste ensemble. Selv om hun ikke lenger er yrkesaktiv som skuespiller, har hun sterke meninger om debatten:

Jeg ser absolutt fordelene av å løse opp de faste ensemblene, og få mer sånn gjennomstrømming, og at kanskje et ensemble bør følge en teatersjef. Ikke være på livstidskontrakter på en måte. Som i selv egentlig er ganske absurd. Samtidig så må jeg på en måte stå ved det jeg nettopp har sagt. Det å være uttrygg i skuespilleryrket er en svøpe. Og at utrygghet for alle, hvorfor skal man liksom hige etter det. Samtidig så... jeg har vært veldig sånn for å løse opp de faste ensemblene i dagens form, og kanskje bare beholde en fast kjerne. Også på en måte bare ta inn til produksjoner. Men jeg ser jo på en måte at det i praksis ville føre til at bare de samme, at det var allikevel de samme som ville bli engasjert hele tiden, også da. Så det ville bli dannet en sånn der adel av frilanse skuespillere, som fikk alle jobbene. Da er det kanskje bedre at den adelen er på en måte tilknyttet hvert enkelt teater, og at flere frilans har muligheten til å komme inn og ...

Det vises til et sterkt skille i anerkjennelse blant frilansere, og til de som er fast ansatte ved institusjonsteatrene. Som jeg har nevnt tidligere, kan det også virke som om det er blitt dannet to typer hierarki på feltet. Ett blant de faste ansatte på institusjonsteatrene, og et blant den litt mer profilerte og kommersielle delen som blant annet dekker TV, film osv. Avgangselevne ved teaterhøgskolen er ikke lenger garantert jobb ved institusjonsteatrene, og er i større grad forberedt på en frilanstilværelse. Dette gjør at de kanskje sjonglerer oppdragene sine mellom

de to hierarkiene, både institusjonsteater og TV/film. Dermed bidrar de til en oppløsning, og en friere flyt mellom hierarkiene. Det er kanskje dette som representerer den nye generasjonen skuespillere, som er med på å endre feltet. Ved å bidra til å endre feltet, presser de samtidig den eldre generasjonen, som mange av mine informanter representerer, ut av yrkeslivet de kjenner til.

En oppløsning av ensemblene tyder på et mer kommersielt rettet teater. Rollene vil bli besatt med tanke på økonomi, og den enkelte rolles krav. Et fast ensemble krever faste lønnskostnader, og at skuespillerne blir sysselsatt til enhver tid. Det er en helt klar økonomisk fordel for teatrene å løse opp ensemblene. For nyutdannede skuespillere er det også en fordel med oppløsningen. De vil få en etterlengtet tilgang til roller, som kanskje vil føre til flere arbeidsoppdrag per skuespiller. Faren er selvfølgelig at, som det blir nevnt i debatten og som man allerede ser en tendens til, skapes en elite hvor de samme skuespillerne får alle jobbene. Og dermed er en oppløsning i utgangspunktet ikke nødvendig. En total oppløsning av ensemblene ville skape et enda mer usikkert marked enn det som allerede er, og ingen ville besitte faste stillinger lenger. I anledning av denne debatten hadde Stikkordet, som er Norsk Skuespillerforbunds eget tidsskrift, viet saken flere sider. Daglig leder i Skuespillerforbundet, Kirsti Camerer, skriver i ett debattinnlegg at flere av teatrene har et ønske om å redusere antall faste stillinger, men at det frem til nå kun er to av teatrene som har søkt om dette. Camerer regner med at flere teatre vil søke om reduksjon av faste stillinger i tiden fremover. En grunn til dette er at en stor andel av de som besitter faste stillinger nå nærmer seg pensjonsalder. Hun viser til at av de 161 registrerte faste stillingene som finnes er 43 av dem over 62 år, og 10 over 67 år (Camerer 2011:7). Dette betyr at nesten 1/3 av de fast ansatte snart vil gå av med pensjon, og etterlate seg mange ledige stillinger. Dette betyr at endringene med oppløsning av faste ensembler, og færre faste stillinger, kanskje bare er en forsmak på hvordan feltet vil forandre seg.

7.4. Konsekvenser av et felt i endring

Som en konsekvens av faste stillinger, blir neste generasjons teatersjefer nødt til å forholde seg til skuespillere som jobber på teatrene. Dette er ett av argumentene som til stadighet dukker opp. Hva gjør det med teateret, og kvaliteten på det som blir produsert når teatersjefene ikke står fritt til å velge de skuespillerne de mener er beste egnet til rollene. Samtidig som det diskuteres rundt viktigheten av et fast ensemble for å oppnå kontinuitet og trygge rammer, og på den måten skape et best mulig produkt.

