



Løvetannbarn i det kreative rom

*Kunstneres erfaringer i forhold til kreativitet
som mestringsstrategi*

Cecilie Meltzer

Hovedoppgave

Institutt for Spesialpedagogikk

Universitetet i Oslo

1998

FORORD

Det å skape et produkt ut fra et tema som står meg så nær, har i seg selv vært en kreativ prosess. Det kjennes som om jeg i denne fasen har levd med en intens forelskelse, hvor fokuset hele tiden har ligget på dette ene, å bære arbeidet frem til en fullbyrdelse. Mitt blikk har hele tiden vært rettet mot det skapende barn, dette enestående barnet som finner sitt uttrykk i møtet med omverdenen, finner en måte å skape kontakt. En forvandling har funnet sted underveis, en endring i min egen erkjennelse. Jeg har kjent at det har vokst frem en stolthet i meg for dette barnet som rommer et slikt talent. Dette barnet som viser en slik ukuelig kreativitet og livsvilje og som finner en vei og en mening i det som er så vanskelig, selve møtet med livet.

Jeg føler takknemlighet overfor mine fem kunstnerkollegaer som velvillig ga meg av deres tid og lot meg ta del i deres historie. Deres erfaringer danner fundamentet i min oppgave. Tilsvarende vil jeg takke gruppen med yngre kunstnere som fyllte ut mine spørreskjemaer og bidro til å avklare viktige spørsmål.

Jeg skylder min veileder, Barbro Wilson Hagen en stor takk for å ha gitt meg en passelig mengde bekreftelse og motstand slik at jeg ikke kjørte meg fast eller endte i et sidespor. Det har vært godt å ha hennes skarpe blikk inn i mitt arbeid, og motta gjennomtenkt veiledning som hver gang har fylt meg med nytt pågangsmot og lyst til å arbeide videre.

den største takken vil jeg rette til min mann; Villum, og mine sønner; Alexander, Nicolai og Sebastian som alle, hver på sin måte, har bidratt med den daglige dose av godt humør, oppmuntrende kommentarer og forståelse. Ikke minst har de gitt meg den tid og det rom som var nødvendig for at jeg skulle klare å stå løpet ut.

Takk også til Anne-Stine og Per Are for inspirerende samtaler, råd og oppmuntring underveis, og for at de i siste instans leste i gjennom oppgaven. Fredrik skal ha æren for gode råd til redigering av oppgaven og ikke minst god hjelp til å utarbeide forsiden.

Torild og Cecilie skal også ha en takk, uten deres hjelp og moralske støtte hadde jeg aldri kommet meg gjennom de innledende faser av hovedfaget. Det har vært godt å dele felles «skjebne» med noen underveis i løpet.

Den siste takken går til Ingrid, fordi jeg aldri hadde endt opp der jeg er i dag uten hennes ukuelige tro på meg. Takk for støtte og inspirasjon. Jeg har følt meg privilegert.

INNHOLDSFORTEGNELSE

KAPITTEL 1 INNLEDNING

1.1	PRESENTASJON AV PROBLEMSTILLINGEN	1
1.2	INNLEDENDE TANKER OM OPPGAVENS TEMA	3
1.3	DEN IBOENDE KREATIVITET	5
1.4	AVGRENSNING AV OPPGAVEN	6
1.5	PRESISERING AV NOEN VIKTIGE ORD OG BEGREPER	8
	Kreativitet og fantasi.	8
	Løvetannbarn / resilienceforskning.	9
1.6	KILDEVALG OG KILDEGJENGIVELSE	10

KAPITTEL 2 TEORI

2.1	OMSORGSSVIKT SOM RISIKOFAKTOR FOR BARNETS PSYKOSOSIALE UTVIKLING	13
	Mulige risikofaktorer.	13
	Barn med atferdsforstyrrelser.	15
2.2	RESILIENDEFORSKNING OG BESKYTTENDE FAKTORER HOS TRAUMEUTSATTE BARN	16
	Den salutogene forskning.	16
	Motstandsevne-studiene.	17
	Det motstandsdyktige barn.	21
	Konstruktiv og kreativ kompetanse.	22
2.3	BARNET OG KREATIVITETEN	23
	De «syv intelligenser».	23
	Den første kreativitet.	25
	Utviklingen av følelsesmessig ubalanse og den kreative kompensasjon.	27

2.4	KUNSTNERE SOM LØVETANNBARN	28
	Kreativiteten som beskyttelse mot sårbarhet og stress.	29
	Det kreative som forsvar mot mentale lidelser.	31
	En kreative bearbeidelse av barndomstraumer.	31
	Kunstnermyten, og det å være annerledes.	33
	Galskap og kreativitet.	34
2.5	INDIVIDUASJON	35
	Kunst og den personlig konfrontasjon.	35
	Individet og individuasjonen.	36
	Skapertrangen.	37
2.6	KUNSTEN SOM TERAPI	38
	Barnets kreative bearbeidelse.	38
	Freud, Jung og kunstterapien.	39
	Det kreative som uttrykk for ens indre verden.	40
	Kunsten som terapi.	41
2.7	HVA SKJER I DAGENS VIRKELIGHET?	43
	Kreativitet og sykdom.	43
	Samarbeidsprosjekter mellom terapeuter og kunstnere.	43
	Skolene og kreativiteten.	44

KAPITTEL 3 METODE

3.1	VALG OG VURDERINGER AV FORSKNINGSMETODE	45
	Intervjuet som forskningsmetode.	46
	Survey som forskningsmetode.	47
	Utarbeiding av temaene i intervjuguiden.	47
3.2	FORBEREDELSE TIL INTERVJUENE	48
	Valg av informanter.	49
	Kontakt med utvalg.	49
	Presentasjon av deltagerne.	50
3.3	ETISKE BETRAKTNINGER	51
	Forskning på små grupper.	51
	Deltagernes «frivillighet».	52

	Intervjueren som instrument.	52
	Mulige påvirkningsfaktorer.	53
	Tilbakemeldinger.	54
	Behandlingen av intervjumaterialet.	55
3.4	GJENNOMFØRING OG TOLKNING AV INTERVJUENE	55
	Utskrivning av intervjuene.	56
	Tolkning av intervjuene.	57
3.5	VALIDITET OG RELIABILITET	58
	Forskeren som instrument.	59
	Tilretteleggelsen av intervjusituasjonen.	60
	Gyldigheten av mitt materiale.	60
	Utvalgets representativitet.	60
KAPITTEL 4 RESULTATER OG DRØFTING AV INTERVJUUNDERSØKELSEN		
	INNLEDENDE TANKER	63
	<u>FAMILIEN</u>	
4.1	HVOR KOMMER DE FRA, DISSE BARNA?	64
	Det var liksom Faen som kom frem.	65
	Maktesløs mellom de store krefter.	66
	De skulle også ha et barn, eller en hund eller noe sånt.	67
	Jeg noterte meg at vi var to stykker.	68
	Det er så stumt det hele.	69
4.2	FORELDREKOMPETANSE	70
	Menneses relasjon til moren.	70
	Kvinnenes relasjon til moren.	72
	Relasjonen til faren.	74
4.3	OPPLEVELSEN AV Å BLI SETT SOM BARN	75
	Om det å bli stimulert i kreativiteten.	77
	Om det å ikke bli stimulert i kreativiteten.	78

4.4	MESTRING OG SELVOPPFATNING	79
	Splittelsen mellom styrke og sårbarhet.	80
	Kreativiteten som redskap for kontroll og selvfølelse.	82
	Evnen til å ha noe ingen kjente til.	84
	Barnet som tilpasser seg omgivelsene.	85
4.5	MENING OG SYMBOLISERING	86
	Å forstå verden gjennom blikket.	87
	Behovet for å skape seg sin egen fantasiverden.	88
	Forholdet til naturen.	90
	Om det å være alene.	92
	<u>DE NÆRE OMGIVELSER, SKOLEN OG VENNER.</u>	
4.6	BETYDNINGSFULLE ANDRE	93
	Bekreftende vitner.	93
	Vennenes betydning.	94
	Betydningsfulle lærere.	96
	Opplevelsen av at læreren så og verdsatte de kreative evnene.	97
4.7	SKOLEN SOM STIMULANS ELLER FRUSTRASJONSOMRÅDE	98
	Problematferd eller et uttrykk for kreativitet?	99
	Det usynlige barnet.	100
	En annerledes skolesammenheng.	101
	Skolens fokus på det kreative.	102
4.8	BILDER FRA BARNDOMMEN	103
	<u>DET VOKSNE LIV</u>	
4.9	FORHOLDET TIL KREATIVITETEN	105
	Den kreative lengsel.	105
4.10	MESTRING OG SELVFØLELSE	109
	Å akseptere seg selv som den en er.	109
	Å stille ut sine arbeider.	112
	Å føle seg verdsatt som kunstner.	114
4.11	BETYDNINGSFULLE ANDRE	117
	Forholdet til andre mennesker.	117

4.12	MENING OG SYMBOLISERING	119
	Oppvekstens betydning.	119
	En kunstnerisk bearbeidelse av livet.	121
	Den kunstneriske krisen.	123
	Individuasjon.	126
	Betydningen av kreativiteten.	129
4.13	OPPSUMMERING	131
	Historien til det skapende barn.	131

KAPITTEL 5 RESULTATER OG DRØFTING AV SURVEYUNDERSØKELSEN

5.1	PRESENTASJON AV UNDERSØKELSEN	135
	Forberedende arbeid.	135
	Møtet med informantene.	136
	Bilder fra barndommen.	137
5.2	RESULTATER OG DRØFTING	137

KAPITTEL 6 KONKLUSJON OG OPPSUMMERENDE TANKER

6.1	KONKLUSJON	149
	Løvetannbarn i det kreative rom.	149
	Behovet for å bli sett.	150
	En kreativitet forbeholdt de få?	153
6.2	OPPSUMMERENDE TANKER	154

REFERANSER	159
-------------------	-----

VEDLEGG

Vedlegg 1: Introduksjonsbrev til intervjuinformantene.	
Vedlegg 1a: Brev fra Norsk Samfunnsvitenskapelig datatjeneste.	
Vedlegg 2: Intervjuguide.	
Vedlegg 3. Instruksjon til surveyundersøkelsen.	
Vedlegg 3a, b, c, d: Resultater fra surveyundersøkelsen.	

KAPITTEL 1 INNLEDNING

Der ute finnes den store verden,
og iblant lykkes den lille verden
å speile den store verden, så og si,
slik at vi forstår den lille bedre.

Ingmar Bergman i Fanny & Alexander, 1982.

1.1 PRESENTASJON AV PROBLEMSTILLINGEN

Kreativitet er et begrep jeg har vært opptatt av så lenge jeg kan huske. Kreativiteten har vært min daglige følgesvenn de årene jeg arbeidet som utøvende kunstner; det har fungert som konfronterende medium under min utdannelsen til kunstterapeut. Til sist, har det vært et område jeg stadig har vendt tilbake til for refleksjon og ettertanke i løpet av min pedagogiske og spesialpedagogiske utdanning. Det representerer en ressurs jeg alltid har hatt med meg, en kvalitet ved mitt liv som har berørt meg sterkt, en evne jeg ikke syntes å komme utenom.

Denne oppgaven ble til ut fra et følt behov om å sette kreativiteten i fokus. Jeg har hatt et ønske om å få en skape en større forståelse, og samtidig synliggjøre det potensiale jeg mener ligger i den skapende aktivitet. Med tanke på Bergmans ord om den lille verden som lykkes i å speile den store verden, slik at vi forstår den lille bedre, ønsker jeg med denne oppgaven å dele noen av de tanker jeg gjør meg underveis. Ved å foreta en slik reise inn i den kreative verden; ved å foreta et dypdykk, håper jeg å vise hvordan den lille manns historie ikke kun tilhører han, men skaper gjenlyd i oss alle.

Jeg har intervjuet fem etablerte kunstnere om deres nære sameksistens med kreativiteten i deres liv. Med bakgrunn i dette materialet har jeg foretatt en surveyundersøkelse blant yngre kunstnere. Mitt ønske er at disse kunstnernes erfaringer og livshistorier kan utvikle en kunnskap; en kunnskap som kan påvirke den verdi vi i fortsettelsen tillegger utviklingen av barnets kreative evner. Ved å lytte inn til kunstneres erfaringer om betydningen av det kreative i deres barndom og oppvekst, håper jeg å vekke en bevissthet om dette tema, en bevissthet

som kan benyttes i arbeidet med de barn som ikke har kommet styrket ut av sitt møte med livet.

Det er ikke uvanlig å høre om kunstnere som har vært utsatt for store psykiske påkjenninger i sin barndom og oppvekst. Ved å henvende meg til denne gruppen vil jeg søke svar på om det ligger en lidelseshistorie skjult i deres liv, og om en iboende smerte er en forutsetning for å være skapende. Jeg søker å finne ut om kunstnere kun representerer en liten, sårbar gruppe mennesker, som er for spesielle og annerledes til at deres personlige historier er av særlig interesse, eller om en kunnskap om deres liv kan fortelle noe som vi alle kan finne en gjenkjennelse i. Jeg vil undersøke om det finnes paralleller mellom det skapende barn og de som kalles løvetannbarn. Betegnelsen løvetannbarn beskriver barn som på tross av sår knyttet til sine oppvekstvilkår, utvikler seg til å bli mestrende i forhold til sine liv. Disse barn blir i andre sammenhenger kalt for motstandsdyktige eller resiliente.

Jeg har hatt tanker om at kunstnere med sine arbeider kommuniserer på en indirekte måte med omverdenen. Handler dette i bunn og grunn om et grunnleggende behov for å bli sett; om et barns følelse fra barndommen av å ikke ha blitt speilet? Er dette et svar på en opplevd manglende speiling, hvor jeg tror at denne type barn, for å slippe å kjenne på smerten, utvikler det kreative som mestringsstrategi. En strategi, hvor barnet tar i bruk sine kreative evner for å vekke omgivelsenes oppmerksomhet. Dette ut fra en lengsel hos barnet om kontakt og respons. En lengsel om en tilbakemelding som bekrefter for barnet at det har en spesiell verdi, er viktig, og blir sett. En tilbakemelding som styrker barnets selvfølelse.

Over en årrekke har mine spørsmål knyttet til kreativitetens betydning i mitt og andre menneskenes liv blitt mange og til dels ubesvart. Mitt spørsmål blir avslutningsvis om det kreative representerer et talent som er forbeholdt de få, eller om det representerer en ressurs hos oss alle, bare vi blir den bevisst. Dette ut fra tanken om at alle barn viser en iboende kreativitet gjennom lek og fantasi; en medfødt evne de syntes å bære med seg fra de er helt små. En evne til symbolisering som mange syntes å miste etterhvert som de blir eldre. Symbolisering, som i denne sammenheng representerer en evne til gi et nytt uttrykk og form til opplevelser og erfaringer, er en evne nært forbundet med kreativiteten.

Min antagelse er at mange kunstnere er løvetannbarn på reise i den kreative verden. Min problemformuleringen blir som følger:

Kan kunstneres egne erfaringer fra barndom og oppvekst tilføre en ny dimensjon i synet på kreativitet og mestring?

1.2 INNLEDENDE TANKER OM OPPGAVENS TEMA

En større forskningsundersøkelse, utført av Senter for forskning om helsefremmende arbeid i Bergen, viser at 20% av landets 15 åringer mistrives i skolen. Denne mistrivselen gir seg utslag i røyking, drikking, søvnproblemer og dårlige karakterer. Forskerne mener at dette har sammenheng med en manglende opplevelse av å kunne påvirke sitt læringsmiljø, at selve undervisningsformen har blitt for fjern fra elevenes virkelighet (Samdal, i Aftenposten, 21.9 1998).

En kan spørre seg om denne mistrivselen i skolen også henger sammen med en manglende følelse av mestring og mening. Og tilsvarende om denne opplevelsen av meningsløshet gjør sitt til at så mange unge søker andre kilder, som eksempelvis rus, for å få opplevelse og spenning inn i sitt liv. Den amerikanske psykologen Robert Johnsen (1989, s.VI) har skrevet om behovet for en opplevelse av ekstase i vår vestlige kultur. Han uttrykker:

Det er en stor tragedie at vi i dagens vestlige samfunn nesten helt har mistet evnen til å oppleve de forvandlende krefter knyttet til ekstase og glede. Dette tapet påvirker alle aspekter ved våre liv. Vi søker ekstasen over alt, og i korte øyeblikk tror vi at vi har funnet den. Men, på et dypere plan, forblir vi utilfreds. Vårt materialistiske samfunn har lært oss at den eneste sannhet er den vi kan holde fast i, det eneste som har verdi er det vi kan «sette i banken». Mer enn noen gang trenger vi næring.

(egen oversettelse)

Johnsen mener at vi gjennom vårt vestlige livssyn utelukker muligheten til å erfare møter med vårt indre, og i stedet kun evner å søke dens fysiske likemann. Dette, mener han, vil føre til at vi uansett hvor hardt vi leter, og hvor mange dårlige ekstatiske erfaringer vi samler, vil søke mer. Han snakker om at en søkning etter ekstasen i livet, i stedet resulterer i en eller annen form for rusavhengighet. Vi søker etter lykken, lykken som er av kortvarig natur, i stedet for å kjenne på gleden ved å være til. Det er denne evnen til å være nærmere ens indre verden han mener at kunstnerne og de visjonære viser oss gjennom sitt arbeid.

Tilsvarende tanker har Baxley (1993) hatt når hun i arbeidet med unge rusmisbrukere involverte etablerte kunstnere. Hun refererer i den sammenheng til Benard (1992) som trekker frem tre kvaliteter i omgivelsene til det motstandsdyktige barn. Kvalitetene, som syntes å legge grunn for en positiv utvikling inkluderer; en relasjon til en støttende person, høye forventninger til ungdommens oppførsel fra de nære omgivelser og deltagelse i meningsfulle aktiviteter.

I denne sammenheng fokuserer hun på det potensialet som ligger i de kreative aktiviteter til å skape mening inn i livene til disse unge som er på god vei inn i rusmisbruket. Mening skapes gjennom et direkte samarbeid med en støttende voksenperson som evner å skape en annen form for spenning enn en flukt inn i rusen. Baxley hevder at den kunstneriske tilblivelsesprosess inneholder mange av de samme elementene som ungdommen finner i rusmisbruket. Hun påpeker hvordan kunstneren i stor grad må ta sjanser i forhold til å utvikle et nytt produkt. En kunstners hverdag er aldri lik, den blir til etterhvert som dialogen mellom det indre og det ytre utvikler seg. Denne spenningen kunstneren møter i den skapende prosess samsvarer med den Johnsen beskriver i sine tanker knyttet til menneskets behovet for rus; et behov for ekstase.

Disse tankene bringer meg tilbake til de problemer vi møter i dagens skole. Elever som ikke opplever en følelse av mening og mestring, som ikke føler seg spesielt sett eller verdifulle i forhold til den større sammenheng. I denne oppgaven ønsker jeg å rette oppmerksomheten mot det potensial jeg mener finnes i den skapende aktivitet, og som jeg opplever at de færreste i dag har grunnlag for å forstå helt ut. Dette fordi vi baserer oss på den læring vi selv en gang har blitt tilført; en læring hvor betydningen av det kreative sjeldent eller aldri har vært satt i fokus som vesentlig ressurs.

Jeg opplever at det er en splittelse i dagens samfunn i dets forhold til kreativitet. Begrepet kreativitet fungerer ofte som honnørord i festtaler og offentlige skriv. Til tross for dette savner jeg en reell forståelse og vilje til å trenge inn i kreativitetens vesen som livsviktig bidrag i hverdagen til den enkelte. Jeg vil si at det handler om et oppgjør med den alminnelige forståelse av kreativitet. Det handler om en evne og vilje til å integrere og forstå det kreative element som en vesentlig og nødvendig del av dagens skole og samfunn og få en opplevelse av det som kilde til positiv vekst. Det å sette fokus på kreativiteten handler til syvende og sist ikke om å skape flere kunstnere, hverken i skolen eller i andre sammenhenger. Jeg har snarere et ønske om å få til et endret fokus i forhold til dagens undervisningspraksis, hvor en rekke barn er bærere av så mye smerte at de ikke lenger kan nåes gjennom den alminnelige kognitive læring.

Det handler om å finne nøkkelen til det indre språk, om behovet for en kroppslig opplevelse av noe inni det enkelte barn som er genuint deres eget, noe de selv har skapt. Et språk som må endres fra et kunnskapsspråk til et erfaringspråk. Spørsmålet blir om skolen er i stand til å ta imot denne dimensjonen ved barnet? Jeg tror at livserfaringene til ulike kunstnere, de kunstnere som jeg i denne oppgaven velger å definere som løvetannbarn, vil kunne belyse de muligheter som finnes for mestring gjennom en integrering av den kreative impuls.

1.3 DEN IBOENDE KREATIVITET

Å gi en fair sjanse til potensiell kreativitet er et spørsmål om liv eller død for et hvert samfunn, også vårt. (Arnold Thornbee, 1962) (egen oversettelse)

Jeg velger i første omgang å vende blikket mot det kreative som en positiv kilde i tilknytning til all menneskelig aktivitet. Ved å se på den kreative impuls i et videre perspektiv, vil en oppdage at det dreier seg om å få blikket opp for de ressurser som ligger skjult i kreativitetens vesen. En vil erkjenne at den fungerer som en underliggende strøm i all menneskelig aktivitet.

Storr (1988, s.73) uttrykker følgende:

Hobbyer og interesser er ofte de sidene ved en person som tydeligst definerer hans individualitet, og gjør han til den personen han er. Alle trenger å ha noe som interesserer dem i tillegg til de mellommenneskelige forhold. Interesser så vel som relasjoner spiller en viktig rolle i det å definere en individuell identitet, og ved det gi mening til personens liv.