Diskusjonen rundt at den kunstneriske kvaliteten på teatrene får lide, som en konsekvens av et felt i endring, bringer opp spørsmål om hva som er bra og anerkjent kunst og ikke. Akkurat denne diskusjonen har jeg tenkt å la ligge, da den faller litt på utsiden av min problemstilling. Likevel vil jeg nevne selve debatten om den kunstneriske kvaliteten på et mer generelt plan, og som en viktig konsekvens av et felt i endring. Endringene som skjer på feltet, og oppløsningen av faste ensemble, vil gjøre noe med kvaliteten på hva som blir produsert. Om det er til det bedre eller dårligere skal ikke jeg uttale meg om, men at endringer vil skje er det ingen tvil om. En av mine kvinnelige informanter i 50-åra er veldig delt i sitt syn på oppløsningen av faste ensemble. Men i forhold til hva det har å si for kvaliteten sier hun:

Jeg tror at det å ha et fast ensemble, skaper ikke nødvendigvis et bedre produkt. Jeg tror ikke det altså. Og jeg tror det blir mye daukjøtt på teatrene etter hvert. Som bare er der og er der og er der. Det er ikke noe jeg tror, det er noe jeg vet, at sånn er det.

Det er ingen tvil om at endringene i feltet får konsekvenser. Noen av de mest opplagte tendensene er mangelen på arbeidsplasser, usikre inntjeningsforhold og et uforutsigbart yrke. En faktor som ikke stikker seg så ut, er hva det gjør med kvaliteten på arbeidet som utføres i lengden. Noen av mine informanter streifet innom akkurat dette temaet. Litt som en generell undring, men noen uttrykte også frykt for at dette på sikt ville skade uttrykksformen teater. En kvinnelig informant i 50-åra beskriver konsekvensene av mangelen på innflytelse på feltet:

Jeg tror at skuespillere i for stor grad er blitt institusjonalisert i den forstand at de ikke eier så mye av uttrykket sitt. Altså, at det er så byråkratisert hele teateret. Det er så mange som bestemmer over skuespilleren. Og jeg tror at man kommer ned til noe mer og mer, større samarbeidsprosjekter da, hvor du har en vagere grense mellom regissør, skuespiller. Altså, hvor uttrykkene blir... jeg tror det er en forutsetning for å skape bedre skuespillere at du har, gir dem en større medbestemmelse på det de driver med. Og hvordan man gjør det? Kanskje ved at man, at de som tenker likt, jobber sammen i større monn, eller at man blir med på større deler av prosessen, eller... på valg av stykke, på valg av medspiller. Jeg vet ikke, men jeg tror det vil øke teaterets genuinitet.

Materialet mitt viser at mange mener stagnasjonen de følte som skuespillere var en av hovedgrunnene til at de ikke ønsket å være skuespillere lenger. Det var i mangel på innflytelse, personlig utvikling og medbestemmelsesrett som virket demotiverende for informantene mine. Flere uttrykte en håpløshet over bare å være regissøren eller teatersjefens verktøy, når de følte at de hadde så mye mer å bidra med. Det er derfor spennende å tenke på hva denne institusjonaliserte formen gjør med uttrykksformen til teatrene. Hvordan den har preget teateret frem til nå, og hvordan dette eventuelt vil utvikle seg. Dette er noe mitt materiale ikke dekker, og som blir ved undringen.

Som jeg har sett på i dette kapitlet, bærer feltet preg av å oppleve store endringer. Mange av disse endringen kan man si har vært med på å presse mine informanter ut i en ny yrkeskarriere. Selv om det er vanskelig å peke på enkeltgrunner til at mine informanter velger å bytte karriere, vil jeg påstå at de endrede strukturene på feltet har stor betydning for valget om å endre karriere. De fleste informantene jeg intervjuet utdannet seg til skuespiller på en tid hvor man var sikret fast jobb etter endt utdanning. Utviklingen på feltet, med færre faste jobber og en frilanstilværelse, skjedde for de fleste informantene i løpet av deres yrkeskarrierer og var en endring de ikke var forberedt på. Ingen av informantene nevner frilanstilværelsen som hovedgrunn til at de valgte å bytte yrke, men som en av flere faktorer. Jeg har også kikket nærmere på hva familieetableringen har å si for mine informanter i valget om å endre yrkeskarrieren. Jeg hadde forventet meg å høre, særlig blant kvinner, at familieetablering var en av hovedgrunnene til at de valgte å bytte yrke. Dette kom i svært liten grad frem i mitt materiale, og virket ikke som noen utløsende faktor for de fleste. Noen av informantene nevner at det kunne oppleves litt problematisk til tider, med ugunstige arbeidstider og flytting av familien, men dette var ikke for noen den eneste grunnen til at de valgte en ny yrkeskarriere. Det kan virke som om arbeidsfeltet sin struktur får mer av skylden, enn familieetableringen i seg selv, selv om disse to helt klart henger sammen. Hvis man ser dette i forhold til skapelsen av en livsbiografi, kan det se ut som mine informanter går igjennom en ”umoden” fase, som de selv kaller det. Dette er en periode hvor man aksepterer usikkerheten og uforutsigbarheten yrket gir. Man har en mer leken holding til det man driver med, og har kanskje en større tilbøyelighet til å takke ja til mindre ”kunstneriske” prosjekter som en ren nødvendighet. Etter hvert som informantene blir eldre forsvinner umodenheten, og lekenheten til yrke. Dette fører til at informantene blir mer kresne, og setter høyere krav til hvilke tilbud de er interessert i. Samtidig har markedet for reklamejobber, voiceover og ikke teaterrelaterte oppdrag økt for skuespillere generelt, litt i takt med den økte konkurransen. Som en forlengelse av et felt i endring, har jeg sett på feltets refleksivitet. Denne refleksiviteten er et resultat av den moderne verdens risiko. Jeg presenterte *bomerangeffekten* til Beck, og at modernisering før eller siden også rammer de som produserer eller tjener på å skape risikoen. Veksten av risiko skapes ved sosial posisjonering, og dette kan føre til oppdeling av de tradisjonelle klasseinndelingene. Jeg har også skrevet litt om hvordan medlemskap i Skuespillerforbundet kunne brukes som en måte å posisjonere seg på i feltet. Det er ingen tvil om at medlemskap i Skuespillerforbundet virker som et ”kvalitetsstempel”,

og som en silingsmekanisme mellom ”gode” og ”dårlige” skuespillere på feltet. Dette vises også ved kommersialisering av arbeidsplassene. Det vil alltid være vinnere og tapere når det skal defineres risiko, og for vinneren er moderniseringens risiko lønnsom. For skuespillerfeltet er oppløsningen av faste ensemble, og færre faste stillinger, en høyst aktuell debatt. Spørsmålet er hva kommersialiseringen av arbeidsplassen gjør med skuespillerne og feltet. Slik man ser utviklingen frem til i dag, har det ført til et usikkert arbeidsfelt, preget av høy konkurranse, og stor uforutsigbarhet for skuespillere. Man er prisgitt at andre liker en for å få sin neste jobb, og at man er på rett sted til rett tid. Som konsekvenser av dette kan feltet, og uttrykksformen, kanskje komme til å forandre seg. Noen hevder i debatten om faste ensemble at den kunstneriske kvaliteten vil bli bedre ved oppløsningen av disse. Andre mener det hemmer utviklingen, fordi kunstneriske prosesser er avhengige av kontinuitet og trygge rammer.

I neste kapittel vil jeg prøve å samle trådene, og kort oppsummere mine funn.

8. AVSLUTNING

I løpet av denne oppgaven har jeg forsøkt å besvare min problemstilling, som består av ett hovedspørsmål med to underspørsmål. Problemstillingen lyder som følger:

Hva gjør det med kunstneridentiteten til profesjonelle skuespillere når de ikke lenger utøver sitt yrke?

- *Hvilke strategier velger skuespillere som, av andre enn helsemessige årsaker, ikke lenger er yrkesaktive som skuespillere?*
- *Hvilken betydning har arbeidsmuligheter, inntjening og familieetablering for skuespillere i deres valg om ikke å utøve sitt yrke lenger?*

I denne avslutningen vil jeg samle trådene ved å oppsummere oppgavens omfang, og foreta noen refleksjoner rundt problemstillingen og mine funn.

8.1. Empiriske funn og refleksjoner

I kapittel 5 om kunstneridentitet i endring tok jeg utgangspunkt i informantenes egen forståelse av det å være kunstner. Sett utenfra oppfatter de aller fleste at skuespilleryrket er et kunstnerisk yrke, og at skuespillerne utøver en kunstart. Det viser seg at nesten alle informantene mine ikke ser på seg selv som kunstnere, men kan være tilbøyelige til å kalle seg utøvende kunstnere. Flere av informantene mine var nøyte med å skille mellom utøvende, og skapende kunstnere. Samtidig var det flere informanter som påpekte at de hadde en indre skapertrang, og et behov for å formidle noe som ikke andre gjorde. Selv om informantene oppfatter seg som annerledes enn andre mennesker, og med andre referanserammer, ville de fleste ikke kalle seg kunstnere. Det kan være flere grunner til at de aller fleste av informantene vegrer seg for å kalle seg selv kunstner. Kunstner er et begrep som rommer mange tolkninger, og forskjellige forståelser. Hva man legger i begrepet kan være avhengig av i hvilket felt man holder til, og i hvilken tidsepoke man er skolert i. Jeg oppfattet det som at nesten alle informantene var sterkt preget av 70-tallets tankegang. Når jeg gikk materialet mitt i sømmene, viser det seg at over halvparten av mine informanter var ferdigutdannet på 80-tallet. Fire av fem riktignok i første halvdel av dette tiåret. Flere av informantene mine viser til at de ble skolert og instruert med 70-tallets tankegang, som fortsatt var høyst aktuell på den tiden de tok sin utdanning. Jeg tror utdanningen, og i hvilken tidsperiode man tar den er viktig i måten man oppfatter seg selv som kunstner. Synet på hva en kunstner er endrer seg over tid, og følger trender og utviklingen på lik linje med andre endrede samfunnsstrukturer. Noen av

informantene antydte også at fokuset er annerledes nå, blant dagens unge skuespillere, og at det er større takhøyde for store ego og høytflygende ambisjoner. Dette dekker ikke min empiri, så det blir ved antagelsen. Det vil være naturlig at dagens skuespillere har et annet syn på hva det betyr å være en kunstner enn det mine informanter har, som en konsekvens av et felt i endring.