(egen oversettelse)

En bedriftsleder må ha en iboende kreativitet for å kunne møte de ulike krav om effektivitet og nytenkning. En annen vil bruke sine kreative egenskaper i det å skape vakre omgivelser. Sportsutøveren må være kreativ i det å tilegne seg nye strategier for å nå sine mål. På samme måte vil forskeren og vitenskapsmannen hele tiden stå overfor det å skulle ta i bruk sin etablerte kunnskap, og samtidig evne å stille det hele til siden for å finne nye løsninger. Hvor hadde vi vært i dag uten Einsteins relativitetsteori, eller Newtons beregninger av gravitasjonskraften? Storr (1988) viser til hvordan Einsteins relativitetsteori var avhengig av evnen til å kunne forestille seg hvordan universet ville være for en observatør som reiste nær lysets hastighet. I mange henseender ser Storr store likhetstrekk mellom kunstneren og forskeren; at de begge forholder seg sterkt til sin iboende kreativitet.

Storr (1988) påpeker hvordan fantasi har gitt menneskene fleksibilitet, men at den samtidig har tatt fra dem deres tilfredshet. Manglende tilfredsstillelse, mener han, kan derfor ansees som en mulighet for bearbeidelse i og med at det oppfordrer til å bruke fantasien. Det ansporer mennesket til ytterligere erobringer og en stadig økende beherskelse av omgivelsene. I enhver henseende i livet, hevder Storr, er evnen til å tenke nytt avgjørende for videreutvikling og nyvinning. Menneskets utrolige suksess som art kommer blant annet fra hans manglende tilfredshet. Denne manglende tilfredshet blir en pådriver til å ta i bruk fantasien.

Kommer vi nærmere en forståelse av det kreative ved å se det som en mulig kilde i et hvert menneske; en kilde noen lever i en sterkere relasjon til enn andre? Det er vel heller ikke uten grunn at det i den generelle delen av læreplanen for Reform-94, også kalt Astrupplanen, ble trukket frem et ønske og behov for utviklingen av det kreative menneske.

Storr (1988, s.66) uttrykker:

Hvis vi antar at den indre fantasiverden er en del av menneskets biologiske utrustning, og at menneskets suksess som art har vært avhengig av det, kan vi se at vi ikke skulle strebe etter å erstatte fantasi med fornuft. I stedet burde vi bruke vår evne til å fantasere til å bygge broer mellom den indre forestillingsverden og den ytre verden. En menneskehet som mangler evnen til å fantasere ville ikke bare være ute av stand til å forestille seg et bedre liv materielt sett, men ville også gå glipp av religion, musikk, litteratur og kunst.

(egen oversettelse)

Tilsvarende tar han for seg kunstnerens rolle i den større sammenheng. Storr (1991) snakker om den skapende kunstner, som på nytt ser inn i sine egne visuelle opplevelser, og setter oss i stand til å se inn i våre egne erfaringer. På en slik måte vil vi også se, ikke på den måten vi tidligere har blitt lært, men på en ny, muligens mer naiv måte. Han mener at vi for å være i stand til å forstå et objekt visuelt, ikke bare kan se på det. Det vi vet og det vi har lært, og spesielt det vi har lært fra å se på andre bilder, både blander seg inn i så vel som muliggjør vår opplevelse.

Winnicott (1996, s.69) har uttalt:

Hovedtemaet, det vil si selve den kreative impulsen, blir forbigått. Resultatet av den skapende virksomheten står i mellom iaktakeren og kunstnerens kreativitet. Det er selvfølgelig ikke slik at noen noen gang vil være i stand til å forklare den kreative impuls, og det er usannsynlig at noen ville forsøke å gjøre det; men man kan ha nytte av å skape et forbindelsesledd mellom en kreativ livsstil og det å leve i seg selv, og man kan studere årsaken til hvorfor denne kreative livsstil kan opphøre og hvorfor individets følelse av at livet er meningsfullt og ekte kan forsvinne.

(egen oversettelse)

1.4 AVGRENSNING AV OPPGAVEN

Oppgaven vil knytte seg opp mot det motstandsdyktige barn. Jeg velger dette fordi jeg ikke ønsker å vektlegge det tragiske og det patologiske. Fokuset vil ligge på det salutogene mennesket, det som overlever og mestrer sitt liv på tross av motstand. Flere faktorer som

betydningsfulle andre, selvpåfatning, mening, mestring har spilt en vesentlig rolle i forhold til deres utvikling av motstandsevne. Den største oppmerksomhet vil jeg likevel vie informantenes evne til symbolisering og mestring gjennom det kreative uttrykk.

Gjennom intervju med fem etablerte kunstnere om deres erfaringer knyttet til kreativiteten, og den betydning kreativiteten har hatt for dem i deres barndom, oppvekst og nåværende liv, håper jeg å få belyst sider ved kreativitetens vesen som ikke så ofte blir sett og analysert. På dette området mener jeg kunstnere selv vil kunne gi det beste svar. Dette fordi de har båret kreativiteten med seg fra barndom til et kunstnerisk uttrykk i voksen alder. De har levd et liv tett på den kreativitet jeg tror vi alle rommer. Spørsmålet blir om disse kunstnerne kan fortelle oss andre noe vi kan ha nytte av fra sitt utrettelige møte med sitt indre, møter som nødvendigvis har ført med seg utfordringer og sår.

Jeg har valgt å supplere mine intervjuresultater med en surveyundersøkelse. Dette er et supplement i den forstand at jeg ønsket å undersøke til hvilken grad noen av mine resultater fra intervjuene kunne være overførbare i forhold til en større gruppe kunstnere. Målet var å finne en overføringsverdi som muligens kan si noe om det som er allmennmenneskelig. Jeg ønsket å gå bak det skapte og søke etter motivet og opplevelsen av den kreative impuls. Jeg håpet å finne kvaliteter knyttet til mestring og overlevelse, kvaliteter knyttet til erkjennelse og indre arbeid. Jeg vil lytte inn til disse kunstnernes beskrivelser fra barndom og oppvekst og knytte deres svar opp mot de sentrale beskyttelsesfaktorene fra studiet av motstandsevne som jeg tar for meg i teoridelen.

Jeg må i denne sammenheng understreke at jeg ikke ønsker å påstå at alle kunstnere nødvendigvis har hatt en problematisk barndom, men at spørsmål knyttet til mestring og evne til symbolisering likevel illustrerer interessante tanker jeg vil utdype i løpet av oppgaven. Min intensjon er ikke å sykeliggjøre kunstneren, eller minimalisere kunst til å være et symptom. Min tanke er å si noe om den iboende mestring det enkelte barn viser ved å ta i bruk fantasien og kreativiteten på et tidlig stadium i livet. Derfor vil jeg i løpet av oppgaven trekke paralleller over til «det alminnelige mennesket», slik at valget med å sette kunstnere i fokus ikke blir for begrenset og spesiell, men en kilde til forståelse og gjenkjennelse. Spørsmålet er om barnets kreative uttrykk i seg selv representerer en vesentlig mestringsstrategi vi per i dag ikke har satt nok i fokus og helt forstår rekkevidden av.

Det er ikke til å komme forbi at min måte å formulere meg på vil sette sitt preg på denne oppgaven. Jeg har vokst opp med tre talte språk; en umiddelbar språkforvirring som førte til at den skapende uttrykk ble den evnen jeg følte at jeg mestret. I denne oppgaven har jeg gjort et valg; et valg som handler om å være tro mot min måte å uttrykke meg på. Dette fordi det til

syvende og sist ble umulig å skrive om kreativiteten, uten å bære med meg en respekt for mitt eget skapende uttrykk.

1.5 PRESISERING AV NOEN VIKTIGE ORD OG BEGREPER

Kreativitet og fantasi.

Begrepet kreativitet kommer av ordet «creare» som betyr «å bringe til verden». Kreativitet blir knyttet til skapende evne og iderikdom (Aschehoug og Gyldendal, 1980).

Carl Rogers (i Rand, 1981 s. 33) definerer kreativitet slik:

Den kreative prosess er gjennom handling å danne et nytt produkt som er et resultat av flere faktorer. Det vokser ut av individets unikheter på den ene siden, og av materialene, hendingene, menneskelige forhold eller individets livsomstendigheter på den andre.

Tilsvarende finnes det en rekke andre forsøk på å definere dette begrepet, et aspekt jeg vil vende tilbake til i mitt teorikapittel. Jeg velger i denne sammenheng å støtte meg til Storr (1991, s.11) sin definisjon av kreativitet:

Kreativitet kan defineres enkelt som evnen til å skape noe nytt.

(egen oversettelse)

Han sier videre at dette ikke nødvendigvis trenger å representere noe nytt for andre enn den som skaper det.

Typiske kjennetegn hos kreative mennesker syntes å være slike som: originalitet i ideer, fleksibilitet i tanke og handling, og iderikdom. Men også uavhengighet i tanke og handling, preferanse for det komplekse og nye og en evne til å kunne utarbeide ideene (Aschehoug og Gyldendal, 1980).

Et annet ord som ofte blir brukt synonymt med kreativitet er fantasi. Fantasi kommer av ordet fantasia som betyr forestilling, og representerer en samlebetegnelse på all forestillingsvirksomhet som syntes mer bestemt av personens indre sjeleliv enn den konkrete foreliggende ytre realitet (Aschehoug og Gyldendal, 1979).

I dagligspråket blir det å være fantasirik ofte ansett for det samme som å være kreativ. Begrepene har mye til felles. Begge begreper viser til en slags «alternativ» tenkning; til overraskende kombinasjoner, intuisjon osv. Fantasi er også nær knyttet til dagdrømming.

Muligens er det likevel nyanseforskjeller mellom fantasi og kreativitet. Kanskje kan vi forstå fantasi som potensialet for - og evne til - å fremkalle assosiasjoner og indre bilder, ofte uventede: Kreativitet forutsetter at vi bruker disse, og synliggjør dem. Det ligger noe mer dynamisk og utfordrende i begrepet kreativitet (Haabesland og Vavik, 1989, s.129).

Løvetannbarn / Resiliensforskning:

Resiliensforskning er et relativt nytt forskningsområde som har kommet sterkt i søkelyset de senere årene. Over en årrekke har oppmerksomheten vært rettet mot problemforståelse og problemfokusering, dette har en ikke minst sett gjennom en vektlegging av den psykodynamiske tradisjon i terapeutiske sammenhenger, hvor utgangspunktet har vært det syke mennesket.

Michael Rutter (1983), beskriver motstandsdyktighet (resilience) som en dimensjon ved barns væremåte snarere enn en personlighetsbeskrivelse. Motstandsdyktighet dreier seg om individuelle variasjoner i reaksjoner på en konstant mengde risikofaktorer. Motstandsdyktighet kan derfor ikke betraktes som en gitt egenskap ved individet, da risikonivået kan endre seg i takt med forandringer i miljøet (Klefbeck & Ogden, 1996).

Resiliensforskning er en forskning som til nå i liten grad har vært omsatt i praksis. Jeg har i denne sammenheng latt meg inspirere av et nybrottsarbeid som er i gang ved Nic Waals Institutt i Oslo. Forskningsprosjektet går i korte trekk går ut på å undersøke om man kan skape motstandsdyktige barn ved å «gi» barn mestringsopplevelser i møtet med egen kreativitet. Dette tilbudet gis i denne sammenheng til innvandrer- og flyktningebarn; barn som på en eller annen måte har kommet til kort i vårt samfunn.

I min oppgave vil jeg søke å finne svar på det potensialet til mestring og overlevelse som jeg tror ligger i det å utvikle og ivareta våre iboende kreative evner. Blikket blir rettet mot den gruppen som til tross for traumatiske opplevelser i løpet av sin barndom og oppvekst, viser en overveldende grad av motstandsdyktighet. Dette er barn som på tross av sine omgivelser utvikler seg til stabile, sunne personligheter. Hva er det som karakteriserer disse barn, disse barn som har fått navnet løvetannbarn? Stikkord som: Positiv selvopplevelse, opplevelse av å ha kontroll over eget liv, evne til å dele emosjoner, kognitive ressurser til å skape mening i eget liv, evne til symbolisering og evne til å uttrykke seg kreativt er alle kjente temaer i den sammenheng (Anthony (1987); Christie (1995); Cronstrøm-Beskow (1998); Garmezy og Rutter (1983)).

1.6 KILDEVALG OG KILDEGJENGIVELSE

Umiddelbart kunne det syntes som om mange teoretikere hadde befattet seg med tanker knyttet til kreativitet. Samtidig oppdaget jeg snart at jeg ikke fant noen kilde som hadde vinklet det helt på den måten jeg ønsket å gjøre det. Når det ble referert til kunstnere var referansen i hovedsak studiet av biografier over avdøde kunstnere. I den tilgjengelig litteratur knyttet til nålevende kunstnere, ble kunstneren stort sett omtalt for sine kunstneriske prestasjoner, eller i form av sensasjonspregede innslag i den kulørte ukepressen. I resiliensforskning blir kreativitet kun nevnt som en av flere faktorer som kan ha en påvirkning i utviklingen av motstandsevne. Tilsvarende blir spørsmål knyttet til barnets kreative utvikling naturlig nok presentert sammen med en rekke andre faktorer forbundet med barnets utviklingsprosess.

Jeg har derfor valgt å benytte meg av tre ulike teoretiske vinklinger for å nærme meg min problemstilling: Det handler om de teoretikere som hadde uttalt seg om kreativiteten knyttet til barnets utvikling av selvfølelse, mestring og mening: Killen (1991); Miller (1994a og 1994b); Ogden (1987); Skaalvik og Skaalvik (1988); og Winnicott (1996).

Tilsvarende om teori knyttet til resiliensforskning: Antonovsky (1988); Anthony og Cohler (1987); Christie (1995); Cronstrøm-Beskow (1998); Garmezy og Rutter (1983); og Masten (1990).

Til sist flere ulike vinklinger inn på det kreative, belyst av: Gardner (1998); Hognestad (1997); Haabesland og Vavik (1991); Jung (1997); Neumann (1974); og Storr (1988, 1989 og 1991).

Det at jeg benytter meg av så mange ulike teoretiske innfallsvinkler for å belyse en problemstilling, byr i seg selv på problemer. Problemer, i den forstand at fremstillingen lett kan bli kaotisk og uoversiktlig. Av samme grunn byr det på problemer å diskutere mye av det som fremsettes av teori; fordi kildene er så mange. Det handler i denne sammenheng om at det ikke er rom for å diskutere en eller noen få teoretikers syn, til det har ikke kildematerialet vært stort og enhetlig nok. Jeg har i stedet forsøkt å sette sammen disse ulike innfallsvinklene til en større helhet. Dette som et forsøk på å danne et nytt, helere bilde av det skapende barn, dets mestringsstrategier, og potensialet som ligger i å videreutvikle barnets evne til symbolisering. Et fokus på kreativiteten som er annerledes det en normalt møter.

I tillegg vil omfanget av de spørsmål jeg stiller mine informanter fra barndom, oppvekst og voksent liv romme en fare for å miste helheten. I min drøfting av resultatene vil det nødvendigvis dukke opp en rekke spørsmål, spørsmål som det i denne oppgaven blir for

omfattende å gå i dybden av. Spørsmål jeg likevel opplever som viktige å ha med for å belyse kompleksiteten av det emnet jeg begir meg inn på.

Ut fra en slik bredde av ulike syn ble det nødvendig å foreta en prioritering i den forstand at enkelte teoretikere blir sitert oftere enn andre. I denne oppgaven vil Anthony Storr sitt navn figurere relativt ofte som kilde, i og med at jeg gjennom hans bøker kom nærmere de spørsmål jeg var ute etter å få belyst. Jeg har så langt det lot seg gjøre prøvd å unngå at hans utsagn blir stående alene, men søkt å finne andre kilder som uttrykker tanker knyttet til de samme problemstillingene.

Jeg har benyttet meg av en rekke sitater fra ulike teoretikere. De sitatene jeg har fra danske bøker har jeg gjengitt på dansk. For øvrig er en hel rekke sitater hentet fra den engelskspråklige litteratur. Disse har jeg valgt å oversette til norsk, for å få en større flyt i oppgaven. Ved noen anledninger har jeg arbeidet med samme bok på engelsk og svensk, for å få til den beste forståelsen av det stoffet som presenteres. I den forbindelse må nevnes at jeg har vokst opp med engelsk og dansk som mine andre morsmål, og føler meg rimelig trygg på at mine oversettelser yter forfatterne rettferdighet. Jeg velger for enkelhets skyld, å merke de sitatene av utenlandske forfattere som allerede er oversatt til norsk, med «original gjengivelse», resten er oversatt av meg.

KAPITTEL 2 TEORI

Innledningsvis stilte jeg flere spørsmål som jeg håpet å få belyst. Tilsvarende trakk jeg frem det problem det synes å være å finne teoretiske kilder som kunne belyse de spørsmål jeg ønsket å finne svar på. Min intensjon var klar i den forstand at jeg ikke ønsket å problemforkusere eller sykeliggjøre, men i stedet søkte svar knyttet til mulige ressurser ved kreativiteten.

Nødvendigvis måtte jeg først søke en større forståelse for mulige bakenforliggende forklaringer tilknyttet den kreative impuls. Jeg har valgt teori knyttet til resilienceforskning og teori forbundet med barnets kreative utvikling. Dette har jeg søkt å relatere til tilgjengelig litteratur om kreativitet, sett ut fra psykologens og pedagogens ståsted, eller fra en tilsvarende vinkling jeg har funnet i skjønnlitteraturen.

2.1 OMSORGSSVIKT SOM RISIKOFAKTOR FOR BARNETS PSYKOSOSIALE UTVIKLING

Av skade blir man ikke klok, man blir skadet. (Ivar Morken)

Barndommens historie har til alle tider også rommet opplevelser knyttet til mishandling og sviktende omsorg. Det er likevel først i vårt århundre at fokuset har blitt rettet mot barns oppvekstvilkår og barns rettigheter. Til tross for økt kunnskap på dette området får mange barn fremdeles ødelagt sin barndom, de blir utsatt for mishandling og omsorgssvikt.

Jeg velger å bruke Kempe og Kempe (1979, i Sommerschild og Grøholt 1994, s.325) sin definisjon av omsorgssvikt:

Med omsorgssvikt forstår vi at foreldre eller de som har omsorgen for barnet påfører det fysisk eller psykisk skade, eller forsømmer det så alvorlig at barnets fysiske og/eller psykiske helse og utvikling er i fare.

Mulige risikofaktorer.

Barn påvirkes sterkt av det miljøet de vokser opp i. Tap og separasjon er noe vi alle utsettes for i løpet av livet. Et viktig element i denne sammenheng blir derfor å relatere den belastning

barnet utsettes for i forhold til barnets alder, situasjonenes varighet og omfang. Dersom et barn eller en ungdom utsettes for flere slike stressende situasjoner samtidig, eller at de oppstår innenfor en kort tidsramme, fører det oftere til dramatiske konsekvenser for barnet enn om det kun er utsatt for en slik hendelse. Jeg har nedenfor sammenfattet flere av de risikofaktorene som Garnezy og Rutter (1983) mener er vesentlige i forhold til utviklingen av stress og psykiske problemer hos barn.

- Alvorlige og langvarige konflikter i familien.
- Oppvekst på barnehjem.
- Dødsfall i nær familie (foreldre, søsken).
- Seksuelle overgrep.
- Voldelige foreldre.
- Foreldre med alkohol el. rusmisbruk.
- Fravær av støtte og emosjonell omsorg.
- Store sosiale forandringer.
- Langvarige atskillelse fra foreldre på grunn av sykehusopphold
- Fraværende foreldre på grunn av fysisk eller psykisk sykdom.
- Gjentagne trusler om atskillelse.
- Lav sosio. økonomisk status.

Ulike livshendelser kan også medføre psykologisk stress for barn, og dermed fungere som en risikofaktor i forhold til deres videre utvikling. Cohler (1987) har trukket frem tre ulike livsforandringer:

- De som knytter seg til forventede overganger i løpet av livet, som overgangen fra barn til tenåring etc.
- De som er knyttet til uventede og generelt negativt opplevde hendelser, som plutselige dødsfall i nær familie, tap av arbeid etc.
- De som er knyttet til endringer av livsroller som det å bli foreldre, ektefelle eller det å gå ut i yrkeslivet. Eller for barnet; flytting, skolebytte eller familieførøkning.

Det blir samtidig trukket et skille mellom det som en naturlig kan forvente i forhold til den livsfasen en er i, og det som opptrer som brått og uventet. Det å miste en foreldre eller søsken tidlig i livet vil virke annerledes enn et tilsvarende dødsfall i voksen alder, hvor en slik hendelse er noe en nødvendigvis må være forberedt på.

Barn som lever under ulike former for omsorgssvikt har ofte foreldre som av ulike grunner ikke er i stand til å dekke barnets behov. Felleselementer er blant annet en mangel på erkjennelse av og respekt for barnets behov, noe som igjen kan føre til avvising og

likegyldighet. Oftest er det slik at verden blir tolket ut fra egne erfaringer, hvor mange foreldre fremdeles bærer rundt på sine egne «sårede barn». De har ikke selv fått dekket sitt omsorgsbehov, og evner derfor ikke å gi den nødvendige omsorg og kjærlighet til de barn de selv har satt til verden (Miller, 1994b).

Barn med atferdsforstyrrelser.

Det enkelte barns mestringsstrategier blir et forsøk på å skape orden i en kaotisk hverdag; mekanismer som kan fungere på hjemmeplan, men skape nye vansker for barnet i møte med den ytre hverdag. Barnet er som regel sterkt knyttet til omsorgspersonen gjennom avhengighet, og hvor de udekkede behov kommer til uttrykk gjennom barnets atferd i møtet med omverdenen.