Jeg presenterte noen idealtyper av nye kunstnerroller, og så hvordan mine informanters ideer om kunstnerroller kunne passe inn i slike idealtyper. Noe som gikk ofte igjen i mitt materiale var en type blandingskunstner, som består både av en kulturentreprenør og en postmoderne entertainer. Denne typen kunstner tror jeg bare reflekterer hvordan skuespillerfeltet er per i dag, hvor skuespilleren har tatt nødvendige grep for å overleve i et presset marked. Samtidig tror jeg at denne typen postmoderne entrepenør-entertainer er barn av sin tid, på lik linje med at mine informanter var barn av sin tid, og sterkt preget av 70-tallets visjoner og tanker. Dette stemmer til en viss grad overens med hva Abbing sier om sine idealtyper også. En ren postmoderne kunstner vil føre til at kunsten slutter å eksistere på grunn av sin grenseløse tilværelse. Tilføres derimot noen av kunstnerentertaineren sine egenskaper, som anerkjenner det opphøyde og hellige ved kunsten og samtidig tjener penger ved å holde seg til det kommersielle, vil man kanskje se en kunstnerrolle som kan overleve slik feltet ser ut i dag. Disse to modellene har store likhetstrekk med Ellmeier sin *kulturentreprenør*, derav den nye kunstnerrollen: postmoderne entrepenør-entertainer.

Det virket som om mange av informantene fortsatt følte seg som en kunstnertype i sitt nye yrke, særlig de som var i yrker uten direkte tilknytning til kreative yrker. Det virket ikke som om det var store endringer i den kunstneriske identiteten ved en karriereendring, men at den kunstneridentiteten informantene besitter er en del av dem, og har blitt formet med det livet de har levd. Noen av informantene uttrykte også at de, til en viss grad, følte seg litt utilpass som skuespillere blant andre skuespillere. Det kunne være følelsen av å skille seg ut, ved å ikke være like kreative i skapelsesprosesser, eller at de opplevde seg som mer knyttet og hadde vanskeligere for å uttrykke seg. Etter yrkesendring føler noen av informantene seg ikke helt tilpass i sitt nye yrke. Flere forteller om at de fortsatt blir oppfattet som kunstnere blant ”vanlige” folk, og at de kan bli sett på som litt eksentriske og annerledes i sine nye yrker. Det kan virke som om informantene besitter personlige egenskaper som er viktige på flere yrkesfelt. Dette gjør at vedkommende ikke føler seg helt og holdent som en skuespiller, eller helt og holdent som for eksempel en tannlege. Som jeg presenterte i teorikapittelet besitter man gjerne flere typer identiteter. Jeg tror det er dette som gjør seg gjeldene for mine

informanter. Samtidig med å ha en identitet som skuespiller, vil vedkommendes identitet mest sannsynlig også være farget av alder, familieforhold, geografisk tilknytning osv. Dette vil gjøre at informanten kanskje føler seg utilpass sammen med andre skuespillere som ikke har barn, er mye yngre eller kommer fra et annet sted i landet, fordi de ikke har identiske referanserammer.

I kapittel 6 så jeg på strategiene mine informanter valgte ved en karriereendring. Vi skaper vår egen virkelighet, og handler etter evne for å oppnå våre mål som en del av å skape vår egen livsbiografi. Felles for mine informanters livsbiografiske prosjekt er å utdanne seg til å bli skuespillere, for så å endre karriere. Det kommer frem mange grunner til at de velger å bytte yrke. Flere av informantene mine nevner kunstnerisk stagnasjon som en av de viktigste årsakene. Mangelen på medbestemmelsesrett, og mulighet for kunstneriske innspill i en produksjon, oppleves som frustrerende og demotiverende. Flere var lei av å bare være en brikke i andres spill, og aldri ha mulighet til å utvikle sitt talent som skuespiller. Denne stagnasjon førte også med seg sterk mistriivsel, og en følelse av motløshet i eget yrke. At kunstnerisk stagnasjon, og følelsen av manglende medbestemmelsesrett er en viktig faktor i valget om å bytte yrke er et interessant funn. Samtidig må man tenke på at dette er betraktninger mine informanter har gjort seg i ettertid, når de er blitt spurt om det. Når informantene befinner seg i en situasjon hvor de skal forklare viktige valg de har gjort i livet, vil kanskje flere pynte på sannheten. Både for sin egen selvfølelses del, men også for hvordan man ønsker å fremstille seg selv for andre. Hva den egentlige grunnen til at de har byttet yrke er kan være vanskelig å finne ut, og kan ha vært fremprovosert av mange årsaker.

Som jeg presenterte i kapittel 4, om sosiale strukturer, kan man skimte konturene av endringer som er presset frem på et mer overordnet nivå. Mine informanters foreldre representerer en gruppe høyt utdannede mennesker. I kapittel 4 viser jeg til at høyt utdannede foreldre, får høyt utdannede barn. Ligger det da i kortene, allerede før karriereendringen, at mine informanter høyst sannsynlig ville tatt mer utdanning enn Teaterhøgskolen uansett? Kan utdanningsnivået til foreldrene også være en del av forklaringen på hvorfor mine informanter valgte å bytte yrke? Dette kan også være grunnen til at noen av mine informanter følte seg litt utilpass i skuespillertilværelsen. Det kan være at dette er en tilværelse de ikke kjenner så godt til, og behersker like godt, som for eksempel barn av foreldre med kunstnerisk relaterte yrker. Det er påfallende å tenke at mine informanter sitt utdanningsnivå, eller valg av yrke, er en strategi for å beholde sin posisjon i klassestrukturen. Dette kan også være med å forklare hvorfor så mange av mine informanter beskriver denne perioden, og valgene rundt det å bli en

skuespiller, for umodne. At de egentlig var på vei til noe annet, noe de selv var klar over, og at skuespillerkarrieren bare var en del av ungdommens flørt med en annen tilværelse.

En faktor jeg var veldig klar over når jeg startet arbeidet med denne oppgaven var at det fantes få roller for middelaldrende kvinner, og at det regjerende skjønnhetsidealet i bransjen gjorde det vanskelig å være skuespiller etter fylte 40 år. I utgangspunktet hadde jeg ikke tenkt å vektlegge dette nevneverdig, men se på det som en grunn blant mange andre. Samtidig viste det seg at det var et tema som engasjerte, og jeg ble nødt til å vie det mer plass i oppgaven. Det er tydelig at en av grunnene til at mine kvinnelige informanter valgte å bytte yrke var mangelen på jobbtillbud, og at denne endringen skjedde samtidig som at arbeidsmarkedet forandret seg. Mange ble tvunget ut i en frilanstilværelse de aldri hadde opplevd eller kjente til. Jeg tror ikke hovedårsaken til at kvinnene ville endre yrke var at det var lite jobber, men at de samtidig ble kastet ut i et felt de ikke lenger kjente til, og som de ikke behersket.

Nyutdannede skuespillere lærer seg teknikker om hvordan man skal gjennomføre audition, som en del av skolegangen. Dette er en kunnskap ikke alle mine informanter besitter, og de stiller derfor ikke så sterkt i markedet, både pga alder, men også at de ikke kjenner til de nye spillereglene på feltet. Når utseende samtidig legger begrensninger for hva slags roller man får, er det klart at sexfokus er en viktig faktor for de kvinnelige informantene når de gjør valget om å bytte karriere. Debatten rundt alder blant kvinnelige skuespillere, og at det er færre jobber for middelaldrende kvinner er ikke noe nytt fenomen. Men med økt tilvekst av kvinnelige teatersjefer kan man kanskje se en ending på akkurat dette. Et eksempel på dette kan være at både Riksteateret og Nationaltheatret nylig har satt opp Frøken Julie. Riksteatret har Ingeborg Sundrehagen Raustøl (33 år) som sin Julie, som ikke er så oppsiktsvekkende. Rollekarakteren, Julie, er en ungjente som gjør opprør mot konvensjoner. Nationaltheatret på sin side har Kjersti Holmen (56 år) som sin Julie, som kanskje er mer oppsiktsvekkende. Jeg ser på Nationaltheatrets ansettelse av Kjersti Holmen i denne rollen som en form for bevisstgjøring rundt akkurat dette temaet.

I mitt siste analysekapittel, kapittel 7, har jeg presentert et arbeidsmarked i endring. Skuespilleryrket oppfattes som et usikkert yrke, med lite forutsigbarhet når det gjelder inntekt og oppdrag. En av grunnene til dette er den store tilveksten av skuespillere på feltet, og at arbeidsmarkedet i mye større grad består av frilans- og prosjektbaserte oppdrag. En slik tilværelse kan være vanskelig å kombinere med et familieliv. Det blir sagt at det ikke alltid var like lett å plassere barna sine rundt til barnepiker hele tiden, og at dette var noe som kunne gnage på ens samvittighet. Samtidig var man prisgitt en samarbeidsvillig partner. Men for

flere av mine informanter var dette bare en del av et større bilde i forhold til å bytte karriere. Jeg tror at viktigheten av familiehensyn, ved karriereendring, er like generell som ved tilsvarende yrker som innebærer ugunstig arbeidstider og flytting av familier. Dette betyr at familiehensynet som årsak til karriereendringen ikke er enestående for skuespillere, men et hensyn andre yrkesgrupper også må forholde seg til.