Barn med mangler i sitt oppvekstmiljø kommer lett inn under gruppen barn med atferdsforstyrrelser. Barn hvis sosiale kompetanse ofte kan oppfattes som avvikende i forhold til de ytre omgivelser. Disse sårete barn har fått forsterket ulike grunnleggende følelser; følelser som forlatthet, angst, ensomhet, sinne, sorg, skyld og skam; følelser som direkte eller indirekte kommer til uttrykk gjennom barnets atferd. For omverdenen oppleves de som barn som ikke er som andre. Opp gjennom årene har de blitt kategorisert i ulike grupper, hvor jeg velger en todeling av barns overlevelsesstrategier, beskrevet av Killen (1991).

Hun beskriver først det overdrevent tilpassede barn, det barn som har lært seg til enhver tid å «lese» den voksnes tanker, og ved det ligge et skritt foran, være forberedt på det som måtte komme, eller tilrettelegge avledningsstrategier. Slike barn med en overdreven tilpasningsstrategi viser ofte ferdigheter langt over det funksjonsnivå en kunne forvente, deres alder og utrustning tatt i betraktning. For andre voksne er ikke dette barnets problemer umiddelbart synlig, i og med at alle barnets krefter fokuserer på nettopp det å blidgjøre sine omgivelser.

Den andre overlevelsesstrategi, og den det kanskje er lettest å få øye på, er det aggressive, utagerende barn som hensetter de umiddelbare omgivelser til resignert fortvilelse. Disse barn figurerer som nabolagets skrekk, som enorme utfordrere i dagens skoler og barnehager, oftest karakterisert som hyperaktive og destruktive barn. Vi må se på begge disse strategiene som hensiktsmessige uttrykk for det barn det dreier seg om. Miller (1994b, s.19) sier det slik:

Barnet har et urbehov for å bli sett, tatt hensyn til og tatt alvorlig som det det til enhver tid er, og som sentrum for sin egen virksomhet.

(orig. gjengivelse)

Ingen av disse barna har hatt mulighet til å utvikle en reell opplevelse av «jeg er». De blir «annerledesbarn», barn som ikke har fått lov til å finne sin egenart. Kreftene brukes først og fremst til overlevelse i den hverdag de befinner seg i. Inni disse barna finner vi mennesker i personlig krise. De har blitt frarøvet sine egentlige menneskerett, blitt fratatt muligheten til å oppleve omgivelser som bekrefter og støtter dem.

2.2 RESILIENCE-FORSKNING OG BESKYTTENDE FAKTORER HOS TRAUMEUTSATTE BARN

Jo tidligere utviklet et barn er, desto raskere og mer gjennomgripende vil det forstå hvor hjelpeløs og handlingslammet det er i virkeligheten (Storr 1991, s.198).

Helt siden Hypokrates sin tid har fokuset ligget på det syke mennesket. Oppmerksomheten har vært rettet mot problemforståelse og problemfokusering. Dette har en ikke minst sett gjennom vektleggingen av den psykodynamiske tradisjon i terapeutiske sammenhenger, hvor utgangspunktet har vært «det syke mennesket». Først de siste 25 år har begrepet usårbarhet og motstandsevne tatt sin plass ved siden av det kliniske fokus på sårbarhet. I løpet av denne korte perioden har det vært en dreining bort fra sykdommens vesen mot gode psykososiale evner som kompetanse, mestring, kreativitet og selvtilit.

Den salutogene forskning.

Aaron Antonovsky (1988) har bakgrunn som professor i sosiologi ved et israelsk universitet. Han arbeidet på 1970 tallet med jødiske kvinner som hadde overlevd opphold i konsentrasjonsleirer under den 2. verdenskrig. Hans forskning markerte starten på det vi i dag kjenner som studiet rettet mot resilience eller motstandsevne. Siden den gang har han, og andre, vært opptatt av å finne årsaken til det han kaller det sunne mennesket, snarere enn å rette blikket mot det patologiske, det syke. Begrepet salutogen forskning, som omhandler årsakene til hvordan en bevarer en god helse, stiller radikalt forskjellige spørsmål angående grunnlaget for hvorfor en del mennesker, til tross for motstand, befinner seg i den positive enden av en sunnhets/sykdomsskala.

Som et bilde på den salutogene livsinnstilling skriver Antonovsky (1988, s.89) følgende metafor:

Vi starter med å miste balansen for så å gjenvinne den. Eller vi glipper og tar tak i tauet, og gjenvinner en oppreist stilling. Det kan også være at vi faller ned i nettet og gjenfinner tauet på nytt, eller faller, blir alvorlig skadet eller blir kronisk syk, eller tilintetgjort. Noen

gjennomfører dette løpet med suksess, til tross for opp- og nedturer, og ser på det som en fantastisk stimulerende opplevelse, på tross av den situasjonen de har gjennomlevd.

I og med at han ikke var opptatt av sykdomsstudiet, ble blikket i stedet rettet mot menneskets generelle motstandsevne. Han kom til følgende konklusjon:

Det handlet om en global orientering som uttrykker omfanget av en gjennomgående, vedvarende, dynamisk trygghetsfølelse i forhold til at ens indre og ytre omgivelser er forutsigelig, og at det er en stor sannsynlighet for at ting vil legge seg så godt til rette som en kan forvente (ibid., s.89).

Motstandsevne-studiene.

I følge Masten (1990, i Christie 1995, s.15) kan motstandsevne-studiene (resilience-studier) deles inn i tre hovedgrupper:

- studiet av gode resultater i høyrisikogrupper (barn av psykiatriske pasienter, barn som lever i miljøer preget av kriminalitet, narkotika- eller alkoholmisbruk, ekstrem fattigdom etc.)
- studiet av personer/barn som i løpet av en stressfylt periode utvikler nye og effektive mestringsstrategier.
- studiet av de som spontant kommer seg igjen: personer/barn som har blitt traumatisert, men som kommer seg igjen ved hjelp av psykologiske, sosiale og kulturelle «helings» mekanismer.

Sentrale faktorer i studier av motstandsevne:

A. Foreldrekompetanse:

Barnet er et aktivt vesen fra det øyeblikk det fødes; hvor barnet tar del i omverdenen gjennom samspill med andre mennesker. I tidlig alder er det derfor avhengig av omsorgspersoner som evner å se og dekke dets grunnleggende behov, mennesker som er sensitive overfor barnet på dets ulike utviklingstrinn.

Winnicott (1996) beskriver hvordan det helt lille barnet opplever seg selv gjennom morens blick. Morens ansiktsuttrykk blir barnets første speilbilde av seg selv, i og med at hennes uttrykk er forbundet med det hun ser i barnet.

Når jeg ser på noen blir jeg sett, derfor eksisterer jeg.
Jeg kan nå ta sjansen på å se meg om og iaktta.

Jeg ser nå på en kreativ måte og det jeg opplever kjenner jeg også igjen
Jeg er forsiktig med å se det som ikke finnes (med mindre jeg er trett) (ibid., s.114).

Jeg viser til Christie(1995, s.15) sin definisjon av foreldrekompetanse;

foreldre som evner «å være der for sine barn», foreldre som er følelsesmessige tilgjengelige og evner å gi sine barn trygghet; viser at de er i stand til å ta vare på sin familie.

Cronstrøm-Beskow (1998, s.29) uttrykker:

Uden nogen form for kærlighed og menneskelig varme i de allerførste år af livet visner den mest hårdføre barneblomst og dør. Det har flere pålidelige undersøgelser vist. Og det gør melkebøttebørn også. Derfor må der i deres tilværelse i det mindste ha vært nogen, som har givet dem følelsesmæssig næring.

Werner (1984) hevder at motstandsdyktige barn har hatt en mulighet til å knytte nære bånd med minst en omsorgsperson, og at de har fått rikelig oppmerksomhet fra denne i løpet av de første leveår. Senere ser det ut til at disse barna evner å finne personer som kan gå inn som erstatninger.

B. Signifikante andre:

Christie (1995) trekker frem at det å kunne dele opplevelser etter en traumatisk hendelse ofte syntes å oppstå som et spontant behov. Det å ha mulighet til å dele opplevelser en bærer på, må nødvendigvis knyttes nært sammen med at det er noen som er der for en, som kan ha rollen som en signifikant andre. Slike signifikante andre utenfor barnets nærmeste familie, kan ha en positiv betydning for barn som vokser opp under vanskelige forhold. I denne gruppen kan vi regne venner, slektninger, skole og ulike offentlige hjelpeinstanser og organisasjoner. (Begun & Zweben, 1990)

Miller (1994a) skriver at alle som har hatt en vanskelig barndom, og som har klart å leve ett «normalt» liv, har hatt en voksen som kom dem til unnsetning og har vært et bekræftende vitne. Kontakten med en slik person har gjort det mulig for barnet å se mer realistisk på deres egen rolle i familien, når de på den måten får påpekt, at det vanskelige i familien skyldes de voksnes svikt, og ikke deres egen. En slik erkjennelse vil hindre at barnet tar på seg skylden for det som skjer. Hun uttrykker:

Fraværet eller tilstedeværelsen av et hjelpende vitne i barndommen avgjør hvorvidt det mishandlede barn blir en despot som vender sine undertrykte følelser av hjelpeløshet mot andre, eller en kunstner som kan fortelle om sin lidelse (ibid., s.60).

(orig. gjengivelse)

Betydningen av et bekræftende vitne i barndommen er vesentlig i forhold til opplevelsen av å bli sett som den en er. Cronstrøm-Beskow (1998, s.57) sier det slik:

Når vi ikke bliver set, uanset i hvilken alder vi befinner os, betyder dette, at vi ikke bliver mødt med respekt. Og dette innebærer på sin side, at vi bliver krænket i vor inderste kerne. Det er et angreb på vor personlige integritet, idet vi da i stedet bliver betragtet som en anden end den, vi er.

C. Selvoppfatning og mestring.

Mestring beskriver Christie (1995, s.15) som;

en følelse av kompetanse og mestring; at en til tross for traumene opplever at det er noe en kan greie å gjøre.

Antonovsky (1988,s.20) har sagt om mestring:

Mestring er avhengig av forståelse. En forutsetning er at det finnes tilgjengelige ressurser for en til å møte de krav en blir utsatt for. En forutsetning for å innfri krav er at en har et klart bilde hva forventningene er, og at det finnes tilgjengelige ressurser. Det er vanskelig å tro at en kan mestre en verden som en opplever som kaotisk og uforutsigelig.

Selvoppfatningen, mener Christie (1995) er nært knyttet til mestringsevnen, hvor en ikke utelukkende forbinder seg med rollen som offer, flyktning etc., men ser seg selv i forhold til et større hele. Selvoppfatning er knyttet til ens eget sinn, hvordan en oppfatter seg selv som individ, men er også svært følsomt i forhold til hvordan andre oppfatter en.

Storr (1988, s.126) sier det på følgende måte:

Selvfølelse er ikke kun knyttet til følelsen av å være elsket, men også til en opplevelse av mestring.

Skaalvik og Skaalvik (1988, s.13) definerer det slik:

Med selvoppfatning mener vi enhver oppfatning, følelse, tro eller viten som en person har om seg selv. En fellesbetegnelse for ulike sider av en persons oppfatning eller følelse i forhold til seg selv.

De foretar en deling av begrepet selvoppfatning. På den ene side kan den oppfattes å være spesifikk, knyttet til bestemte evner og egenskaper. På den andre siden kan det knyttes til en generell følelse av å være god eller dårlig.

Skaalvik og Skaalvik (1988) tar også for seg den del av selvoppfatningen som er knyttet til alt det en person kan kalle sitt. Dette handler ikke nødvendigvis bare om det personlige og nære, som eksempelvis kropp eller mentale evner, men også om det en umiddelbart omgir seg med. For et barn vil det handle om eksempelvis hjem, søsken, foreldre og lignende. Dette har fått betegnelsen egoutvidelse, og inkluderer alt det en kan kalle sitt. Egoutvidelsene oppleves som deler av en selv.

D. Mening og symbolisering.

Det kan være naturlig å koble evnen til symbolisering og opplevelsen av mening sammen. Det har ofte vist seg at en gjennom å uttrykke seg får en følelseskontakt og finner en forståelse for det som har vært.

Christie (1995, s.15) beskriver symbolisering som;

den naturlige helingsprosessen som finner sted gjennom lek, ritualer, sang, drama, historier og lignende, hvor barnet gjennom en symbolisering kan bearbeide traumer.

Mening definerer Christie (1995, s.15) på følgende måte;

en opplevelse av mening i forhold til traumatiske opplevelser, en forståelse av hvorfor noe har skjedd med en selv og sin familie.

Anthony (1987, s.9) sier det på denne måten:

Et syn på egoet er at det utvikler seg med det til hensikt å unngå traumatiske tilstander gjennom det å kvitte seg med og knytte seg til, ved å organisere, ved å imøtekomme gjennom lek, fantasi eller tanke, og ved å bygge opp et reservoar av motenergi for å kunne takle overveldende inntrykk fra gjentagne forstyrrende situasjoner.

Storr (1988, s.123) kommer med dette utsagn med en direkte referanse tilbake til kunstneren og hans evne til å skape mening gjennom bruk av kunstneriske virkemidler:

Ved å skape en ny sammenheng i et dikt eller et annet kunstverk, forsøker kunstneren å reetablere en tapt helhet, eller å finne en ny helhet i psykens indre verden, så vel som å skape et uttrykk som har sin eksistens i den ytre verden. Den skapende aktivitet gir en opplevelse av at livet er verd å leve. De som er begavet på dette området er muligens bedre i stand enn de fleste til å reparere et tap på en symbolsk måte. Den menneskelige bevissthet syntes å være formet på en slik måte at en ny balanse eller helbredelse i den subjektive fantasiverden blir følt som en forandring til det bedre i den ytre verden og omvendt.

Det motstandsdyktige barn.

Vi lever i et samfunn med økt krav til sosial kompetanse og kognitiv mestring, og hvor problemene oppstår når de indre menneskelige behov ikke samsvarer med de ytre betingelser. Klefbeck og Ogden (1996) har uttalt at sosial kompetanse betraktes som motpol til sosiale, emosjonelle og atferdsmessige problem, men også som et uavhengig mål på barns ressurser. Anthony (1987, s.148) beskriver det motstandsdyktige barn som;

et barn med normal forsvarsevne, og med et vidt spekter av mestringsstrategier. Et barn med flere tilgjengelige kompetanser, med praktiske og kreative evner som sørger for en fantasifull måte å håndtere skremmende opplevelser. Det har en indre robusthet som gjør det i stand til å utvikle en indre beskyttelsesevne.

Anthony trekker frem et eksempel for å prøve å klargjøre begrepene risiko, sårbarhet og motstandsevne. Han bruker analogien med tre dukker; laget av glass, plastikk og stål. Alle dukkene blir utsatt for den samme belastning i det å bli slått med en hammer. Den første dukken av glass blir helt ødelagt, den andre av plast får en bulk som den alltid vil ha. Den tredje dukken av stål vil kun gi fra seg en fin metallisk lyd, og er også den som Anthony forbinder med det motstandsdyktige barn. Han påpeker samtidig at utfallet av slagene ville blitt annerledes for dukkene dersom noe i omgivelsene hadde fungert som en slags beskyttende paraply mellom det ytre angrep og den som ble angrepet.

Til tross for at det motstandsdyktige barn generelt kan beskrives som gode mestrere, og til tross for at det utviser en stor grad av kompetanse, vil deres måte å mestre en situasjon og deres kompetansenivå kunne være svært forskjellig. Samtidig er den risikoen som barn utsettes for like variabel i alvorlighetsgrad som den sårbarhet og motstandsevne som barnet møter det med.

Klefbeck og Ogden (1996, s.48) uttrykker det på denne måten:

Mestring er barnets kapasitet til å bearbeide og motvirke de negative virkningene av stress og motgang når dette belaster eller overskrider ressursene som barnet har. Det kan gi seg utslag i aktive forsøk på å endre den ytre situasjonen, eller tankemessig bearbeide den så den blir mindre truende eller negativ.

(original gjengivelse)

Disse faktorene knyttet til motstandsevne vil jeg komme tilbake til senere under drøftingen av resultater. Jeg har i denne oppgaven valgt å vektlegge evnen til symbolisering. Dette for å søke svar på hva som skjuler seg bak denne medfødte menneskelige ressurs, som i høy grad kan knyttes opp mot fantasi og kreativitet. Det kan i den sammenheng være interessant å se på det skillet Anthony (1987) setter mellom konstruktiv og kreativ kompetanse:

Konstruktiv og kreativ kompetanse.

Anthony (1987) skiller mellom det han kaller konstruktiv og kreativ kompetanse i tilknytning til motstandsevne.

Med konstruktiv kompetanse mener han det fremvises en relativt praktisk, konkret, jordnær måte å håndtere oppgaver og problemer. Det innebærer en god del aktivitet som måles i forhold til det «å få ting gjort». Den personen som har tilegnet seg denne type mestring blir karakterisert som selvbevisst på det tidspunkt gjøremålene blir utført. En person som er i stand til å organisere en aktivitet, planlegge prosedyren, og holde fast ved sitt forsett inntil han har oppnådd en tilfredsstillende løsning. I stor grad trives han med å arbeide alene, men kan også fungere godt i samarbeid med andre. Til tross for at han verdsetter sin selvstendighet, er han også i stand til å be om hjelp og gjøre seg nytte av den hjelpen. Kort sagt trives han godt alene så vel som i selskap med andre.

Med kreativ kompetanse vil ikke individet være begrenset av situasjon eller tilgjengelige metoder. Han kan utvide oppgavens dimensjon og skape måter å utvikle arbeidet videre inn i et oppdagelsesområde. Han kan forflytte seg fra det praktiske til det abstrakte og løse problemene «på innsiden av hodet».

Mens praktisk kompetanse sørger for å holde virkelighetens hjul i gang, vil den kreative kompetanse ta skrittet bort fra virkeligheten, og undersøke på en uvanlig måte, de mindre håndgripelige, men ikke desto mindre viktige sidene av et problem.

Storr formulerer det på følgende måte (1991, s.259):

Det som er uvanlig ved den kreative person er at han har en lett tilgang til sin indre verden, og at han ikke undertrykker den i den samme grad som andre. Ved at han er i

stand til å skape, viser at han ikke lar seg overvelde av det, men snarere har herredømme over det.

En kan stille spørsmål ved om den kreative egenskap er en medfødt evne, som eies av noen få, utvalgte individer, eller om det er en egenskap iboende oss alle. Dette vil jeg komme litt inn på i det følgende avsnitt.

2.3 BARNET OG KREATIVITETEN

Det finnes et sted hvor barn kan møte fryktingytende dyr på sine egne premisser og gå seirende ut av det. Stedet er fantasien (Anthony og Cohler 1987, s.20).

De «syv intelligenser».

Gardner (1998) lanserer teorien om de mange intelligenser, hvor menneskets kognitive kompetanse beskrives som en rekke evner, talenter eller mentale ferdigheter som vi kaller intelligenser. Han mener at alle normale mennesker innehar hver av disse ferdighetene i et visst omfang; men at det er forskjeller i nivå og kombinasjon av disse ferdighetene. Normalt har intelligens vært definert som en medfødt evne eller egenskap hos den enkelte som ikke endrer seg nevneverdig i årenes løp, en evne som kan måles ved hjelp av intelligens tester.

Gardner (1998, s.29) uttrykker:

Teorien om de mange intelligenser udbygger derimod den traditionelle oppfattelse. En intelligens medfører evnen til at løse problemer eller skape produkter som har en virkning i en bestemt kulturel sammenheng eller samfund. Problemløsningsevnen gir en mulighet for at gå ind i en situasjon, hvor der skal nås et mål, og at finde en passende vej til dette mål. Skabelsen av et kulturelt produkt er af afgørende betydning for funktioner som at modtage og viderebringe viden eller give udtryk for ens synspunkter eller følelser. Problemerne, der skal løses, rækker lige fra at skabe en afslutning på en historie eller komme et afgørende skaktræk i forkøbet og til at reparere et sengetæppe. Produkterne kan være videnskabelige teorier eller musikalske kompositioner eller vellykkede politiske kampagner.

Gardner trekker frem minst syv relativt autonome anlegg som kan omfatte det menneskelige intellekt. Disse knytter han til musikalitet, kropps-kinestikk, logisk-matematisk, språklig, spatial, og to former for personlig intelligens; en interpersonel og intrapersonel. Det er kun den språklige og den logisk-matematiske som kommer inn under de sedvanlige definisjoner for intelligens. De resterende fem intelligenser ble tidligere regnet som talenter eller betraktet for å

ligge utenfor de vedtatte rammer for det menneskelige intellekt. Gardner (1998, s.56) definerer intelligens;

som evnen til å løse problemer eller skape produkter, som værdsættes i minst en kultur eller et samfund.

Innledningsvis presenterte jeg ulike definisjoner av begrepene kreativitet og fantasi hvor jeg valgte å støtte meg til Storr (1972) sin definisjon av kreativitet; som evnen til å skape noe nytt. En utvidet forståelse av begrepet kreativitet har Gardner (1998) kommet frem til i sine studier, hvor han har reflektert over om det representerer en egen form for intelligens. Han konkluderer følgende (1998, s.246):

at det er høyst usandsynlig, at der finnes en generell «altdækkende» kreativitet.

I stedet antok han at enhver form for intelligens rommet sin egen form for kreativitet, hvor han hevder at mennesker kan velge å utvikle dette kreative potensialet i lyset av deres egne ønsker såvel som av samfunnets bud og muligheter. Gardner undersøkte en rekke fremtredende personligheter som alle hver på sin måte hadde vist eksepsjonelle kreative egenskaper knyttet til de syv ulike intelligensstyper han hadde beskrevet. Han fant i sine undersøkelser at alle disse individene var fremragende på mere enn ett intelligensområde, og at deres gjennombrudd ofte avhang av en usedvanlig kombinasjon av intelligenser. Samtidig fant han at nesten alle de han studerte også var utpreget svake på et av de andre intelligensområdene.