Det virker også som om mine informanter, til en viss grad, føler seg for gamle for en frilanstilværelse. Informantene gir inntrykk av at de ikke ønsker å være avhengige av reklamejobber, og andre biinntekter, for å spe på teaterinntektene. Det virker som en mer stabil tilværelse, og muligheten til å sile ut hvilke prosjekter man ønsker å ta del i, er viktigere enn å holde på karrieren som skuespiller. Dette kan også sees i sammenheng med at de nye strukturene på arbeidsfeltet ikke er noe mine informanter er fortrolige med, og derfor ikke behersker på lik linje som med nyutdannede. Slik jeg forstår det er det mer akseptert blant unge skuespillere i dag å påta seg reklamejobber, og oppdrag med mindre anerkjennelse, for å tjene til livets opphold. Som et resultat av den harde konkurransen gjør den nye generasjonen slike oppdrag som en ren nødvendighet, mens den eldre generasjonen ser på det mer som et nederlag eller en brist på deres integritet som skuespillere.

Det er stor misnøye, blant mine informanter, med at feltet blir vannet ut av de som bare ønsker en plass i rampelyset, eller en kjendisstatus. Hvis man skal forfølge Beck sin *bomerangeffekt*, vil det kanskje være et interessant tankeeksperiment om økt tilvekst i feltet vil føre til en ny klasseinndeling blant skuespillere? En måte å se det på er at de som besitter de faste stillingene på institusjonsteatrene, innehar medlemskap i skuespillerforbundet, og har mest anerkjennelse på feltet, er de som skaper risikoen for frilansere, og skuespillere som ikke er kvalifisert til å bli medlem av Skuespillerforbundet. Hvis frilansgruppen fortsetter å vokse, og dermed legger enda mer press på de som skaper risikoen, vil kanskje denne gruppen med etablerte skuespillere bli ofre for en ny klasseinndeling. Dette kan være noe man allerede ser en tendens til med oppløsningen av faste stillinger. Som daglig leder av Skuespillerforbundet, Kirsti Camerer viser til, er denne utviklingen fortsatt i endring.

Litteratur

- Abbing, H., (2002) *Why are artists poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press
- Barker, Chris (2008) *Cultural studies: Theory and Practice*. 3rd ed., London, Sage
- Beck, U., (1992) *Risk Society* London, SAGE Publications
- Bjørkås, S., (2002) Makt og organisasjon I norsk kunstliv, I Svein Bjørkås (red.) *Kulturproduksjon, distribusjon og konsum*. (s. 69-83) Kulturpolitikk og forskningsformidling bind 3. Høyskoleforlaget/Norges forskningsråd.
- Bondevik, H., Rustad, L. (2006) Humanvitenskaplig Kjønnforskning. I J. Lorentzen & W., Mühleisen (red.), *Kjønnforskning*, (s. 42-60). Oslo, Universitetsforlaget
- Bourdieu, P., (1995) *Distinksjonen*, Pax Forlag
- Bourdieu, P., (1999) *Meditasjoner*, Pax Forlag
- Dahlgren, K., Ljunggren, J., (2010) Klassebilder. I Dahlgren, K., Ljunggren., J. (red.), *Klasse: Begrep, skjema og debatt* (s. 13-27) Oslo, Universitetsforlaget
- Giddens, A., (1997) *Modernitet og selvidentitet*, 3 opplag, Hans Reitzels Forlag A/S, København
- Hansen, M., N., Wiborg, Ø., N., (2010) Klassebilder. I Dahlgren, K., Ljunggren., J. (red.), *Klassereisen – mer vanlig i dag?* (s. 197-212) Oslo, Universitetsforlaget
- Heian, M.T., Løyland, K., Mangset, P., (2008) *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*, Bø, Telemarksforskning, Rapport nr 241
- Hjellbrekke, J., Korsnes, O., (2010) Klassebilder. I Dahlgren, K., Ljunggren., J. (red.), *Nedturar. Ein analyse av deklassering i to norske etterkrigskohortar* (s. 213-227) Oslo, Universitetsforlaget
- Jacobsen, D. I. (2005) *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode.*, 2. utg., Kristiansand, Høyskoleforlaget