Gardner utførte senere et eksperiment i to skoleklasser med elever i 12-13 års alderen for å sjekke ut om en endret innlæringspraksis ville fremme en større kreativitet hos elevene. Han tok for seg bokanmeldelser knyttet til engelsk og samfunnsfag og ba elevene ta sjansen og skrive noe som ikke var forventet, men som likevel var passende og engasjerende for andre lesere. Han skriver:

Resultatene af denne indledende undersøgelse var afslørende. I de fleste tilfælde opnåede vi en ændring i elevernes holdninger til kreativitet. De fleste elever troede til at begynde med, at man kun kunne være kreativ i formning, og at kreativitet var et medfødt talent. Efter at have deltageret i programmet i flere måneder begyndte disse eleverne at tro på, at kreativitet var et potentiale, der eksisterer i ethvert område, og at alle og enhver kunne forbedre kreativiteten i sitt arbejde ved hjælp af reflekteren, eksperimenteren og nyttig kritik (ibid., s.258).

Hvis jeg oppsummerer Gardners tankegang eksisterer kreativitet på alle livets områder, som en svært viktig bestandel av enhver utfoldelse. Kreativitet vil ikke bare være en egenskap hos det enkelte individ, med dets hjerne og personlighet, uansett hvor genial og usedvanlig personen måtte være. Det handler om en evne vi alle rommer, en evne som gjennom ytre påvirkning kan stimuleres og utvikles.

Den første kreativitet.

Winnicott (1996) fordypet seg i en årrekke i det å forstå menneskets utvikling, basert på kliniske studier av barn og unge. I sin aller siste bok tar han for seg det han mener er den primære kilden til kreativt liv. Han uttrykker følgende:

For barnet (dersom moren kan sørge for de riktige betingelser) vil enhver detalj i livet være et eksempel på kreativt liv. Ethvert objekt er et «funnet» objekt. Dersom det får sjansen, vil barnet begynne å leve kreativt, og å ta i bruk objekter til å være kreativ med. Dersom barnet ikke blir gitt denne sjansen vil det ikke være noe område der barnet får lekt, eller ha kulturell opplevelse; følgen vil da være at det ikke blir noen forbindelse til den kulturelle arv, og at barnet ikke vil bidra til det kulturelle felt (ibid., s.101).

Det nyfødte barnet er i en hjelpeløs tilstand som gjør han sårbar, både fysisk og mentalt. Dersom hans grunnleggende behov blir imøtekommet, vil han oppleve tillit og en følelse av trygghet. Winnicott kommer i fortsettelsen inn på den grunnleggende tilliten som må etableres mellom det lille barnet og hans omgivelser:

Det potensielle rom mellom mor og barn, mellom barn og familien, mellom individ og samfunn eller verden, avhenger av en opplevelse som fører til tillit. Det kan sees som hellig for individet i det at det er her individet opplever skaperkraften (ibid., s.103).

Fred Plaut (i Winnicott 1996, s.102) uttrykker:

Evnen til å skape indre forestillinger og til å bruke disse konstruktivt ved å sette dem sammen til nye mønstre er, til forskjell fra drømmer og fantasier, avhengig av den enkeltes evne til å ha tillit.

Barnets utvikling mot selvstendighet starter tidlig. Allerede i fire måneders alderen evner barnet å vise en tilknytning til ytre objekter; hvor de i første omgang tar tommelen i bruk som trøst, og gir senere en smokk, en klut, eller snippen av en dyne den samme viktige rollen som trøster. Winnicott (1996, s.6) hevder:

Det er riktig at et stykke stoff (eller hva det måtte være) er et symbol for et del-objekt, slik som brystet. Dog er dets symbolske verdi ikke så vesentlig som dets faktiske eksistens. At det ikke er brystet (eller moren), men at det er virkelig er like viktig som at det representerer brystet (eller moren).

Winnicott kaller disse gjenstandene for overføringsobjekter, og antar at disse objektene har en funksjon som brobygger mellom barnets indre og ytre verden. Denne evnen til å skape overføringsobjekter oppstår kun når barnet har opplevd en reell støtte og kjærlighet. Derfor blir evnen til å skape slike overføringsobjekter et sunnhetstegn hos barnet snarere enn et bilde på en mangel. Når barnet anvender slike objekter kan det allerede skille mellom fantasi og virkelighet, mellom indre og ytre objekter, mellom primær kreativitet og oppfatningsevne. På den måten representerer de et bilde på barnets første kreative handling. Dette utvikles senere gjennom et barns lek, hvor barnet benytter seg av gjenstander fra den ytre verden, men samtidig tillegger disse gjenstandene en verdi ut fra deres fantasi verden.

Winnicott (1996, s.50) sier det på følgende måte:

Lek er en opplevelse, en kreativ opplevelse; en opplevelse av enhet i tid og rom, en grunnleggende måte å leve på.

På samme måte kan barnets evne til å være alene sees som et signal om en indre trygghet snarere et uttrykk for en tilbaketrukket tilstand. Winnicott (1965, s.29) har i den sammenheng uttrykt:

Det er sannsynligvis sant at det i den psykoanalytiske litteraturen har blitt skrevet mer om angsten for å være alene eller ønsket om å være alene, snarere enn evnen til å være alene. En betydelig mengde arbeid har blitt gjort knyttet til den tilbaketrukne tilstand; en forsvarsmekanisme som indikerer en forventet straff. For meg syntes en diskusjon om de positive aspekter knyttet til alenehet å være overmoden.

Winnicott (1965) hevder at evnen til å være alene, først i nærvær av moren, og senere i hennes fravær, er knyttet til den individuelle evne til å komme i kontakt med og manifestere sine egne sanne, indre følelser. Dette mener han kun er mulig når barnet har opplevd en tilfredsstillende, avslappet følelse av å være alene sammen med, og siden uten moren. Slik at barnet i den situasjonen kan være sikker på å oppleve hva han virkelig ønsker eller behøver, uavhengig av hva andre forventer eller prøver å pådytte ham.

Den engelske psykiateren Anthony Storr (1988) har fordypet seg i temaet alenehet i forhold til den kreative utvikling hos barn. Han tar for seg hvordan fantasien generelt sett syntes å være spesielt aktivt i barndommen. Der fremstår den som en særdeles tydelig resurs i barn som enten tilbringer en god del tid alene, fordi andre barn ikke er tilgjengelig, eller hos de som er alene fordi de finner det vanskelig å knytte kontakt med sine jevnaldrende. Jeg viser også tilbake til Anthony (1987) sine betraktninger knyttet til konstruktiv og kreativ kompetanse (s.22). Betraktninger der han nevnte det motstandsdyktige barnet sin trivsel i det å være alene.

Utviklingen av følelsesmessig ubalanse og den kreative kompensasjon:

Storr (1991) belyser hvordan ulike former for tap tidlig i livet kan gjøre det vanskelig for de barn det gjelder å etablere nære bånd til andre. Han tar for seg flere ulike årsaker til utviklingen av følelsesmessig ubalanse hos barn. Han viser til at dersom barnets behov ikke blir møtt, eller at det plutselig mister den grunnleggende tryggheten ved, for eksempel, en mors død eller fravær, vil det etter all sannsynlighet utvikle en grunnleggende mistillit til mennesker. Denne mistillit syntes å gjøre det farlig for barnet å bli følelsesmessig involvert i andre personer. I og med at det er den følelsesmessige tilknytning som gir livet mening, vil det oppstå en konstant risiko for at livet i seg selv vil forekomme meningsløst, og barnet vil utvikle en opplevelse av unyttighet.

Et resultat av dette kan være at barn med en slik følelsesmessig splittelse kan vise en markert tendens til å søke mening og betydning i ting snarere enn hos mennesker. Dette fenomenet ser Storr som svært relevant i forhold til kreativitet. I og med at følelsesmessig tilknytning til andre mennesker oppleves som utrygt, står barnet igjen isolert og uten tilknytning.

En annen karakteristikk Storr (1991) tegner av det følelsesmessig splittede barn er paradoksalt. Det innebærer en opplevelse av ekstrem følsomhet og sårbarhet i forhold til andre, kombinert med det stikk motsatte, en opplevelse av å være overordnet og mektig, en omnipotens. Denne særegne kombinasjon av motsetninger syntes å stamme fra barnets opplevelse på den ene siden av å være en hjelpeløs skapning totalt avhengig av de voksne, og på den andre siden, at hele verden syntes å omfatte selvet. Dette fordi det ikke finnes noe klart skille mellom opplevelsen av seg selv og andre gjenstander. Kombinasjonen av omnipotens og hjelpeløshet representerer en forsterkning av barnets iboende egenskaper som allerede er kjent. En tilstand hvor barnet både uttrykker en opplevelse av frustrasjon over å være hjelpeløs og samtidig bærer med seg fantasier om å være enormt kraftfull.

Det følelsesmessig splittede barn klarer ofte ikke å få et realistisk bilde av seg selv i forhold til omgivelsene, fordi de på et svært tidlig tidspunkt sluttet å interagere genuint med sine jevnaldrende. De fortsetter å føle seg urealistisk svake og inkompetente på den ene siden,

samtidig som de har forestillinger om kraft på den andre siden. Desto mindre tilfredsstillelse et menneske får i relasjon til andre mennesker i den ytre verden, desto mer henvendt vil han bli til den indre fantasiverdenen. Storr (1991) påpeker hvordan skapende aktivitet er en bemerkelsesverdig passende måte å uttrykke seg på for barn med et slikt utgangspunkt.

Storr (1988) viser hvordan personer som senere vier sine liv til oppgaver hvor fantasien innehar en vesentlig rolle, ofte har begynt med dette i barndommen i større grad enn gjennomsnittet. Dette fordi forhold knyttet til atskillelse, tap eller tvungen isolasjon har forsterket denne tendensen. Isolerte barn skaper ofte fantasivenner. Andre går enda lengere, og dikter historier hvor en rekke imaginære personer deltar. Han viser eksempelvis til forfattere som Beatrix Potter og Edvard Lear som ikke mistet foreldrenes omsorg fysisk, men emosjonelt. Hvordan de kompenserte for sin isolasjon gjennom sin kunst ved å delvis erstatte sin kjærlighet til mennesker med en kjærlighet rettet mot dyr. Han ser det som et kreativt uttrykk fra barnets side, som en kompensasjon for fraværet eller atskillelsen fra nære kontakter, men at det samtidig legger grunnen for et fruktbart og verdifullt liv. Han uttrykker:

Opplevelsen av at utviklingen av fantasi og oppfinnsomhet startet som en kompensasjon for fraværet eller atskillelsen fra nære kontakter bærer med seg en antydning om at en slik utvikling er nest best, en fattiglig erstatning for det nære, kjærlige forhold de egentlig skulle ha hatt. Dette er sannsynligvis tilfelle i den tidlige barndom. Intet kan totalt erstatte fraværet av nære relasjoner hos det helt lille barn. Men likevel kan det som startet som en erstatning utvikle seg til å bli en fruktbar livsstil. Det som begynte som en erstatning for nærhet, kan ende som en måte å leve et liv på som er vel så verdifullt som noe annet, og også mer interessant (ibid., s.122).

2.4 KUNSTNERE SOM LØVETANNBARN

Kunstneren er tilsvarende en vulkan, hvor uttrykket representerer lavaen som kommer veltende ut og størkner i et nytt kunstverk (Gunnar Danbolt, 1998).

Erich Neumann har vært opptatt av sammenhengen mellom kunst og det kreativt ubevisste. Han uttrykker følgende (1974, s.194):

Som del av hans utvikling vil den kreative persons produkt alltid være knyttet opp mot det individuelle; hans barndom, hans personlige erfaringer, hans opplevelser av hat og kjærlighet, hans høydepunkter og bølgedaler. På grunn av den kreative persons årvåkenhet tillater hans bevissthet han mer enn andre å «kjenne seg selv» og «lide for seg selv». Hans vedvarende avhengighet av sitt selv beskytter ham mot en forføring av det

kollektive egoideal, men gjør ham samtidig mere følsom i forhold til en bevissthet om egen utilstrekkelighet, i forhold til sitt «selv».

Jeg vil i fortsettelsen ta for meg hvilken funksjon de ulike teoretikere mener kreativiteten har for det enkelte individ.

Kreativiteten som beskyttelse mot sårbarhet og stress.

En av de mest interessante sidene ved mestring har blitt omtalt som den representerende. Den omhandler et barns evne til å skape en meningsfylt opplevelse ut av kaotiske og traumatiske hendelser som det blir konfrontert med. Representerende mestring er opptatt av til hvilken grad barnet tilegner seg en forståelse av det som foregår. Dette ut fra en antagelse om at en slik forståelse hjelper barnet å håndtere stress.

Anthony (1987) hevder at den største grad av representativ mestring muligens kan observeres hos kreative individer, forfattere, kunstnere og musikere, hvis sensitivitet og sårbarhet mot stress blir kompensert for av denne fascinerende, og på en måte mystiske funksjon. Han fortsetter med å betegne utvikling av den kreative evnen som et overordnet nivå av mestring, og som en del av egoets autonome utrustning. Fra hans synsvinkel, syntes et uforholdsmessig antall kreative individer, som har gitt et uvurderlige tilskudd til kulturen i samfunnet, å være svært sårbare for risikoen for mental ubalanse. I denne gruppen sitter sårbarheten dypt og vedholdende. Helt fra starten av syntes de å mangle det beskyttende skjold som en naturlig støtpute mellom dem selv om verden utenfor.

Denne hypersensitiviteten som tillater en slik fri utveksling mellom ytre opplevelser og det indre psykiske liv kan ha to ulike resultat:

- Sammenbrudd, når det primitive konsept tar overhånd og tillater det irrasjonelle og urealistiske miljø å trenge i gjennom uten hindring.

- En økning av kreativ produktivitet, delikat kontrollert av egoet.

Når den kreative energi er brukt opp, kan det resultere i et tilbakefall til hypersensitiviteten og en oppløsning av egoet. Mange kunstnere og forfattere tilkjenner perioder med sårbarhet og motstandsevne avhengig av det kreative uttrykks vekslende liv.

Svekkelsen av den primære støtpute kan derfor bli erstattet av en forsterket ego-kreativitet som rehabiliterer den skadede psyke og bringer den tilbake til en meningsfull kontakt med de skremmende ytre omstendigheter. Men dog er det slik, at når den kreative energi er brukt opp, kan det bli et sprang tilbake til hypersensitiviteten og en oppløsning av egoet. På denne måten viser mange utøvende kunstnere og forfattere

sykluser med sårbarhet og motstandsevne betinget av den skapende impulsens skiftende tidevann (ibid., s.24).

Anthony eksemplifiserer dette gjennom å henvise til en rekke anerkjente forfattere. Det kan umiddelbart virke enklere å referere til forfattere og på den måten få en førstehåndsinformasjon om deres liv. Deres selvbiografier er verdifulle kilder til deres opplevelse av seg selv i møtet med den ytre verden. Forfattere som Virginia Woolf, Franz Kafka og Hans Christian Andersen har alle i sine selvbiografier tilkjennegitt denne vekslingen mellom sårbarhet og motstandsevne. Jeg vil spesielt trekke frem noe fra historiene til to av dem:

Virginia Woolf har beskrevet seg selv som et «hudløst» barn, som i likhet med sin far led av en skremmende grad av sårbarhet i sine tidligste år. Hun opplevde å ikke ha noen «ytre beskyttelse», og følte seg ute av stand til å ta del i det «alminnelige liv». I sine skapende perioder var hun fri fra denne opplevelsen av sårbarhet, mens hun på andre tidspunkt kunne bli psykotisk hvis fantasien tok overhånd.

H.C. Andersen blir på tilsvarende måte beskrevet som et ensomt barn som sjelden lekte med andre barn. Han identifiserte seg sterkt med sin bestefar. Dette var en mann som ble oppfattet som landsbyens skyteskive, et menneske med et kunstnerisk uttrykk og «ville øyne». H.C. Andersens far var også en ensom person som gradvis mistet sine illusjoner, og hvor sønnen hele sitt liv levde med en angst for at faren ville bli psykotisk eller begå selvmord.

Sin hovedinteressen fant dette ensomme barnet i sitt dukketeater. Det var der han begynte å skape sine fortellinger. Han ble beskrevet som en sårbar plante som likevel var i stand til å utvise og motstå det mest ubarmhjertige vær. Selv antok han at hans evne til overlevelse kom fra hans utrolige evne til å trekke seg tilbake fra virkeligheten og over i fantasiens verden. Gjennom det omskapte han en ofte krigersk verden til et eventyr. Ved å ta i bruk skaperevnen oppnådde han noen få, utrolige øyeblikk av frihet, men så snart han var ferdig med å skrive falt han tilbrakt til den konstante følelsen av depresjon og forlatthet.

Når det gjelder H.C. Andersen, spilte fantasien for han en vesentlig rolle i det å gjenskape og bevare vitaliteten, og i å motvirke hans ekstreme sårbarhet. Det var på denne måten den problematiske virkeligheten kunne endres og assimileres. Den symbolske dramatisering gjorde det mulig for han å velge ut deler av en opplevelse og integrere det inn i en sammenheng hvor han selv hadde full kontroll. Fantasien ga han også en mulighet til livsopplevelser som han ellers ikke hadde muligheten til å erfare i virkeligheten. Dette demmet opp for noe av den ensomhetsfølelse og tristhet som var i hans liv. Fantasien gjorde han i stand til å arbeide med en

personlig integrering som samlet hans evner, hans intelligens, hans temperament og hans vilje til å lykkes. Resultatet ble at fantasien til slutt bragte han ære og berømmelse.

Det kreative som forsvar mot mentale lidelser.

En kan undre seg over hvorfor mennesket vedvarende holder fast og utholder den frustrasjon og lidelse som er knyttet til det å skape noe nytt. For ofte, spesielt når personen er ung og uerfaren, vil anstrengelsen være betydelig, og lønnen tilsvarende mager.

En mulig forklaring, mener Storr (1991), kan være at kreativitet opptrer som en form for forsvar. I følge den psykoanalytiske teori, er menneskets ego sårbart i forhold til angst, og i og med at angst er ubehagelig, forsøker det å forsvare seg. Angsten kan ha sitt opphav fra den ytre verden i form av de alminnelige trusler vi alle kan utsettes for. Alternativt kan den oppstå i ens indre, som en trussel i form av dårlig samvittighet, eller fra det instinktive nivå i form av et instinkt som krever tilfredsstillelse. Fra ulike kilder, utvikler egoet strategier på å møte og håndtere angsten som truer. Disse teknikkene representerer de ulike former for forsvar.

Opplevelsen av at den kreative aktivitet noen ganger benyttes som et forsvar, mener Storr (1991), gir en forklaring på hvorfor skapende mennesker ofte gir deres arbeid en så stor betydning at det kan sammenlignes med en avhengighet. Slike personer kan være så involvert i sitt arbeid at de ikke er i stand til å ta en ferie, og føler seg dårlig eller syk hvis de ikke kan holde på med det. På samme måte som en diabetiker uten insulin vil bli syk, vil den kreativt skapende person komme i en mental ubalanse uten sitt arbeid.

Dersom det kreative arbeid beskytter mennesket mot mentale lidelser, er det ikke til å forundre seg over at han dykker ned i det med et begjær. Dette til tross for at den tilstand han søker å unngå ikke representerer mer enn en mild form for depresjon eller apati, vil det likevel representere en overbevisende grunn for å arbeide kreativt til tross for at det ikke avstedkommer noen tilsynelatende ytre belønning.

Storr (1991) viser til hvordan en kunstner som Michelangelo høstet mer bifall, og oppnådde en høyere posisjon en noen annen kunstner før ham. Til tross for at han var et anerkjent geni, som kunne tillate seg å være hovmodig overfor paver, så fortsatte han, som hans diktning viser, å være et offer for depresjon og selvførnektelse.

Det kreative til en bearbeidelse av barndomstraumer

Alice Miller (1994a) beskriver i en av sine bøker hvordan kjente kunstnere har repetert barndomstraumer i sin kunst, som et stadig tilbakevendende tema.

Hun viser til Pablo Picasso sitt bilde «Guernica»; som kunsthistorikere har knyttet til malerens reaksjoner på krigen - en krig han aldri selv var i nærkontakt med. Hun knytter i stedet i sin fortolkning bildet til en traumatisk hendelse som innfant seg i malerens liv da han var tre år gammel. Han opplevde på det tidspunkt et jordskjelv i den byen han bodde, noe som gjorde at han måtte flykte fra sitt hjem sammen med sine foreldre. Bare tre dager senere overvar han fødselen til sin søster.

Picasso kunne tegne før han kunne snakke, og den første lyden han laget var lyden knyttet til ordet blyant. Han sa selv at han alltid hadde malt voksne bilder; at det tok 40 år før han var i stand til å male som et barn. Alice Miller hevder at han som liten hadde undertrykket følelsene knyttet til disse dramatiske episodene. Først mange år senere dukket de opp igjen gjennom hans kunst, om enn atskilt fra sin sammenheng.

På et foredrag ved Universitetet i Oslo, våren 1997, beskrev den jungianske analytikeren Ronald Bugge maleren Edvard Munchs billedverden. Her ga han en dypere forståelse for hvordan denne kjente norske kunstneren nettopp brukte sine bilder som en manifestasjon av sine barndomsopplevelser. I motsetning til Picasso hadde Munch et bevisst forhold til hvordan hans barndom og indre liv avspeilet seg i hans kunst. Han kalte bildene for sine barn og ville helst ikke skille seg av med dem. Til tross for diagnoser knyttet nært opp i mot alvorlig sinnslidelse unngikk han i det lengste å underlegge seg behandling. Han bar på en frykt for at han gjennom en slik behandling også ville miste sin billedrikdom. Munch levde i stor grad gjennom sine bilder, lot dem være et bevisst talerør for hans indre kaos. Disse bildene som vi i dag lar oss røres ved nettopp fordi de synes å åpne opp for en gjenkjennelse av våre egne livsdramaer og smerteopplevelser.

Klefbeck og Ogden (1996) beskriver på tilsvarende måte hvordan kjente musikere som eksempelvis John Lennon, Jimmy Hendrix og Eric Clapton vokste opp i miljøer som vitnet om alvorlig omsorgssvikt. Spørsmålet blir til hvilken grad deres kreative aktivitet fra barnsben av har vært bidragsyttere til å gjøre dem til motstandsdyktige barn eller det vi også betegner som løvetannbarn.

Rekken av lignende historier om kjente kunstneres liv kunne bli lang. Eksemplene er mange på personer med en iboende sårbarhet, personer med dramatiske barndomsopplevelser eller som har vært utsatt for det som vi betegner som omsorgssvikt. Med tanke på denne oppgavens fokus rettet mot kunstneres barndoms- og oppvekstvilkår er en undersøkelse utført av Goertzel og Goertzel i 1960 (i Anthony 1987) aktuell, hvor de undersøkte barndommen til mer enn 400 berømte menn og kvinner fra det 20 århundre. De fant ut at over tre fjerdedeler av dem hadde vokst opp i det man kunne betegne som høyt stressede omgivelser. Det ble referert til

fattigdom, skilsmissehjem, avvisning, overbeskyttende mødre, fremmedgjorte eller dominerende foreldre, eller til handikap som blindhet, døvhet, forkrøplede omstendigheter, lav vekst, kronisk fysisk sykdom og talevansker. En må anta at nettopp kunstnere er en av de gruppene som kommer inn under deres betegnelse av berømte menn og kvinner. I den anledning kan det være på sin plass å se på noen av de forestillinger som spinner rundt begrepet «kunstnermyten».

Kunstnermyten, og det å være annerledes:

I vår tid har kunstverket fått en verdi i seg selv. Utviklingen har blitt slik at selv om de fleste mennesker vil være interessert i de store originalers private liv, ansees likevel deres kunstneriske erobringer som mer interessante enn deres private forhold. Denne splittelsen som eksisterer mellom kunstverk og kunstner har på sin side bidratt til å skape et noe mytebelagt skjær rundt kunstnerrollen.

Ved å lese Knut Hamsuns «Sult» (1998), får en i høy grad bekreftet de egenskapene som lett forbindes med kunstnerrollen. Bildet av enstøingen trer frem; han som ikke helt klarer å kommunisere med omverdenen slik at han blir forstått. Kunstneren, som en sulten og halvgal skikkelse vandrende rundt i sin egen verden, samtidig som kun de få er i stand til å sette pris på hans iboende talent.

Storr (1988, s.81) har sagt noe om det å skille seg ut fra omgivelsene:

Det kan være tilfelle at jo mindre en person føler seg tilknyttet sin familie og sosiale sammenhenger, desto større blir behovet for å markere seg på en individuell måte. Originalitet knyttes til det å ha mot nok til å gå utenom de aksepterte normene. Noen ganger innebærer dette å bli misforstått og avvist av sine egne. De som ikke er avhengige av, eller har for nær tilknytning til andre, finner det lettere å overse normene.

Han viser til primitive samfunn som finner det vanskelig å tillate individuelle avgjørelser og synspunkter. Når opprettholdelsen av gruppesolidaritet er det primære forhold, undertrykkes originaliteten. Storr (1988) eksemplifiserer dette ved å vise til en undersøkelse utført av Bruno Bettelheim om unge israelere som hadde vokst opp i kibbutz. Han fant at kreativiteten ble drept når fokus var rettet mot en delt gruppefølelse. Hvis ens ego er tilknyttet et gruppe ego, vil det å sette sitt private ego opp mot gruppens ego være en rystende opplevelse. Derfor vil også det personlige ego føle seg for svak til å overleve dersom gruppe egoet forsvinner.

Å skille seg ut og gå sin egen vei, har aldri vært enkelt, men i noen samfunn har det vist seg betydelig vanskeligere fordi det samtidig har truet følelsen av enhet innenfor gruppen. Denne

konflikten kom også tydelig til syne i Chaim Potoks roman «Mitt navn er Asher Lev» (1990); historien om den jødiske unggutten som møter enorm motstand i det ortodokse jødiske miljø i forhold til det å etablere seg som bildende kunstner.

Storr (1988, s.74) uttrykker:

Uansett hvor vesentlig en personlig relasjon vil være for en kreativt begavet person, er det ofte tilfelle at hans spesielle uttrykksmåte er enda mere viktig. Meningen med hans liv er i mindre grad knyttet til hans personlige relasjoner enn til det arbeidet han utfører.

Galskap og kreativitet:

Ofte knyttes galskap og kreativitet sammen, men ved nærmere undersøkelse finner en at kunstnere som også har slitt med en sinnslidelse har vært svært lite produktiv i de periodene de har vært syke. Storr (1991, s.263) sier det på denne måten:

Inspirasjon og galskap har det til felles at egoet er influert av noe som dukker opp fra en kilde utenfor ens kjennskaps område, og det kunstnere faktisk gjør er langt fra det å være gal. Det har seg slik, at når kunstnere blir gale, opphører deres produksjon fullstendig, eller arbeidsinnsatsen minker.

Han påpeker at selv om det viser seg at mange kreative personer er i en større psykisk ubalanse enn den gjennomsnittlige befolkning, er de samtidig også utstyrt med større resurser som hjelper dem gjennom deres konflikter og problemer. Dette har jeg vært inne på tidligere når jeg eksempelvis har beskrevet H.C. Andersens faser med sårbarhet og kreativitet. Tilsvarende erfarer psykiatere at kreative mennesker først søker hjelp når deres kreative uttrykk blir paralyisert.

Overlege i nevrologi; Bernt Engelsen (i WOK, P.2, 2.9 1998) kom inn på forskjellen mellom geni og galskap i møtet med visjoner og hallusinasjoner. Visjon er det de fleste forstår med sitt indre øye; det syn vi har, tanker og følelser, og er et normalt fenomen. Hallusinasjoner derimot, representerer opplevelser eller sansning; uten et adekvat ytre stimulus. Det vil si at vi ser, hører og lukter ting som ikke er tilstede. På en måte er det hjernen som narrer oss.

Han fremholdt at skillet gikk mellom hvordan vi tolker og bruker disse hallusinasjonene. Enten til en frisk kreativitet eller en syk galskap. Engelsen snakket om hvordan den geniale bruker sine visjoner og sine hallusinasjoner på en kreativ måte med å skape personlig mening og være kreativ i skrift eller billedkunst.

Neumann (1974, s.186) uttrykker følgende:

Den individuelle historien til hver kreative person beveger seg alltid tett ved en avgrunn av sykdom; han søker ikke som andre en økt tilpasning til det kollektive for å helbrede de personlige sår som er knyttet til all utvikling. Hans sår forblir åpne, men hans smerte bebor dyp hvor fra andre helbredende krefter oppstår. Denne helbredende kraft er den kreative prosess.

2.5 INDIVIDUASJON

Langt fra å være en leken aktivitet, et uttrykk for overskuddsenergi, som tidligere teoretikere antok, var kunst, i starten på den menneskelige kultur en nøkkel til menneskets overlevelse. En forsterkelse av egenskaper som var livsviktige i kampen for å overleve. Kunst, er etter min oppfatning, fremdeles nøkkelen til overlevelse. Det et menneske alltid søker er et sikrere grep om virkeligheten. Dette som en direkte konsekvens av hans usikre eksistens, hans kosmiske angst. (Herbert Read, 1955)

Kunst og den personlig konfrontasjon.

Gudmund Smith (i Cronstrøm-Beskow, 1998) ved Psykologiska institusjonen i Lund ser kreativitet som en del av menneskets personlighet og ikke som en isolert evne. Hans undersøkelser viser, at man må kunne utholde angst for konstruktivt å kunne løse de motsetninger, som utgjør den kreative virksomhetens drivkraft. Men man må også akseptere tilværelsens problemer for helt og fullt å kunne engasjere seg i problemløsning. Med kreativitet som redskap kan man gjøre livet betydelig mere utholdelig, enn det ellers ville ha vært, mener han.

Dersom vi ser på det samfunn vi lever i i dag, ser vi et samfunn som i løpet av de siste 150 år har beveget seg vekk fra det håndverksmessige til en hverdag preget av masseproduserte gjenstander, ofte gjenstander med et tilsvarende upersonlig uttrykk. Hvor tidligere håndverket var en naturlig del av menneskenes hverdag, må en i dag oppsøke land i den tredje verden for å få en fornemmelse av hva som har gått tapt under industrialiseringen av vårt samfunn. Kan denne «mangelen» i vår kultur ha skapt et skjult behov, en opplevelse av tomhet og angst for tap av identitet som gjør at folk søker kunstneriske opplevelser hvor det fremdeles finnes?

Kunst blir i utgangspunktet forbundet med all skapende aktivitet. Det blir i denne sammenheng viktig å sette et skille mellom det rent håndverksmessige uttrykk man ofte finner i formingsfaget, og det personlige kunstneriske uttrykk som ivaretar det konfronterende aspekt. Det er viktig å være bevisst forskjellen - for potensialet til indre vekst og erkjennelse er først tilstede når individets personlige følelser og erfaringer involveres i den skapende prosess.

Individet og individuasjonen.

Opplevelsen av at den enkeltes selvutvikling som viktig livsmål er et forholdsvis nytt begrep i menneskets historie. Ideen om å bruke kunsten som redskap for selvuttrykk i en selvutvikling er enda nyere.

Winnicott (1996) beskriver hvordan det i tidligere tider kun var helt eksepsjonelle personer som oppnådde en unik status i personlig utvikling. Lenge var det slik at enkeltmenneskets følelse av å være individuell forsvant i løpet av den første barndom. Det er ikke enkelt å identifisere oss med kvinner og menn fra tidligere tider skriver han, som i en slik grad identifiserte seg med samfunnet og naturen og med uforklarlige fenomen slik som solens gang over himmelen, tordenvær og jordskjelv. Et vitenskapelig system var nødvendig for at kvinner og menn kunne bli integrerte enheter i forhold til tid og rom, før de kunne leve kreativt og eksistere som individer.

Det er interessant å merke seg at betegnelsen «individ» ikke eksisterte som begrep før på midten av 1800 tallet. Når ordet dukker opp i engelske leksikon var det i første omgang som en betegnelse på ekteparet. Menneskesynet tidligere rommet ikke muligheten til å vurdere det enkelte individ individuelt. Ut fra dette kan en også forstå litt bedre hvorfor det først i vår tid og i vår kultur har vært en mulighet til å rette et fokus mot enkeltindividets utvikling.

Et av de mest sentrale psykiske fenomenkompleks innen C.G. Jungs analytiske psykologi omhandler individuasjonsprosessen. Begrepet individuasjon ble skapt av Jung, og viser tilbake til det enkelte menneskes utskillelse fra helheten. Det peker på selvets, personlighetens modnings- og differensieringsprosess (Pedagogisk- psykologisk ordbok 1996).

Eller som Storr (1991, s.283) har definert det:

Individuasjon betyr å komme til enighet med seg selv gjennom å forsone de ulike indre faktorer. Det innebærer også å ta i bruk sitt totale menneskelige potensial, og kan på tilsvarende måte bli kalt «selvrealisering» eller «selvaktualisering», eller til og med det å oppnå modenhet.

Den Jungianske psykoterapeuten Astri Hognestad (1997, s.178) sier det på denne måten:

Individuasjon - det å bli det individ man har potensiale i seg til å bli - har mange aspekter. Det dreier seg om de mønstrene man er fanget i, slik som kontroll, manipulasjon, overdreven skyldfølelse, tilsidesettelse av egne interesser og behov. Dessuten hører utviklingen av de sidene i ens personlighet som har ligget i dvale med - og det å finne

fram til en indre forankring. Evnen til grensesetting, styrke, sinne, kreativitet, handlekraft på ulike områder, evnen til å forholde seg til andre mennesker, evne til introversjon og fordypning - alt dette kan være sider som har vært fortrenget og som Psyken - Selvet - søker en virkeliggjøring av.

Spørsmålet blir om den kreative aktivitet rommer muligheten for en slik forløsning i det å finne tilbake til sin opprinnelige kilde, og om denne indre lengsel danner grunnlaget for noe av den drivkraft og vilje som ligger bak enhver skapende aktivitet.

Neumann (1974, s.187) uttrykker følgende:

En av paradoksene forbundet med den kreative persons eksistens er hans opplevelse av sin tilknytning til egoet som en synd mot de overmenneskelige kreftene som holder ham i sitt grep. Han vet likevel at det er den eneste mulige måten å gi uttrykk for ham selv og de kreftene som bor i ham. Denne fundamentale kjensgjerning sammenstiller den særegne personlige ambivalens iboende den kreative person, som gjennom det oppnår han en individuasjon i sitt arbeid, i og med at han alltid blir drevet mot å søke kjernen for å kunne leve.

Skapertrangen.

Et interessant trekk ved en skapende persons arbeid er hvordan arbeidene endrer karakter over tid. Ingen avansert, kreativ person syntes å være helt tilfreds med det han har gjort. Det er ofte slik at han i stedet erfarer en periode med depresjon etter at et arbeid er avsluttet, og hvor denne depresjonen først avtar når han går i gang med neste arbeid.

Kunst avslører selvfølgelig noe om kunstnerens psyke, men kunstnere er ikke nødvendigvis mere nevrotiske enn andre mennesker. Skapertrangen til å lage kunst er ofte en anstrengelse for å forstå og undersøke både den virkelige verden og psykens indre verden, snarere enn et ønske om å flykte fra begge (Storr, 1989, s.VII)

Storr (1991, s.275) henter frem en uttalelse fra komponisten Aaron Copland:

Den seriøse komponist som tenker over sin kunst vil før eller senere spørre seg selv: Hvorfor er det så viktig for min psyke at jeg komponerer musikk? Hva er det som gjør at det føles så påtrengende nødvendig, slik at alle andre daglige gjøremål, ved sammenligning, er mindre vesentlige? Og hvorfor blir den kreative impuls aldri tilfredsstillt; hvorfor må en alltid begynne på nytt? Til det første spørsmål; om behovet for å skape, vil svaret alltid være det samme - selvuttrykk; det grunnleggende behov for å

tydeliggjøre ens dypeste følelser knyttet til livet. Men hvorfor blir en aldri ferdig? Hvorfor må en alltid starte på nytt? Årsaken til denne trangen til fornyet kreativitet, syntes for meg, er at ethvert nytt arbeid bringer med seg et element av selvoppdagelse. Jeg må skape for å være i stand til å forstå meg selv, og i og med at selvforståelse representerer en uendelig søking, vil ethvert nytt arbeid være et delsvar til spørsmålet «Hvem er jeg?» som medfører et nytt behov for å gå videre for å finne andre delsvaer.

2.6 KUNSTEN SOM TERAPI

Å skrive er en form for terapi. I blant undrer jeg meg over hvordan de som ikke skriver, lager musikk eller maler klarer å unngå galskapen, melankolien, og panikkangsten som er iboende det menneskelige liv (Graham Green).

Barnets kreative bearbeidelse.

Besøk ved barnekunstmuseet i Oslo viser hvordan barn gir uttrykk for sin hverdag; det være seg både gode og vonde opplevelser. Et materiale av barnetegninger fra krigssituasjoner bekrefter hvordan barn gjennom bildet bearbeider og ivaretar seg selv, gir rom til vekst og selvuttrykk også under særdeles vanskelige forhold.

Lowenfeld (1979) har gitt uttrykk for at en ved å iaktta det normale barns tegneutvikling, har mulighet til å følge barnets interesse i å få mer kontakt med omverdenen. Den skapende prosess hjelper barnet i gang med språkinnlæringen; og gir samtidig barnet en opplevelse av selvstendighet, egen vilje og kontroll. Han skriver at det dreier seg om en forandingsprosess fra sanselig tenkning til forestillende tenkning.

Psykolog Vibeke Skov (1989) uttrykker at nesten alle bilder i begynnelsen av en tegneutviklingsprosess aktiveres av barnets tidligste opplevelser av overgrep fra voksne. Følelser av å bli forlatt, avvist, ikke tatt alvorlig, ignorert, latterliggjort, ydmyket osv.

Edith Kramer (1971) viser til at ethvert barn har et kunstnerisk uttrykk, som kan utvikles og gis rom gjennom oppmuntring og i en atmosfære av kontrollert frihet; at dette kan innebære vekst, tilfredstillelse og glede, og gi økt selvfølelse. Hun sier videre at metoder som fører til større selvbevissthet har vist seg å være spesielt gode i arbeidet med emosjonelt forstyrrede individer som er blitt for opptatt med sine akutte konflikter og besettelser; for innestengt i sin private verden til å klare å forholde seg til inntrykk og stimulans utenfra.

Barn vet intuitivt hvordan de kan rense seg. Inni hvert barn, skriver Winnicott (1986, i Killen 1996) er det en historie som må fortelles; en historie som ingen har hatt tid til å høre på. Det er

ved å uttrykke seg at barnet blir kjent med seg selv. Dette må barnet få gjøre på sine egne premisser, det er ikke like lett for barnet å skulle bruke det muntlige språket. Lek og læring kan være mer naturlig.

Freud, Jung og kunstterapien.

Stadig flere som har arbeidet med barn har sett verdien av det kreative uttrykk. Freud har beskrevet barns mestringsinstinkt, og hvordan de gjennom lek bearbeidet de situasjonene de var redde for. Storr (1989) tar for seg hvordan Freud mente at fantasien ble utviklet fra leken, men at både lek og fantasi i hovedsak kunne ansees som barnslige aktiviteter som en burde vokse seg ut av. Freud forbant lek, fantasi og drøm med et behov for å flykte; en ønsketenkning som kompensasjon for en utilfredsstillende virkelighet. I Freuds øyne var kunstneren i utgangspunktet en person som vendte seg vekk fra virkeligheten, fordi han ikke klarte å avfinne seg med og gi slipp på den umiddelbare tilfredsstillelse av instinktene. Dette ga rom, i følge Freud, for hans erotiske og ambisiøse ønsker om lek i fantasiens verden.

Kunstneriske arbeider ble ut fra denne synsvinkel, en foredling av konflikter fra spedbarnsalderen, og kunne ut fra psykoanalysen tolkes på samme måte som fantasier, drømmer og nevrotiske symptomer. En konsekvens av denne tankegangen antydte at det ikke ville være behov for å skape kunst i en ideell verden dersom alle individer hadde modnet tilstrekkelig til å erstatte lystprinsippet med virkelighetsprinsippet.

C.G. Jung var den som mest overbevisende opponerte mot Freuds til dels negative syn på fantasien. Når Jungs pasienter ikke var i stand til å komme videre i sitt terapiforløp, oppfordret han dem til å ta tak i sin fantasi. Gjennom å male, skrive, tegne og modellere ble de i stand til å oppdage skjulte sider ved seg selv og samtidig gi et uttrykk for sin psykiske tilstand. I sitt arbeid med pasienter kunne Jung ta i bruk en metode han kalte kreativ fantasering eller aktiv imaginasjon (Jung, 1997). Dette gjorde klientene i stand til å eksperimentere med sin egen natur i stedet for å forbli i en fastlåst situasjon. Denne erfaring hentet Jung fra sitt eget liv fra årene like etter bruddet med Freud. Da var han et par år inne i en indre krise; en periode med angst og tilbaketrukkethet. For å komme seg ut av denne tilstanden grep han fatt i de impulser og bilder som dukket opp fra det ubevisste. Resultatet ble at han på nytt fant tilbake til leken som kilde til å forstå de indre konflikter han slet med.

Stevens (1993, s.90) sier det slik:

Lek er naturens form for utdanning. Gjennom leken tilegner vi oss de grunnleggende ferdigheter som sikrer vår autonomi. Leken dreier seg dypest sett om å rive seg løs fra den infantile avhengighet og vinne stadig større kompetanse. Leken er viktig for at arten

skal overleve. Leken er eldre enn menneskeheten selv - alle pattedyr leker, særlig de unge.

(orig. gjengivelse)

Den erfaring Jung fikk i løpet av disse årene gjorde at han fra det tidspunkt tok bevisst fatt i det potensial til helbredelse som lå i kreativiteten. Han ble med rette kalt for grunnleggeren av kunstterapi. Jung (1954, i Storr 1991, s.284) uttrykte:

Det legen gjør er ikke så mye et spørsmål om behandling som det å utvikle de latente kreative egenskaper hos pasienten.

Det kreative som uttrykk for ens indre verden.

Storr (1991) viser til hvordan maling og modellering også kan ha en fruktbar rolle for de som ikke har medfødte evner. Et bilde kan ofte uttrykke noe som det ikke er like enkelt å sette ord på. Mange pasienter som lager slike bilder gir uttrykk for at de får mye igjen for å ha utført denne handlingen, til tross for at terapeuten ikke har forsøkt å tolke det de har gjort. Det å lage et ytre uttrykk for den indre verden, selv om det er på begynnelsesstadiet, er i seg selv en verdifull øvelse, og trenger ikke nødvendigvis en forklaring eller intellektuell forståelse.