- Kleppe, B., (2010) *Skuespillere og seksuell trakassering – Resultater av en surveyundersøkelse fra 2010*, Bø, Telemarksforskning, TF notat 20/2010
- Mangset, P., (2004) *Manger er kalt, men få er utvalgt*, Bø, Telemarksforskning, Rapport nr 215
- Mangset, P., (2004) *Unge skuespillere på et kunstfelt i endring*, Bø, Telemarksforskning, Arbeidsrapport nr 15
- Menger, P. M., (2006) Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management I: Ginsburgh, V. A. og Throsby, D., (red) *Handbook of the economics of art and culture*, s. 765-811, Amsterdam/Oxford, North-Holland
- Mühleisen, W., (2002) *Kjønn I uorden. Iscensettelse av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet*. Avhandling for Dr.art.graden. Det historisk-filosofiske fakultet. Universitetet i Oslo
- Nielsen, H., B.,(2006) Kjønn og identitet. I J. Lorentzen & W., Mühleisen (red.), *Kjønnforskning* (s. 153-166). Oslo, Universitetsforlaget
- Repstad, P. (1998) *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*, Oslo, Universitetsforlaget
- Ringdal, K., (2010) Klassebilder. I Dahlgren, K., Ljunggren., J. (red.), *Sosial mobilitet* (s. 185-196) Oslo, Universitetsforlaget
- Ringstad, V., (2002) *Kulturøkonomi – Perspektiver, problemstillinger, modeller og analysemodeller*. Rapport nr 191, Telemarksforskning, Bø, Kap. 2
- Røyseng, S., (2006) *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Doktoravhandling, Bergen, Universitetet i Bergen
- Thorvald, S., (2001): “3.3.1. Three Discourses. Three Countries. One Sector. A Comparison of Theatre Policy in Norway, Sweden and Finland from a Discourseperspective”, s. 46-84 i *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift* 1/2001
- Scott Sørensen, Anne, Høystad, Ole Martin, Bjurstrøm, Erling, Vike, Halvord (2008) *Nye kulturstudier*, Oslo, SAP, Spartacus

Thagaard, T. (2009) *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*, 3. utg., Bergen, Fagbokforlaget

Kilder

Aftenposten.no (2012) *Åremål kan gi gevinst*. Tilgjengelig fra:

<http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/article3873294.ece#.T2MrF8UUiuI> [lest 16.3.2012]

Camerer, K., (2011) Skuespillere i institusjonene – felt i endring. *Stikkordet*, nr 2, 2011, s 6-7

Kunstnerforeningen.no (2012) *Debattmøte i Teatermuseet mandag 25. januar 2010 "Livstid kontra åremålstillinger"*. Tilgjengelig fra:

http://www.kunstnerforeningen.no/index.php?option=com_content&task=view&id=170&Itemid=75 [lest 19.3.2012]

Nationaltheatret (2012) *Viktig med faste ansettelser*. Tilgjengelig fra:

http://www.nationaltheatret.no/Nationaltheateret/Presserom/Nyheter/Viktig+med+faste+ansetelser.b7C_wJzQYE.ips [lest 16.3.2012]

Skuespillerforbundet (2011) *Kriterier for medlemskap*. Tilgjengelig fra:

http://www.skuespillerforbund.no/php/index.php?module=pagemaster&PAGE_user_op=view_page&PAGE_id=11&MMN_position=13:13 [lest 31.1.2011]

Skuespillerforbundet (2010) *Frilanser-eksplosjonen*. Tilgjengelig fra:

http://www.skuespillerforbund.no/php/index.php?module=article&view=1073&MMN_position=61:61 [lest 25.1.2011]

Skuespillerforbundet.no (2012) *Avtale om skuespillerstillinger*. Tilgjengelig fra:

http://www.skuespillerforbund.no/php/index.php?module=pagemaster&PAGE_user_op=view_page&PAGE_id=13&MMN_position=14:14 [lest 19.3.2012]

Oversikt over tabeller

Tabell 1 Fordeling i alder og kjønn av informanter	32
Tabell 2 Utdanning antall år, fordelt etter kjønn	43
Tabell 3 Utdanningsnivå, fordelt på alder og kjønn	44
Tabell 4 Foreldres yrke	45
Tabell 5 Tabell tiår informanter er uteksaminert, fordelt på kjønn	46

VEDLEGG

Informasjonsskriv

Masteroppgave om kunstnermyte og identitet hos tidligere skuespillere

Jeg studerer ved Høgskolen i Bø, master i kulturstudier, og skal skrive en masteroppgave om sosialisering inn og ut av skuespilleryrket. Jeg intervjuer skuespillere som er utdannet ved Teaterhøgskolen som ikke lenger er aktive på en scene. Jeg vil se på hvordan det er med rollen som yrkesaktiv skuespiller, og hvordan overgangen til et annet yrke oppleves.

Jeg vil i den sammenheng intervju skuespillere som ikke lenger er yrkesaktive som skuespillere av andre enn helsemessige årsaker.

Jeg vil gjerne benytte meg av lydopptak under intervjuene for å få med meg alt som blir sagt. Etter intervjuene vil det som blir sagt transkriberes, og lydopptakene vil bli destruert. Informasjon jeg får fra intervjuene vil kanskje bli brukt i masteroppgaven, men i tilfelle helt anonymisert. Jeg har laget en del spørsmål som jeg vil stille deg, men disse er mer ment som en rettleiding for meg. Jeg ønsker at intervjuet skal foregå mer som en samtale om temaet, og hvis det er noen synspunkter du syntes jeg ikke har berørt har du muligheten til å snakke om dette.

Dette intervjuet er helt frivillig, og du kan når som helst trekke deg uten å gi noen begrunnelse. Allerede innsamlet informasjon vil da ikke bli brukt. Alle opplysninger vil bli behandlet konfidensielt, og vil ikke bli benyttet til noe annet enn denne oppgaven. Alt av opptak og informasjon knyttet til deg vil bli slettet ved prosjektslutt. Informasjonen jeg får fra intervjuene kan brukes på ulike vis i oppgaven min. Den vil være en del av analysen, men også en hjelp til hvilken retning oppgaven tar og hva jeg ønsker å fokusere på videre. Prosjektet er forventet avsluttet våren 2012.

Min hovedveileder er Sigrid Røyseng. Kontaktadresse er Høgskolen i Telemark, Gullbringvegen 38, 3800 Bø i Telemark

Prosjektet er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste.

Takk for din deltakelse av mitt prosjekt!

Christine Flesche Nøstdahl

c.nostdahl@gmail.com

Mob: 900 44 889

Intervjuguide

Innledning

Jeg skriver en masteroppgave om sosialiseringprosesser og bruddet med rollen som yrkesaktiv skuespiller.

Yrkesliv som skuespiller

- Kan du begynne med å fortelle litt om din bakgrunn
- Hvilken skuespilleskole gikk du på?
- Hvorfor valgte du å utdanne deg til skuespiller?
 - Hvordan reagerte familien din på det? (mor/far sine yrker?)
- Hvilket år var du ferdig utdannet?
- Hva slags kunstneriske ambisjoner hadde du som skuespiller?
- Hva betyr det å være en god skuespiller?
- Hva betyr det å være en dårlig skuespiller?
- Hvor arbeidet du som skuespiller?
- Har du hatt tilknytning til en institusjon eller frigruppe som skuespiller?
- Jobbet du ved siden av i yrke uten tilknytning til skuespillerfaget?
- Hvor mange år var du yrkesaktiv som skuespiller?
- I hvilken grad oppfatter du deg selv som kunstner nå?

Kunstnerrollen og identitet

- Hvordan tror du andre (familie, venner) oppfattet deg som barn/ung, før du ble skuespiller, i forhold til en kunstneridentitet?
- Hvordan tror du andre (familie, venner, arbeidskolleger) oppfatter deg i et annet yrke i forhold til en kunstneridentitet?
- Hva tror du dine tidligere arbeidskolleger (skuespillere) la i uttrykket kunstner?
- Hvordan tror du dine tidligere arbeidskolleger (skuespillere) oppfattet seg selv som kunstnere?
 - Har du noen eksempler?

- Hvordan tror du andre (publikum, kritikere, familie, venner) oppfattet dere som skuespillere (yrkesaktive) og kunstnere?
- Har du noen eksempler på kunstnertyper?
 - Noen du kunne sammenlignet deg selv med?
 - Noen du ikke ville sammenlignet deg selv med?
- Har du noen kunstneriske sysler nå?
- Hvordan er kunstneridentiteten aktuell i ditt nåværende yrke?
- Opplever du at du har endret ditt syn på deg selv som kunstner i lys av de yrkesmessige endringene?

Yrkesendring

- Når valgte du å bytte yrke?
- Hvorfor valgte du å bytte yrke? (probe, det var interessant, forstår jeg deg rett...)
 - Hvordan reagerte familien din på dette?
- Hva er ditt yrke nå?
- Hvorfor valgte du akkurat dette yrke?
- Valgte du å ta utdanning innen dette yrke?
 - Evt hva, og hvor?
- Hvor lenge har du vært yrkesaktiv i ditt nåværende yrke?
- Hva er likhetene i ditt nåværende yrke og skuespilleryrke?
- Hva er forskjellene i ditt nåværende yrke og skuespilleryrke?
- Vet du om noen av dine tidligere klassekamerater på skuespillerskolen ikke lenger er yrkesaktive som skuespillere av andre enn helsemessige årsaker?

Informantens bakgrunn

- Hvilket kjønn?
- Hvilket år ble du født?
- Sivilstand?
- Har du barn?
- Hadde du noen kunstneriske sysler i barndommen?
- Når bestemte du deg for å bli skuespiller?

- Hva er eller var din mors yrke?
 - Hvis det var et kunstneryrke, hvilket?
- Hva er eller var din fars yrke?
 - Hvis det var et kunstneryrke, hvilket?

Avslutning

- Vet du om noen andre tidligere skuespillere som kunne vært interessert i å være med i denne undersøkelsen?
- Er det noe du vil noe du vil tilføye?

Takk for hjelpen!