Det å skape noe påvirker vår psyke; enhver kunstnerisk uttrykksform vil innebære en form for konfrontasjon med deler av vår personlighet. Ved å bruke bilder og fantasi slipper vi til ubevisst materiale, og lar det komme nærmere overflaten gjennom et symbolsk uttrykk, og vil da heller ikke sette de nødvendige forsvarsmekanismene i fare. Selve opplevelsesaspektet er viktig, hvor innsikten og aha-opplevelsen kommer innenfra gjennom handlingen. Ved å arbeide med kroppen eller hendene i det skapende uttrykk kobler en ut den intellektuelle bevissthet, og slipper til orde fortrenge følelser og fantasier.

Bødtker (1992, s.88) sier det på denne måten:

Ved å nå inn til det ubevisste gjennom bilde, kombinert med assosierte tanker, oppnår en en høy grad av enhet mellom logisk tenkning og intuitiv opplevelse. Denne enheten kan forenklet sees som forening av høyredominant, intuitiv og venstre dominant, logisk hjernefunksjon.

Storr (1988) viser hvordan det kreative ikke nødvendigvis trenger å kun representere en fantasiverden som en kan trekke seg tilbake til, men også kan brukes til å beskrive prosessen av helbredelse og oppmuntring. Denne prosessen er en øvelse i å godta tap hvor også følelsene er akseptert, snarere enn et forsøk på å benekte et tap eller flykte fra det.

Den sveitsiske psykoanalytiker Alice Miller (1995) beskriver hvordan hun først var i stand til å komme i kontakt med sine egne sår fra barndommen gjennom det å åpne opp for sitt eget kreative uttrykk i voksen alder.

Det kreative kan representere en form for terapi som ikke krever andre terapeuter enn den som er bærer av smerten. I stedet for å søke fortrolighet hos venner, eller å fortelle om problemene til en rådgiver, kan evnene brukes til å finne en aksept, og også en mening med lidelsen. Når et arbeid er fullført kan det deles med andre, mens den primære reaksjon på en depresjon er å vende seg innover i stedet for utover.

På tilsvarende måte uttrykker Anthony (1987, s.150):

Hvis det dominerende trekk hos barnet er å absorbere inntrykkene i stedet for å møte dem direkte, kan barnet velge å søke tilflukt i sanse-motorisk lek, symbolsk aktivitet, fantasi, kreativ imaginasjon, eller en type lek som gir rom for å leve ut problemene. Barnet kan bruke den operasjonelle tenkning til å skape situasjoner som kan iscenesettes på en dramatisk måte. Samtidig fremelsker barnet et grunnlag i seg til senere å bli forfatter, dramatiker, dikter eller kunstner.

De vanskelighetene barnet har opplevd vil ha en tendens til å ligge til grunn for denne aktiviteten, og de dramaene som iscenesettes vil ofte reflektere dets egne personlige problemer. På denne måten kan barnet levendiggjøre sine drømmer og dagdrømmer og presentere det for et ytre publikum, samtidig som denne aktiviteten også understøtter dets egne interesser.

Det er nettopp fordi barnets følelser er så sterke, at det nødvendigvis får så alvorlige følger å undertrykke dem. Jo sterkere fangen er, jo tykkere må fengselsmurene være. Senere bidrar så murene til å hindre eller hemme den emosjonelle utvikling. (Miller, 1994a, s.57) (org. gjengivelse)

Kunsten som terapi.

Igjen og igjen setter ulike terapeuter fokus på nødvendigheten av å møte barna der de er i deres indre verden, bekrefte og forsterke deres atferd, ikke fokusere på det som er avvikende, uønsket og problemskapende. Ved på ny å gå inn i møtet med sine livsdramaer hender det ofte at en får fatt på nye aspekter. Når en arbeider med grunnleggende ting i livet, må en stadig gå tilbake for å bearbeide nye sider ved det som dukker opp. I den prosessen er det viktig å gi rom for det negative, for før eller senere vil det positive dukke opp. Barn kan takle en masse spenninger i sitt kunstneriske uttrykk som de ikke på tilsvarende måte ville klare å møte i sitt daglige liv, og etterhvert lære å komme ut av sine gamle reaksjonsmønster.

Gjennom kunstneriske uttryksmiddel blir ordene ikke så viktige. Ofte kan ordene stoppe kommunikasjonen, mens det kunstneriske medium kan gi en sjanse til å dvele i følelsene (Bødtker, 1992, s. 14)

Miller (1994a) har hevdet at selvmord, avhengighet, kriminell oppførsel, terrorisme og deltakelse i seksuelle overgrep mot barn alle kan være uttrykk for et liv hvor følelsene har blitt totalt undertrykket som barn, men hvor de samme følelsene fremdeles lever aktivt i det ubevisste. Hun viser til hvordan kreativitet kan fungere som en slags ventil for disse følelsene og gi en overlevelsesmulighet for mennesker som lever med sterke psykiske skader. Barnets opplevelser av overgrep vil hope seg opp i det enkelte barns psyke som opplevelser som ikke tåler dagens lys, opplevelser som etterhvert kanskje helt fortrenses fra bevisstheten. Senere vil disse opplevelsene gjenoppstå som forvrengte skikkelser, eller som det vi kaller for et «symptom». Et slikt symptom kan være det Miller (1994a) beskriver hos mennesker som i sin barndom måtte undertrykke sine mest intense følelser, og at de ofte forsøker å gjenvinne den gamle følelsesintensiteten, i det minste for en kortere tid, ved hjelp av alkohol eller medikamenter.

Storr (1988, s.117) har uttalt:

Sadistiske trekk kan være et resultat av et ønske om hevn mot de som plaget dem i barndommen. Fiction kan fungere som en akseptabel kanal for å kanalisere ut disse voldelige følelsene. En kunne ønske at de som tar ut slike følelser ved å angripe ulykkelige og hjelpeløse i stedet var begavet nok til å uttrykke deres følelser gjennom fiction.

Mange av disse barna, mener Miller (1994a), har en iboende kreativitet, men lever uten et konstruktivt redskap til å uttrykke seg. Dette indre trykk de bærer på kommer heller ut i form av negative handlinger; som hærverk, vold og aggresjon, eller som et innagerende, uforløst raseri.

Tjia Torp (Aftenposten feb. 1995), kulturråd ved Stockholms rådhus, uttalte i et intervju om storbyungdom og økende vold:

Vi skal lytte og hjelpe de unge med å skape sitt eget språk. De må få kulturelle uttryksmuligheter helt fra de er små, så de kan uttrykke sitt raseri, vrede og hat konstruktivt i kunst og vise det for andre og bli respektert.

Adrian Stokes (i Storr, 1991 s.110) uttrykte:

Jeg er av den oppfatning at i det å skape kunst eksisterer et innledende element av å leve ut et sinne, etterfulgt av helbredelse.

2.8 HVA SKJER I DAGENS VIRKELIGHET?

Det er gleden over det kreative som mer enn noe annet gir den enkelte opplevelsen av at livet er verd å leve. (Winnicott, 1996 s.65)

Kreativitet og sykdom.

På psykiatriske sykehus i den vestlige verden, øker etterhvert bruken av kunstterapi og andre kreative terapiformer. Til tross for økt bruk, blir disse terapiformene fremdeles ofte regnet som dårlige slektninger; som et tillegg til psykiatriens terapeutiske behandling. I Norge er det eksempelvis kun en offentlig ansatt som innehar tittelen billedterapeut. Hovedsakelig fungerer bruk av kunstterapeutiske metoder som et supplement for psykologer og ergoterapeuter i deres arbeid. I noen land derimot, som USA, England og Tyskland har det i mange år eksistert en kunstterapeutisk utdanning på universitetsnivå. Der har kunstterapien lenge hatt en anerkjent posisjon ved flere behandlingsinstitusjoner.

Et annet frittstående prosjekt som tok i bruk kunstnerisk arbeid var Oslo Kreativitetssenter (Helmersen, 1992). Dette fungerte som et enestående tilbud til mennesker rammet av kreft. De ble gitt en mulighet til å bearbeide sitt møte med kreften gjennom kunstneriske virkemidler, som eksempelvis visualisering, fingermaling og tegning.

Samarbeidsprosjekter mellom terapeuter og kunstnere.

En større konferanse gikk av stabelen i Washington DC, USA i 1993. I forkant av konferansen skrev Baxley (1993) en artikkel som henviste til positive resultater ved bruk av et samarbeid mellom kunstnere og terapeuter i arbeidet med barn og ungdom som var utsatte for alkohol og narkotikamisbruk. Hun viste til hvordan tilretteleggelsen av kreative aktiviteter for denne utsatte gruppen fungerte som et utgangspunkt for å tilføre dem større motstandsevne. Dette ut fra ideen om at den kreative aktivitet i seg selv inneholdt flere av de samme elementene som disse ungdommene fant i rusen, i form av spenning, utfordring og avbrudd fra kjedsomheten. De kreative aktiviteter, til forskjell fra det å ruse seg, skapte også en mulighet for personlig vekst.

Innledningsvis kom jeg inn på et tilsvarende prosjekt som er i gang ved Nic Waals institutt i Oslo, hvor en gruppe innvandrer- og flyktningebarn blir gitt et tilbud om kreative aktiviteter på deres hjemskoler, som et samarbeidsprosjekt mellom terapeut og kunstner. Dette som et

treårig forskningsprosjekt for å undersøke om en ved å «gi» kreativitet til barn og unge, kan bygge opp tilsvarende kvaliteter som en finner i det resiliente barn.

Skolene og kreativiteten.

De kreative fag har hatt en annenrangs rolle i den forstand at det i grunnskolen frem til i dag har vært fullt mulig for en lærer kun med bakgrunn i sin egen 9-årige utdanning å undervise i formingsfag. I grunnskolerådet handlingsplan for styrking av de estetiske fag i skolen (1991, s. 8) kan en lese:

Skolens faglige kompetanse innenfor de estetiske fagene er hverken sikret av læreplaner, emner eller av faglige krav. Undervisningen i de estetiske fagene kan foregå uten spesielle faglige kvalifikasjoner.

På skolene arbeider en som kjent ikke med terapi, men enkelte skoler har de siste årene gått nye veier i arbeidet med å løse konfliktsituasjoner og mobbing. Bruk av eksempelvis drama har gitt barna en helt ny og virkelighetsnær opplevelse av hvordan de kan takle vanskelige situasjoner; en ny mulighet til å bygge opp sosial kompetanse og selvfølelse.

Den norske psykologen Paul Brudal (1984) har hevdet at det aldri har vært skadelig å bruke kreative innfallsvinkler i arbeidet med barn for å komme i kontakt med de dypere lag av psyken. Han har i lengere tid i samarbeid med spesialpedagoger bevisst benyttet seg av eventyr som terapi i forhold til barn med atferdsproblemer.

KAPITTEL 3 METODE

3.1 VALG OG VURDERINGER AV FORSKNINGSMETODE

Å velge forskningsmetode handlet om å finne det beste redskapet for å få svar på de spørsmålene jeg hadde i min problemstilling:

Kan kunstnernes egne erfaringer fra barndom og oppvekst tilføre en ny dimensjon i synet på kreativitet og mestring?

Forskningsmetoder kan deles inn i to hovedgrupper; de kvantitative og de kvalitative metoder. De kvantitative metodene anvendes som regel av forskere som er opptatt av den naturvitenskapelige forskning, hvor forskningsresultatene blir beskrevet ved hjelp av tall. En metode hvor forskeren forsøker å forklare og finne årsakssammenhenger (Kruuse 1996). De kvalitative metoder brukes av forskere som søker å finne fortolkninger for å skape meningssammenhenger. En søker å forstå subjektets handlinger ut fra hans eller hennes hensikter (Kruuse 1996). I begge metodene ligger et ønske om å få en sammenheng eller et system på kunnskapen.

Et mål for mitt forskningsprosjekt var å belyse hvilken rolle det kreative hadde hatt i livet til flere kunstnere, dette sett i forhold til deres opplevelse av mestring, mening og selvfølelse. Jeg hadde et ønske om å undersøke om deres erfaring i forhold til det kreative kunne bringe nye momenter frem i lyset, og om deres erfaringer kunne romme en overføringsverdi i forhold til mennesker som ikke hadde funnet en vei inn til egne ressurser.

I utgangspunktet mente jeg at det kvalitative forskningintervju ville være best egnet til å belyse mine problemstillinger. Jeg valgte denne metoden i forhold til mine fem hovedinformanter for å få en grundigst mulig belysning av de spørsmål jeg hadde i tilknytning til kreativiteten. Den kvalitative metode ivaretok også etiske og moralske aspekt, ved at jeg i større grad kunne være sensitiv overfor det som kom til uttrykk, gjennom en mer direkte og personlig kontakt.

Etter at jeg hadde foretatt disse intervjuene dukket spørsmålet opp om å foreta en surveyundersøkelse. Dette for å finne ut om resultatene fra mine intervjuer også kunne omfatte flere kunstnere. Jeg satt med spørsmål om den gruppen jeg hadde henvendt meg til var helt spesiell, eller om deres erfaringer var representative for en større gruppe kunstnere?

Løsningen ble at jeg for å supplere og om mulig understøtte mine funn fra intervjuundersøkelse, valgte ut noen områder som syntes å være spesielt i fokus. Med utgangspunkt i disse spørsmålene utarbeidet jeg en kort surveyundersøkelse. I fortsettelsen vil jeg i hovedsak beskrive min fremgangsmåte ved det kvalitative forskningsintervju, og der det er naturlig diskutere enkelte momenter knyttet til min surveyundersøkelse. En mer samlet versjon av denne undersøkelsen presenterer jeg i kapittel 5.

Intervjuet som forskningsmetode.

Intervju er en personlig samtale mellom en som spør og en som svarer. Man snakker om en personlig kontakt mellom intervjuer og informant. Det å bruke intervju som forskningsmetode er unikt fordi det involverer datainnsamling gjennom en direkte verbal interaksjon mellom individer.

Formålet med det kvalitative forskningsintervju er å forstå sider ved intervjupersonens dagligliv, fra den intervjuedes eget perspektiv (Kvale 1998, s.37)

Det kvalitative forskningsintervju har ved flere anledninger blitt kritisert fordi bruk av få personer ikke gjør det mulig å generalisere funnene. I den sammenheng er det interessant å skjele til psykologiens historie, hvor flere forskere som Freud, Piaget og Skinner nettopp innhentet generell kunnskap ved å fokusere på noen få, intensive kasusstudier. Kvale (1998, s.28) gir denne beskrivelsen av det kvalitative forskningsintervju:

Det kvalitative forskningsintervju er et produksjonssted for kunnskap. Et intervju er bokstavelig talt et inter view, en utveksling av synspunkter mellom to personer som samtaler om et tema av felles interesse.

Det semistrukturerte forskningsintervju er delvis strukturert, slik at man på forhånd har forberedt en rekke spørsmål som man vil ha svar på. Ved det semistrukturerte intervju er fordelene den at man kan være rimelig objektiv, og likevel tillate en mer gjennomgående forståelse for informantens meninger og de bakenforliggende årsakene. Dette kan en gjøre ved å stille utdypende eller også uforberedte spørsmål (Kruuse, 1996).

Mitt valg falt på denne intervjuform da jeg anså den som best egnet i forhold til mitt forskningsprosjekt. Jeg var klar over at jeg skulle intervju mennesker som hadde helt forskjellige livshistorier. De hadde ulik bakgrunn, men med det til felles at de alle hadde valgt å arbeide som utøvende kunstnere. Ved å bruke en slik intervjuform oppnådde jeg en felles struktur på mine intervjuer. Samtidig fikk jeg en mulighet til å stille spørsmål som ikke nødvendigvis var formulert på forhånd, men som kunne være nødvendige for å få en helhet i forhold til den enkeltes historie. En videre diskusjon rundt intervjuet som forskningsmetode har jeg tatt opp under etiske betraktninger, samt spørsmål knyttet til oppgavens reliabilitet og validitet.

Survey som forskningsmetode.

Survey regnes inn under de kvantitative forskningsmetoder. Survey kommer av å overskue; å se utover og kartlegge et bredere fenomen. Det representerer en metodetilnærming som også har vært brukt i spesialpedagogisk forskning. Gall og Borg (1996, s.771) definerer en surveyundersøkelse:

Bruk av spørreskjemaer eller intervju, til å samle inn data om det typiske, opplevelser, kunnskap, eller valg hos et utvalg eller en populasjon.

En survey er et design, hvor metoden som taes i bruk blir den som belyser designet. En surveyundersøkelse får mange med, og kan si en hel del om tendenser og fenomener. En slik undersøkelse ga meg en mulighet til å generalisere mine funn fra de få til å gjelde flere. Jeg var klar over at kun 31 respondenter i denne sammenheng som oftest ville gi lite rom for prediksjon. Samtidig måtte jeg også se på det totale antall registrerte bildende kunstnere her i landet (ca.2300), og stille spørsmål om min gruppe i denne sammenheng likevel ville representere en stor nok gruppe. Dette sett ut fra den totale populasjon som denne undersøkelsen berørte.

Utarbeiding av temaene i intervjuguiden.

Jeg arbeidet mye med intervjuguiden på forhånd for å være sikker på at jeg fikk belyst de spørsmål jeg ønsket å få svar på. I tillegg brukte jeg en del tid på å stokke om spørsmålene slik at de kom i en hensiktsmessig rekkefølge, både ut fra hva jeg opplevde som egnet seg å starte opp med, og hvordan de ulike delene mest mulig smidig kunne overlappet hverandre. De første spørsmålene var knyttet til de fysiske oppvekstvilkår. Dette ut fra tanken om at disse spørsmålene ville oppleves som en myk inngang til de andre temaene, temaer som det kunne være mere følsomt å gå inn på. Senere inndelte jeg de øvrige spørsmål i tre hovedtemaer knyttet til:

- Familien / de nære omgivelser
- Skolen / venner
- Det voksne liv

I fortsettelsen grep jeg fatt i momenter knyttet til det motstandsdyktige barn. Etter å ha tydeliggjort spørsmålene for meg selv ble de inndelt under tre hovedområder:

- Mestring/ Selvfølelse
- Opplevelse av å bli sett
- Betydningsfulle andre

3.2 FORBEREDELSE TIL INTERVJUENE

Etter grundige overveielser og samtale med datatilsynets representant i Bergen og min veileder ved Universitetet, bestemte jeg meg for å søke datatilsynet om en formell godkjenning for å foreta intervjuene (vedlegg 1a). Dette som en nødvendig sikkerhetsforanstaltning i tilfelle det på et senere tidspunkt skulle oppstå tvil om dette punktet. Jeg anså selv at det ikke var nødvendig å opprette et personregister med så få informanter. Både ved den muntlige og den skriftlige henvendelse til informantene forklarte jeg hvordan deres anonymitet ville bli ivaretatt.

Det var naturlig å ta intervjuene opp på bånd for å sikre validiteten og for å få til en best mulig gjengivelse av det som ble sagt. Jeg planla først et prøveintervju, mest for å øve meg på rollen som intervjuer. Jeg valgte en person som jeg kjente, og som jeg opplevde dekket de kriteriene jeg hadde satt for informantene i oppgaven. Lydbånd ble tatt i bruk for å gjøre det hele mest mulig autentisk, men også fordi jeg ville holde muligheten åpen for å kunne benytte dette intervjuet i oppgaven.

Jeg forberedte mine informanter på at selve intervjuet ville ta omtrent tre timer. Jeg lot dem selv få velge hvor de følte det var mest hensiktsmessig at intervjuene fant sted. Et intervju foregikk hjemme på mitt atelier om kvelden. Tre intervjuer foretok jeg hjemme hos kunstnerne på dagtid. Det siste intervjuet ble foretatt under et opphold i utlandet, også denne gangen i uforstyrrete omgivelser. Under alle intervjuene var jeg alene med mine informanter. Samtalene forløp stort sett uten avbrudd eller vesentlige forstyrrelser. Kun en gang ble det nødvendig å ta en pause på grunn av den totale tid intervjuet tok.

Valg av informanter.

I denne oppgaven var fokuset rettet mot kunstnere generelt, og bildende kunstnere spesielt. Jeg valgte å avgrense populasjonen til å gjelde bildende kunstnere. Dette ut fra en antagelse om at jeg ville finne nyanseforskjeller i svarene om jeg hadde henvendt meg til andre kunstnergrupper, som scenekunstnere, musikere eller forfattere. Som bildende kunstner regnet jeg personer som arbeidet med et kunstnerisk, visuelt uttrykk. Jeg valgte å ta utgangspunkt i personer som var medlem av en av kunstnerorganisasjonene, som Norske Billedkunstnere eller tilsvarende. Dette var for å sikre en profesjonalitet og seriøsitet hos mine informanter i forhold til det å være utøvende kunstner. Av gruppen bildende kunstnere valgte jeg ikke ut en nærmere definert uttrykksform. Dette var fordi jeg var klar over at en kunstners medie kan endre seg over tid, uten at jeg anså det som viktig for min undersøkelse. Det sa seg selv at mitt intervjuutvalget ikke kunne være tilfeldig. Jeg måtte ha informanter som oppfylte følgende kriterier:

- Utvalget måtte representere mennesker som levde i et aktivt forhold til det å være utøvende kunstner, det vil si at de skulle ha flere års arbeidserfaring som profesjonelle utøvere av sitt fag.
- De kunne ikke være for unge. Jeg valgte kunstnere i aldersgruppen 40-60 år; dette fordi de da hadde rukket å bli godt etablerte som kunstnere. Et annet moment som jeg opplevde som vesentlig var at de hadde fått noen år til å bearbeide og eventuelt forsone seg med den bakgrunn/oppvekst de hadde hatt.
- Jeg valgte bevisst kunstnere jeg hadde litt kjennskap til fra før. Ikke kunstnere som jeg kjente godt, men mennesker hvis vei jeg hadde krysset, og hvor jeg hadde hatt en opplevelse av at det lå noe vanskelig i deres forhistorie.
- Disse personene ble også valgt ut fra min opplevelse av at de evnet å ordlegge seg. Personer som jeg opplevde ville ha et språk i forhold til mine spørsmål, og som jeg samtidig mente ville ha en åpenhet i forhold til det å gi meg svar. Dette ut fra en erfaring at det slett ikke er alle kunstnere er flinke til å ordlegge seg.
- Jeg var klar over at mange kunstnere var følsomme mennesker. Jeg søkte mennesker som jeg hadde oppfattet som psykisk stabile, slik at jeg gjennom mine spørsmål ikke la sten til byrden. Dette var også en grunn til å velge kunstnere jeg allerede hadde litt kjennskap til.

Kontakt med utvalg.

I denne sammenhengen opplevde jeg å være i en unik situasjon, ettersom jeg i nesten tyve år har studert og arbeidet som kunstner. Det ga meg et spesielt fortrinn i motsetning til om jeg

som utenforstående skulle prøvd å finne frem til de informantene som var mest aktuelle. Det forekom meg at det ikke ville være tilsvarende enkelt hvis jeg som fremmed skulle ta kontakt med ukjente kunstnere ut i fra en formening om at de hadde hatt en vanskelig oppvekst.

Jeg valgte å ringe eller snakke direkte med mine intervjuinformanter før jeg sendte dem et brev med utfyllende informasjon. Dette fordi jeg opplevde at det var viktig å etablere den personlige kontakten først. Deres første møte med meg ble på den måten gjennom en samtale, og ikke gjennom et formelt brev. I disse første samtalene ga jeg en muntlig fremstilling av det jeg hadde skrevet i det mer formelle brevet.

Stort sett tok jeg kontakt med en informant av gangen og fulgte dette forløpet til ende. Etter at de hadde mottatt mitt presentasjonsbrev (se vedlegg 1), tok jeg kontakt på nytt. Denne lille pausen mellom min første og andre henvendelse ga dem en mulighet til å tenke gjennom min forespørsel, og vurdere om de var villige til å la seg intervju. Kun i ett tilfelle opplevde jeg å bli avvist. Det opplevde jeg som positivt i den forstand at jeg må ha evnet å formidle den enkeltes frivillighet i forhold til å la seg intervju. Øvrige tanker om frivillighet til å delta har jeg utdypet mer under etiske aspekter ved oppgaven.

Presentasjon av deltagerne.

Jeg fikk et utvalg som var helt personlig. De representerte personer jeg selv hadde valgt ut fra hva som syntes mest hensiktsmessig for undersøkelsen. Jeg tok til sammen kontakt med seks kunstnere, og endte opp med fem informanter, to kvinner og tre menn. De befant seg i aldersgruppen 40-60 år, og oppfylte de kriteriene jeg hadde satt for utvalg til min intervjuundersøkelse. Tilsvarende ble mitt utvalg til surveyundersøkelsen en gruppe på tredve kunststudenter og en veileder. Denne gruppen kommer jeg tilbake til under presentasjonen av mine surveyresultater og drøftinger senere i oppgaven.

I oppgaven valgte jeg å ikke oppgi den enkeltes alder. Tilsvarende valgte jeg å presentere den enkeltes historie så nøytralt det lot seg gjøre for å unngå gjenkjennelse, ved blant annet å fjerne navn, stedsnavn og språklige karakteristika. Jeg besluttet også å la alle informantene fremstå som bildende kunstnere, dette til tross for at de i realiteten spendte over et vidt register av kunstneriske uttrykksformer. De fikk beholde deres riktige kjønn av hensyn til fortolkningen av resultatene. Ut fra et hensyn til leseren valgte jeg å la informantene få nye navn slik at det ville være lettere å følge den enkeltes utviklingsvei.

3.3 ETISKE BETRAKTNINGER

Det er mange etiske aspekter en bør ta hensyn til i en forskningsprosess. Etiske spørsmål knyttet til de ulike faser av prosjektet, et moralsk ansvar en ikke kommer utenom. Kvale (1998) uttrykker:

En intervjuundersøkelse er et moralsk foretakende: den personlige interaksjonen som skjer i intervjusituasjonen påvirker den intervjuede; og kunnskapen som produseres i intervjuet påvirker vårt syn på menneskets situasjon (ibid, s.65)

Forskning på små grupper.

Det å intervju nålevende kunstnere satte store krav til det å bevare deres anonymitet. Som etablerte kunstnere hadde de fleste lang erfaring i det å komme i offentlighetens søkelys. Deres erfaringer fra en tidvis intens eksponering i tidsskrift og aviser gjorde at de ikke nødvendigvis var uvant med å snakke om seg selv og sin kunst. Deres tidligere opplevelser i forhold til det å bli intervjuet tilsa ikke nødvendigvis at de ville ta i mot meg. Jeg kunne ha risikert at de rett og slett var medialeie, trett av å være i fokus, trett av å risikere å bli feilsitert eller misbrukt.

Ingen av mine informanter skrev under på noen samtykkeerklæring. Jeg erfarte at alle opplevde det som litt kunstig og unødvendig. De ga uttrykk for å ha fått tilstrekkelig informasjon om mitt prosjekt, og stolte på min bekreftelse på hvordan jeg skulle ivareta deres konfidensialitet. Jeg tror også det at de kjente til meg fra før gjorde denne delen enklere for alle parter.

Det handlet til syvende og sist om en gjensidig tillit. Den tillit de viste meg ved å dele og gi meg muligheten til forvalte deres historie. Min tillit til det autentiske ved det de presenterte. Den tillitserklæring jeg mottok i hvert av disse møtene har jeg prøvd å bære med meg inn i mitt prosjekt. Et arbeid hvor jeg hele tiden har kjent på en grenseoppgang mellom det å fortolke informantenes utsagn, og samtidig skulle fastholde respekten for deres historie. Et spørsmål om hva som var informantens erkjennelse av sin livsverden, opp i mot mine tanker og refleksjoner i forhold til det å være en ytre betrakter.

Spørsmålet er i alle forhold, hvad vi gør med hinanden. Det drejer sig om spørgsmål om tillid og åbenhed, og det drejer sig om spørgsmål om magt og magtmisbrug: Når mennesker mødes, er der altid spørgsmål om rigtig og forkert og om godt og ondt på spil (Fog 1998, s.198).

Deltagernes «frivillighet».

På forhånd hadde alle mine informanter fått tilsendt et informasjonsbrev om mitt forskningsprosjekt (vedlegg1), noe som ga dem en mulighet til å være mentalt forberedt på hva de gikk inn i, og på nytt vurdere om de ønsket å delta i min undersøkelse eller ikke.

Jeg var klar over at enkelte kunne føle seg forpliktet til å delta i undersøkelsen fordi de kjente meg, samtidig som jeg hadde tillit til at de selv evnet å sette en grense, ved å ikke delta hvis de ikke følte for det. Ut fra tanken om at et forskningsintervju handler om en toveis prosess, hvor det ikke blir et spørsmål om å gi eller å ta, men i stedet en gjensidig utveksling henter jeg frem en refleksjon som jeg gjorde i forbindelse med min første kontakt, det som skulle være mitt prøveintervju:

Jeg hadde oppfattet en forsiktig nøling fra den andre den dagen jeg ba om et intervju, hvor jeg nok kjente på at jeg hadde presset litt. Samtidig tenkte jeg at jeg måtte overlate ansvaret til den andre i det å kunne si ifra, sette grenser og eventuelt trekke seg. Dette tok vi opp før intervjuet startet. Den andre ga uttrykk for at noe jeg hadde sagt den dagen hadde vekket tilstrekkelig med nysgjerrighet til at valget ble å gjennomføre intervjuet. Denne personen ga uttrykk for at det også oppleves som en god mulighet til å få satt seg selv på dagsordenen, få sitt liv i fokus, våge å se på det på nytt.

Tilsvarende kan det være på sin plass å sette spørsmål ved den enkeltes frie valg til å delta i mitt surveyprosjekt. Min forhåndskontakt gikk igjennom deres veiledere. Et problem var at veilederne ikke nødvendigvis hadde husket å informere studentene på forhånd om at jeg ville komme, og hvorfor. For flere ble den dagen jeg kom inn i deres undervisningsrom deres første møte med min undersøkelse. Vel fikk de en skriftlig presentasjon av prosjektet på forsiden av min undersøkelse, samt at jeg kort presenterte meg ved ankomst. Refleksjonen blir likevel over hvilken frivillighet som eksisterer når jeg kommer inn på deres «område», hvor gruppens lov ofte kan være mer styrende. Å stille spørsmål ved til hvilken grad den enkelte under disse omstendigheter underkastet seg min eller sin veileders autoritet. Et spørsmål det er vanskelig å svare på.

Intervjueren som instrument.

Jeg erfarte meg selv som intenst tilstede ved alle intervjuene. Ut fra beskrivelsen «terapeutisk tilstedeværelse» opplevde jeg ikke intervjusituasjonen som særlig annerledes. Det å være helt tilstede på informantens premisser. Å på en måte være tømt for alle andre tanker enn det fokus det representerte å ta i mot det som den andre formidlet. En slik tilstedeværelse ga også den erfaring at informantene slappet mere av etterhvert, frigjorde seg fra opplevelsen av alvoret knyttet til lydbåndet som surret og gikk, og evnet mer å trenge inn i sin egen historie. Jeg har likevel valgt å ta med en betraktning jeg gjorde etter mitt prøveintervju:

Intervjuet ble gjort om kvelden. Natten etter sov jeg ikke særlig godt. Det var som om deler fra intervjuet ble ved å kjøre rundt inni meg, som om det hadde foregått en overføring til meg, hvor jeg hadde tatt inn det hele.

Sannsynligvis ikke en ukjent situasjon, og en utfordring for meg å analysere min egen rolle som instrument. En viktig læring i det å se på hvordan jeg som intervjuer også kunne gå for mye inn i den andres historie, og glemme å bevare meg selv. Jeg ble klar over at jeg innen neste intervju måtte bevisstgjøre meg hvordan jeg kunne ivareta både meg selv, og ved det også den intervjuede, på en bedre måte.

De temaer intervjuene berørte åpnet også opp for mine egne spørsmål. Jeg kjente meg berørt, i den forstand at jeg fikk en indirekte opplevelse av å bli sett, av at min historie også var viktig. Dette handlet vel om mitt utgangspunkt for å skrive denne oppgaven. Hvordan den vitenskapelige tilnærming påla meg å gå ut til andre og søke etter de svar jeg samtidig søkte etter i meg selv. Spørsmål som jeg fikk besvart ved å gi mine informanter rom; spørsmål hvor jeg også kunne lytte inn og merke etter egen gjenkjennelse. Et annet sted har jeg notert:

Å intervjuer på denne måten, å gå i dybden, er på en måte som å ta ut på reise sammen med den andre, inn i dennes livsverden, tilbake til de bildene og minnene som sitter der fra barndom og oppvekst. Jeg kjenner at jeg blir et intenst reisefølge gjennom min tilstedeværelse ettersom historien folder seg ut.

En intens tilstedeværelse, som samtidig måtte inneholde en grense mellom hva som var mitt, og hva som tilhørte den andre. Å bære med seg en bevissthet om den overføringen som til enhver tid finner sted i slike menneskemøter. Spesielt i en intervjusituasjon hvor rollene forsterkes ved at det er en som deler og en som tar i mot. En overføring, hvor en som mottaker i bokstavelig forstand stiller seg åpen for å ta i mot og romme den andres historie slik at den andre også opplever å føle seg mottatt i øyeblikket. Det foregår en vesentlig interaksjon i slike menneskemøter som en er nødt til å ha en bevissthet om, dette for å unngå «å bære med seg» sine informanter etter at intervjuet er over.

Mulig påvirkningsfaktorer.

Det kunne syntes som om jeg fikk mere informasjon i disse intervjuene enn det jeg normalt kunne ha forventet. Dette faktum kunne ha vært påvirket av at informantene opplevde meg som en av deres egne, slik at de følte en inneforståthet, en form for allianse, som kunne resultere i det at de åpnet opp for mer enn det de hadde gjort overfor en annen intervjuer. Av samme grunn tror jeg at intervjuene ikke ville ha forløpt så veldig annerledes på et annet tidspunkt, men snarere muligens annerledes i forhold til en annen intervjuer.

Utsagn som;

Jeg tror aldri jeg har utdypet dette så omfattende før for noen.....

Eller tilsvarende;

Jeg kan føle når jeg sitter her at jeg går så inn i det at det rir i meg. Selv om jeg har snakket om disse ting mange ganger før. Fordi at du forstår, og kommer sånn plutselig inn, og da blir det alvorlig. Da tar jeg deg alvorlig.

Noe av årsaken til denne åpenheten mine informanter viste meg kunne igjen være min bakgrunn; en bakgrunn som også ga meg det fortrinn å være mer familiær med språklige formuleringer og uttrykk. Dette var ikke minst viktig i tilknytning til at mange informanter ga uttrykk for en usikkerhet i forhold til det å uttrykke seg muntlig. Spørsmålene i min intervjuguide var formet ut i fra de spørsmål jeg selv hadde stilt meg selv mer og mer inngående gjennom en årrekke. Informantene opplevde nok på sett og vis at deres erfaringer på en eller annen måte også berørte min historie.

Samtidig representerte min vinkling en annen enn den de var vant til. Jeg var interessert i dem som personer, deres individuelle historie, og ikke nødvendigvis i det de presterte som utøvende kunstnere. Det er noe helt unikt ved det å få en mulighet til å berette om sitt liv for en interessert tilhører, å ha et ytre vitne til ens indre historie. En mulighet til å finne ordene, få den tid som skal til, få en annens udelte oppmerksomhet rettet mot seg selv som person.

Tilbakemeldinger.

Etter intervjuene ga jeg rom for litt samtale; en samtale hvor jeg nå kunne oppleve å være den som ble intervjuet. Dette var vel et naturlig resultat av den følelse det avstedkom å dele så mye av sitt innerste stoff; at det i seg selv skapte et behov for å få litt ballanse i vektskålen, få litt tilbakemelding på det jeg hadde oppfattet, og også en oppdatering på hvor jeg var i mitt liv.

Ettervirkningen av mine intervjuer og undersøkelser har jeg ikke nødvendigvis fått en direkte tilbakemelding på fra alle mine informanter. Noen få har jeg snakket med senere; fra andre har jeg fått en indirekte tilbakemelding ved å få invitasjoner til deres utstillingsåpninger. Disse invitasjonene har jeg valgt å tolke dit hen at opplevelsene knyttet til intervjuene hadde vært gode. En ny utfordring ligger i det å nå la mine informanter igjen få møte sine utsagn, denne gang sett gjennom mine briller. Jeg vil tilgjengeliggjøre for dem min bearbeidelse av det materiale de så velvillig forsynte meg med.

Behandlingen av intervjumaterialet.

Jeg har vært inne på at noen av informantene gikk dypere inn i sine livshistorier enn det de selv hadde vært forberedt på. Et direkte signal til meg om å være meg mitt ansvar bevisst; og håndtere det materialet jeg ble gitt på en slik måte at jeg ikke utnyttet den tillit den enkelte hadde vist meg. I min bevissthet måtte jeg i arbeidet med dette materialet bære med meg det aspekt at det alltid vil være annerledes å møtes i et fortrolig rom, i motsetning til det å møte sin egen stemme svart på hvitt. Et ansvar pålagt meg i det å i ettertid gi en mest mulig realistisk fremstilling, og uten å la meg forføre av stoff som kunne gi et skjevt bilde av den beskrivelsen som ble gitt.

Sitatene fra mine informanter, som jeg har brukt i oppgaven, har jeg ved noen anledninger rensket språklig for å gjøre det som blir sagt mer tilgjengelig for leseren. I tillegg har jeg valgt å fjerne språklige karakteristika, for å unngå at dialekt eller andre språklige kjennetegn kunne utsette dem for gjenkjennelse. En av mine informanter kom fra et annet av de nordiske land. Denne informantens språk ble skånsomt tilpasset de øvrige intervjuene uten at budskapets innhold ble forringet.

3.4 GJENNOMFØRING OG TOLKNING AV INTERVJUENE.

Det var naturlig å ta intervjuene opp på bånd for å sikre validiteten og for å få en best mulig gjengivelse av det som ble sagt. Helt i begynnelsen av intervjuene var en del oppmerksomhet rettet mot opptakskassetten, muligens som et slags hvilepunkt for begge parter før den første usikkerhet hadde lagt seg. Dette forholdet endret seg forholdsvis raskt etterhvert som vi kom mer inn i stoffet. Kassettpilleren fungerte som et viktig og nødvendig redskap for å frigjøre min oppmerksomhet. Ved hjelp av den kunne jeg konsentrere meg om å være helt tilstede i forhold til informanten.

Av samme grunn ble det ikke til at jeg noterte noe under selve intervjuet. Jeg opplevde at det ville virke forstyrrende inn på selve samtalen. En forstyrrelse som nok hadde tatt bort mye av min evne til en konsentrert tilstedeværelse, og informantens opplevelse av å kunne slappe av og bare vende blikket innover mot sin egen historie. Jeg vurderte det slik at det å skape en trygg atmosfære for samtale, var viktigere med tanke på reliabilitet og validitet enn det å ta notater. I stedet noterte jeg ned umiddelbare inntrykk like etter at jeg hadde avsluttet intervjusituasjonen. Dette var inntrykk knyttet til den praktiske gjennomføringen så vel som mine egne refleksjoner og erfaringer, for å senere kunne gjenskape minnet om den enkelte kontekst på en forholdsvis pålitelig måte.

Jeg erfarte at det var forskjell på mine informanter i forhold til mengden av det stoff de formidlet, og også måten dette ble formidlet på. Hvor jeg hos en informant knapt trengte å stille spørsmål, og mentalt kunne krysse av svarene for meg selv etterhvert som tiden forløp, kunne andre være betraktelig mere ordknappe. I de sammenhenger ble det nødvendig å benytte intervjuguiden mere aktivt for å holde tråden og dialogen i gang.

En annen forskjell som var åpenbar var at mine informanters bakgrunn og oppvekst var av svært ulik karakter. I og med denne forskjellen ble det nødvendig å stille individuelle tilleggsspørsmål for å utdype områder som var spesielle for den ene informanten. På den annen side ble spørsmålene tilsvarende mer entydige når jeg kom inn på betydningen av det kreative i voksenalder. Erfaringen min totalt sett var at de alle besvarte mine spørsmål med en åpenhet og ærlighet.

Utskrivning av intervjuene.

Jeg opplevde det som positivt at jeg selv skrev ut mine intervjuer. Dette fordi jeg allerede var inne i tankegangen og lettere kunne gjenkjenne det som ble sagt. Alle intervjuene ble skrevet ut bare få dager etter at de hadde blitt tatt, også fordi jeg da opplevde å ha dem friskt i minne. Jeg valgte å skrive i parentes følelser som gråt og latter, følelser som oppsto underveis. Dette som et moment i forhold til presentasjonens pålitelighet, og som en ytterligere forsterkning av den stemningen som var når uttalelsene falt.

Kun mitt prøveintervju ga meg problemer med utskrivningen av opptakene. Jeg var klar over at båndopptakeren ikke hadde fungert optimalt. På grunn av at det ikke hadde vært en separat mikrofon tilkoblet ble gjengivelsen av dette materialet tidvis dårlig, spesielt når informanten senket stemmen. I og med at jeg opplevde at det som kom frem under dette intervjuet var svært relevante for de temaene jeg søkte besvart valgte jeg, på tross av dårlig lyd kvalitet, å skrive ut intervjuet og benytte det som et viktig tilskudd til oppgaven.

For å sikre reliabiliteten fra denne intervjusituasjonen ba jeg informanten forholdsvis få dager etterpå om å lese gjennom det utskrevne intervju for å sikre mot mulige feiltolkninger fra min side. Jeg var klar over at dette kunne representere et problem, men erfarte at de feil som ble rettet opp var ubetydelige og av mer språklig karakter. Informanten valgte å kutte ut noen unødvendige ord og tydeliggjøre språket der det var nødvendig. Det at gjennomlesningen skjedde på et tidspunkt så nær opp til intervjusituasjonen gjorde at minnet om det som hadde blitt sagt fremdeles var sterkt tilstede i informantens bevissthet. Jeg så også at det endelige resultat ikke representerte noen store endringer fra det som ble sagt i den opprinnelige intervjusituasjon.

Tolkning av intervjuene.

Fenomenologisk inspirert vitenskap har vært utviklet under Husserls motto: «Til saken selv». Et utgangspunkt hvor en søker å forstå det som utspiller seg, uten å forstyrre det som utforskes.

Mens fænomenologiens genstandsområde tradisjonelt var en intentional bevissthet, er det blevet utvidet til at omfatte den menneskelige livsverden. Og mens den klassiske hermeneutiks genstandsområde var litterære tekster, er der nu sket en utvidelse af tekstbegrebet til også at omfatte samtale og endog handling (Kvale, 1979, s.173)

Det hermeneutiske vitenskapsideal går ut på å fortolke og finne meningssammenhenger i en tekst. Den søker å forstå hvilke intensjoner som ligger bak våre handlinger. Hvor hermeneutikken tidligere var opptatt av litterære tekst, har begrepet tekst nå blitt utvidet til å omfatte samtale og handling.

Kvale (1979) argumenterer for at den fenomenologisk-hermeneutiske forståelsesform er relevante for analysen av det kvalitative forskningsintervju, et område som nettopp er samtaler om den menneskelige livsverden. Han trekker frem hvordan tolking av mening er et kjennetegn ved den hermeneutiske sirkel, eller spiral, og viser til hvordan forståelsen av en tekst skjer gjennom en prosess. Det representerer en prosess hvor den helhetlige mening av de enkelte delene bestemmes av den helhetlige mening av teksten. Ut fra denne vinkel vil jeg forsøke å beskrive den tilnærming jeg hadde til mitt materiale.

Min bakgrunn som kunstner, og min interesse for mennesker, pedagogikk og psykologi ga meg viktig kunnskap i møtet med det temaet jeg undersøkte. Det ga meg muligheten til å være spesielt sensitiv overfor ulike betydningsnyanser under intervjuene, og i bearbeidelsen av stoffet i etterkant. Før jeg bega meg inn på en fortolkning av mitt intervjumateriale, leste jeg det gjennom flere ganger. I tillegg må sies at jeg valgte å selv skrive ut opptakene fra intervjuene; en møysommelig prosess som også satte refleksjoner i gang. Ved å lytte, og lytte igjen til det den enkelte uttalte, fikk jeg også stoffet mer «under huden». Det ble lettere å huske igjen viktige uttalelser ved senere gjennomlesning.

Jeg startet med å lage overskrifter for meg selv i forhold til informantenes uttalelser. En begynnende prosess i det å sy sammen mitt materiale. Det ble etterhvert til at jeg flyttet de utvalgte utsagn mange ganger, før jeg fant en form som fungerte i forhold til en videreformidling. Noen ganger ble det nødvendig å sette en enkelt informants utsagn opp mot hverandre, dette for å klarlegge eventuelle tilsynelatende motsigelser i teksten. Samtidig søkte jeg å tydeliggjøre den enkelte informants livsbeskrivelser, ved å sammenligne uttalelser fra en

og samme person fra ulike deler i teksten. De ulike informantenes utsagn ble også stilt opp mot hverandre, for å se om de gjensidig bekreftet hverandre, eller divergerte i sine uttalelser. Tilsvarende ble det også naturlig å sammenligne svar fra den enkelte informant ut fra et tidsperspektiv. Å vurdere det bildet som ble tegnet av informanten i barndommen opp i mot den de opplevde å være i dag som voksne personer.

Det ble tidlig klart for meg at jeg måtte tydeliggjøre stoff fra den enkeltes livshistorie, og ikke bare bruke mitt intervju materiale til å gjengi kortere utsagn, slik at en ved lesning av det øvrige materiale skulle ha en referanse tilbake til den enkeltes livsverden. Dette handlet også om å tydeliggjøre hvorvidt mine informanter kom inn under betegnelsen løvetannbarn. Noen temaer fra min intervjuguide ble valgt bort i den endelige presentasjon; dette ut fra en helhetsvurdering av hva som var relevant for å belyse min problemstilling. Jeg erfarte at den informasjonen jeg hadde fått av mine informanter utfylte hverandre. Deres livshistorier var vidt forskjellige, med et felles fokuset på kreativiteten. Selv om jeg skulle ha foretatt flere intervjuer er jeg usikker på om det hadde gitt en tilsvarende bredere utdypning av min problemstilling. Ut fra tanken om at enhver tolkning innebærer en kreativ utvidelse (Kvale, 1979), har det å sette kreativiteten på dagsorden beriket min oppfattelse av dette omfattende tema.

3.5 VALIDITET OG RELIABILITET

Validiteten undersøker til hvilken grad resultatene er gyldige. Validitet kommer av ordet validitas, som betyr sannhet, troverdighet, gyldighet og styrke (Kruuse, 1996).

I en bredere tolkning har validitet å gjøre med hvilken grad en metode undersøker det den er ment å undersøke, «i hvilken grad våre observasjoner faktisk reflekterer de fenomenene eller variablene som vi ønsker å vite noe om (Pervin, i Kvale 1998 s.165)

Tilsvarende vil det bli spørsmål om undersøkelsens pålitelighet, dens reliabilitet. Reliabilitet handler om å sannsynliggjøre de funn jeg har gjort, og i hvilken grad de kan etterprøves. Fog (1998) uttrykker:

Den interne konsistens handler om, hvorvidt måleinstrumentet er konsistent med sig selv, og det betyder, at det ikke rummer modsigelser, og stabiliteten handler om, hvorvidt måleinstrumentet giver samme resultat, når målingen gjentages (ibid., s.157).

Jeg har valgt å bygge mitt materiale på kunstnerenes livshistorier. En kan alltid stille spørsmål ved hvor pålitelige og gyldige slike muntlige overleverte minner vil være. En tilnærmet metode som også åpner opp for flere mulige feilkilder.

Ricour hevder at livshistorier stadig forandres; ikke bare gjennom faktiske hendelser, men også gjennom alle de både sanne og oppdiktete historiene vi forteller om oss selv gjennom livet (Sætersdal 1994, s.35)

Jeg vil ta for meg ulike aspekter som kan påvirke oppgavens gyldighet og pålitelighet.

Forskeren som instrument.

I et kvalitativt forskningsintervju er det forskeren selv som er måleinstrument, samtidig som det ikke er snakk om å måle noe, men å undersøke et fenomen. Den første kritikken som kunne rettes mot meg i denne sammenheng var en mulig manglende nøytralitet som forsker. Jeg hadde selv en bakgrunn som kunstner. Ved å benytte meg av personer som også kunne ansees som mine kollegaer, personer jeg kjente litt til fra før, kunne kritikken være at jeg allerede som forsker var for innforstått med de svarene jeg søkte. Ut fra dette kunne jeg oppfattes som partisk både under intervjuet, og i min senere behandling av stoffet. Tilsvarende kunne jeg risikere at mitt språk ble for internt, slik at andre forskere ikke senere ville kunne anvende det samme begrepsapparat. Denne sistnevnte feilen har jeg prøvd å unngå ved å definere og tydeliggjøre de ulike temaene jeg har berørt.

Det å benytte seg av personer som en kjenner litt til kan også skape en følelse av trygghet for både informant og meg som intervjuer. Jeg var klar over at det var vanskelig og personlig stoff som skulle berøres. Å selv ha en bakgrunn som kunstner ga meg et innpass, en form for alibi, for hvorfor jeg ville foreta en slik undersøkelse. Jeg unngikk det å bli oppfattet som en nysgjerrig ytre person. I stedet ble jeg tatt i mot som en som selv var bærer av erfaringer og tanker knyttet til det kreative. Jeg brukte meg selv som referanse i det å mene at det ikke nødvendigvis ville være like enkelt å åpne opp for en person som opplevdes som helt fremmed.

Under hvert av intervjuene forsøkte jeg å holde en meget lav profil, i den forstand at jeg inntok en lyttende rolle, og holdt meg til intervjuguiden. Dette for å ikke lede eller påvirke de svarene jeg fikk i nevneverdig grad. Likevel vil en muntlig samtale alltid fungere som en toveis prosess, en interaksjon mellom forsker og informasjonskilden. Fog (1998) trekker frem at et intervju vil tape både pålitelighet og gyldighet dersom en ikke mestrer å være seg selv; ikke mestrer å fungere som et subjekt sammen med et annet subjekt.

I det å bevege seg inn på et område som livshistorier, åpner en også opp for sterke minner som også kan resultere i en mulig følelseskontakt til det som har vært. Jeg erfarte også slike stunder med tårer og latter; øyeblikk hvor minnene syntes å overvelde mine informanter. En utfordring til meg som forsker å ta i mot disse beretningene og samtidig klare å bevare en viss form for distanse. Jeg tar med meg en refleksjon jeg skrev ned umiddelbart etter et av intervjuene:

Det å vurdere seg selv som intervjuer blir egentlig irrelevant. Jeg kjenner at utgangspunktet likevel blir det samme i hver nye situasjon; det å være mest mulig åpen. Det å gi trygghet og bekreftelse når den andre kjenner på sårbarheten. Det å evne å holde seg tilbake i forhold til egne, umiddelbare følelser, og samtidig bevare et skarpt blikk i forhold til ledende spørsmål.

Tilretteleggelse av intervjusituasjonen.

En kan ved å tilrettelegge intervjusituasjonen øke gyldigheten og påliteligheten av den informasjon som ble gitt. Gyldigheten ble styrket ved å tilrettelegge intervjusituasjonen maksimalt på informantens premisser, og gi informanten muligheten til å uttrykke seg på en mest mulig naturlig og fri måte. Det å benytte strukturerte spørsmål ville i tilsvarende grad gardere mot mulige feilfaktorer og styrke påliteligheten. Ved noen anledninger måtte spørsmålene tydeliggjøres. På samme måte kunne det at jeg benyttet meg av kassettpiller styrke påliteligheten og gyldigheten av min undersøkelse ved at jeg fikk et materiale som ga en eksakt gjengivelse av det som ble sagt.

Gyldigheten av mitt materiale.

En vanlig kritikk av forskningsintervjuene er at funnene ikke er gyldige fordi informantens informasjon kan være usann. Jeg var klar over at mine resultater ikke på noen enkel måte kunne etterprøves. Ved å gjenta en samtale ville sannsynligvis nye aspekter komme til. Dette som et mulig resultat av den refleksjon og ettertanke det første intervju hadde igangsatt. Tilsvarende passet kravet om at resultatet skulle korrespondere med virkeligheten dårlig inn i den fenomenologisk-hermeneutiske forståelsesform. Det vil alltid eksistere ulike oppfatninger om hva som er sant og riktig. Vi er alle eiere av vår egen individuelle historie, uavhengig av hva andre måtte erfare og mene. Hver samtale representerte et enestående møte som ikke kunne føres på tilsvarende måte med andre samtalepartnere. Dette influert av at vi er ulike personer som også vil kunne påvirke hverandre forskjellig; et faktum som gjør det vanskelig å etterprøve mine resultater. Det blir et spørsmålet om til hvilken grad en annen forsker ville ha mulighet til å få de samme resultater ved å gjenta undersøkelsen.

I den sammenheng uttrykker Sætersdal (1994, s.34):

Livshistorier vil alltid være farget av den enkeltes forståelse av seg selv og sin tid, og denne forståelsen forandres både av hendelser på det private plan og av den aktuelle sosiale konteksten.

Utvalgets representativitet.

Underveis stilte jeg meg selv flere spørsmål til påliteligheten i mitt arbeid. Ikke ut fra at jeg tvilte på mine informanters historie, men ut fra et gryende tvil om de faktisk utgjorde en

representativ gruppe i kunstnersammenheng. Mine fem intervjuinformanter hadde blitt spesielt valgt ut fra gitte kriterier jeg har beskrevet under utvalg. Samtidig var jeg klar over at kun fem informanter var alt for få i forhold til en statistisk reliabilitet. Mitt spørsmål ble om deres historier var unike i kunstnersammenheng, eller om det å ha vært utsatt for ulike stressfaktorer i barndom og oppvekst faktisk snarere representerte en regel enn ett unntak for denne gruppen mennesker.

For å styrke både gyldigheten og påliteligheten ved mine funn fra intervjuene valgte jeg å metodetriangulere. Dette ved å sammenholde resultatene fra de kvalitative intervjuer med en kvantitativ surveyundersøkelse i etterkant av mine intervjuer. Det ga meg mulighet til å avsløre mulige feil ved de data jeg hadde samlet inn under intervjuundersøkelsen. En kritikk som reises mot det å sammenligne kvalitative og kvantitative undersøkelser, er at de kvalitative analyser handler om å avsløre dyptliggende forhold, mens en kvantitativ undersøkelse som oftest kun belyser overflatestrukturer (Kruuse, 1996). Samtidig vil ikke en manglende overensstemmelse nødvendigvis være et tegn på liten gyldighet. Patten (1990, i Kruuse, 1996) har gitt uttrykk for at til tross for at spørreskjemaer og intervjuer fanger opp ulike nyanser og sjeldent gir helt overensstemmende resultater, vil det ikke nødvendigvis bety at en eller begge undersøkelsene ikke er troverdige. Utfyllende kommentarer knyttet til denne delen av resultatene har jeg utdypet i mitt surveykapittel.

KAPITTEL 4 RESULTATER OG DRØFTING AV INTERVJUUNDERSØKELSEN

INNLEDENDE TANKER

En kan stille spørsmål om det finnes barn som er usårbare, slik Antonovsky (1988) (s.16), og senere Anthony og Cohler (1987) beskriver (s.21), eller om det i stedet er snakk om barn som overlever på tross av det de har opplevd. Jeg vil presentere flere livshistorier som i seg selv kunne vært forklaring nok hvorfor en ikke hadde mestret sitt liv. Historier som alle på en eller annen måte rommer risikofaktorer. Livserfaringer som kan påføre barnet et betydelig psykologisk stress. Sagt på en annen måte:

Når det er snakk om «løvetannbarn» eller motstandsdyktige barn kan heller ikke de «gå mellom regndråpene», og at en kanskje ikke i tilstrekkelig grad har fokusert på hva det har kostet dem å klare seg gjennom en vanskelig oppvekst. (Klefbeck og Ogden, 1996, s.43)

Den svenske psykologen Solveig Cronstrøm-Beskow (1998, s.20) har skrevet bok om løvetannbarn. En av hennes informanter uttrykte følgende, som en reaksjon på Anthonys (1987) beskrivelse av det motstandsdyktige barn (s.21):

Den gang var jeg ståldukken. Ingenting skræmte meg. Jeg blev kold og hård indvendig, jeg ble hærde. Jeg har set og hørt og været med til så mye modbydeligt og ubehageligt. Lidt senere blev jeg plasticduken. Jeg indser en dag, at jeg ikke er usårlig. Jeg ser pludselig alle mine ar. Dem, som jeg forsøgte at skjule, og som jeg aldrig har villet lade nogen se. Jeg har heller ikke selv villet se dem.

Nu er jeg blevet glasduken. Tilværelsen er i nogen tid styrtet sammen rundt mig. Fortiden har indhentet mig. Med hjælp fra læger er jeg i ferd med at feje det knuste sammen. Det er et tidskrævende og vanskelig puslespil at forsøge at sammenføje alle brikkerne. Af og til falder lidt på plads, og jeg er fast besluttet på å få det hele repareret til sidst.

Cronstrøm-Beskow (1998, s.105) uttrykker senere:

Det er sikkert ikke nogen tilfældighed, at myten om det «usårlige» barn blev modtaget med en så ukritisk tilfredshet, og at den har kunnet overleve så længe i forskermiljøet og samfundet. Den gav de ansvarlige en undskyldning for at lukke øjnene, og den fungerede desuten som en af vor tids heltemyter. Og som andre heltemyter hjelper myten melkebøttebarnenes «usårlighet» mennesket til at føle sig udødeligt og usårligt. Selv om «usårlig» i dag er blevet erstattet af «motstandsdygtig», lever myten således videre i forskjellige former - og syntes at være lige så svær at utrydde som melkebøtter i græsplænen.

I behandlingssammenheng har egenskaper knyttet til motstandsevne vært lite påaktet fordi disse barna heller ikke har vært de som i utgangspunktet har et behandlingsbehov. Kunnskap om denne gruppen barn; de som ikke har utviklet alvorlige symptomer, kan gi en positiv innsikt i forhold til forståelsen og bearbeidelsen av traumer. Hvis en kunne få en forståelse for hva som ligger til grunn for at denne lille gruppen med «supernormale» når de store høyder, kunne vi kanskje integrere disse ingrediensene, hva de nå måtte være, inn i enhver barndom. Samtidig kan en spørre om myten om superbarn slår sprekker, om det i stedet er uttrykk for en ønsketenkning. En måte hvor de voksne kan beskytte seg mot den innsikt, om at utsatte barn virkelig har det dårlig.

I første omgang vil jeg gå dypere inn i den enkeltes historie, for siden å gruppere utsagnene under de ulike momentene knyttet til motstandsevne. Dette for å se om det finnes noen generelle trekk som går igjen ved en slik sammenligning.

FAMILIEN

4.1 HVOR KOMMER DE FRA, DISSE BARNA?

Jeg har sett at det ville bli vanskelig, om ikke umulig, å komme utenom den enkelte informants livshistorie. Det ville ha blitt en oppgave med et innhold uten ramme dersom jeg ikke tok med dette skråblikk inn i hver enkelts barndom. Det å ta med slike korte riss gir også et umiddelbart bilde av oppvekstarenaen til den enkelte.

En av antagelsene for denne oppgaven har vært at jeg ville finne barn som har vært utsatt for ulike risikofaktorer i barndom og oppvekst. Risikofaktorer som Garnezy og Rutter (1983) har hevdet at kan ligge til grunn for utviklingen av stress og psykiske problemer hos barn. Et

grunnlag som ikke nødvendigvis ville bli så tydelig dersom jeg gikk like inn og presenterte resultatene i en oppdelt form.

De oppvekstvilkårene jeg vil gi et glimt inn i, handler om alkohol og dødsfall; om mangel på støtte og emosjonell omsorg. Historier som forteller om mentalt fraværende foreldre, om fysisk eller psykisk sykdom; historier knyttet til lav sosio. økonomisk status, til oppvekst på barnehjem og adopsjon. Hver livshistorie er unik i seg selv. De handler om det enkelte menneskes liv. Historier som er fylt med motgang og seier, historier om overlevelse på tross av de forutsetningene som har ligget til grunn. Livene til noen utvalgte kunstnere, som til tross for en vanskelig barndom og oppvekst, har vist en overveldende grad av motstandsdyktighet. Mennesker, som på tross av sine oppvekstvilkår har utviklet seg til tilsynelatende stabile, sunne personligheter. Felles for alle disse «overlevende» er betydningen av kreativiteten i deres liv.

Jeg har sagt mye i mitt teorikapittel om hva jeg fant i bøker. Hva som har blitt skrevet av mennesker med årelang innsikt om dette tema, sett fra forskerens eller terapeutens ståsted. Historier er blitt fortalt om kjente nålevende eller avdøde kunstnere sine oppvekstvilkår; ofte ut fra hva som har blitt tilgjengelig gjennom biografier og lignende. De historiene jeg tar for meg er autentiske i den forstand at de blir fortalt av personen selv. Historier de ikke har delt med så mange; sår de har båret med seg og ofte skjult for omverdenen. Disse historiene har det blitt min oppgave å forvalte, og formidle, på en slik måte at jeg tar vare på den enkelte forteller, og samtidig evne å få frem budskapet knyttet til kreativitetens betydning.

Disse glimtene inn i barndom og oppvekstvilkår vil være historier flere vil kunne kjenne seg igjen i. De representerer på mange måter noe allmennmenneskelig i den forstand at det alltid vil oppstå sår av ulike slag i løpet av en barndom. Rammene blir derfor allmenngyldige, mens hvordan den enkelte taklet disse utfordringene blir det spesielle. Jeg har valgt å la historiene tale for seg selv, uten mine kommentarer.

Informantene forteller fra sin barndom:

Signe sin historie: «Det var liksom Faen som kom frem».

- Jeg må jo si når jeg tenker tilbake, at moren min på et tidspunkt var veldig beundrende til meg, det tror jeg nok. At hun var veldig opptatt av meg. Før jeg ble for stor og sint. Og fordi hun også begynte å bli så glemsk, at hun forsvant inn i alkoholismen. Hun holdt jo på med det bestandig, men jeg syntes kanskje det økte på etterhvert som jeg vokste opp. Hun opplevde jo at jeg ikke trengte henne så mye. Men det var alkoholen som ødela veldig mye.

Hun har alltid fornektet det. Det som var det verste med henne var at når hun hadde drukket så fikk hun totalt blackout. Det var etter første runde, første drinken så var hun helt borte. Jeg satt alltid igjen med at når hun drakk så var det ikke sånn snilt og pent, og så gikk hun og la seg. Da var det turbulent. Da kom alt veldig usortert og veldig grusomt for noen å høre på. Hun hadde et stort behov for en terapeut, men det skjønnte hun ikke. Alle rundt henne ble oppnevnte terapeuter. Jeg tok ikke venner med hjem til slutt, for hun okkuperte dem og sa; «Å....å det er så grusomt,er så forferdelig (fordreid stemme)..... stakkars meg, hvordan skal jeg klare dette her?»
Hun var så ondskapsfull når hun drakk. Det var liksom Faen som kom frem.

Derfor ble det å gå i skogen bare min opplevelse. For faren min var veldig mye borte. Han har alltid forsvart det helt. Han brente brennevin og satte opp brennevinsapparatet. Det var alltid sånn. Det var ingen som grep inn i det, det var sånn det skulle være. Det var min følelse. Det ble veldig mye ulykkelige følelser i tilknytning til barndom og foreldre. Veldig ensomt. De så det jo. De fornektet det på en måte. Alle så det. Jeg følte meg fornedt, utsatt og uthengt. At det var synlig. Jeg opplevde at alle så det, og jeg skammet meg.

Isak sin historie: «Maktesløs mellom de store krefter».

- Jeg har jo ikke vokst opp i et alkoholisert hjem, det har jeg ikke, men min far hadde tendensen til å drikke. Min mor var rasende. Det skapte veldig mye tumult. Jeg har jo sett han full, og jeg har opplevd han full, og det er jo ikke noe behagelig. Han var jo en far på en måte, det var han. Han var jo tilstede. Han fikk jo mye å gjøre da, for moren min var veldig streng. Hun var den store; hun var den som dirigerte alt. Hun styrte med penger, hun styrte med økonomi. Hun styrte med jordbruket, hun styrte med alt. Hun styrte med hva han skulle gjøre, dikterte han.

Han var som et lam. Han var drikkfeldig. Han lurte seg til å drikke. Da vi kom tilbake så luktet det jo alkohol av han. Da ble det en evig huskestue, ikke sant. Da ble jo jeg midt mellom disse to, ikke sant. Jeg kunne jo ikke gjøre noe. Jeg var redd. Jeg hadde angst for det. Det skapte så mye ubehageligheter. Men i det miljøet rundt han, hans slektninger, de drakk jo veldig mye. Mange av dem. Hele miljøet var jo gjennomsyret av alkoholisme, av alkohol, i det området som jeg vokste opp. Hjemmebrent.

Som kontrast til det hadde du de store stevnene, de religiøse stevnene, hvor det overhode ikke var snakk om alkohol. Så det ble en voldsom konflikt mellom min mors ideologi, og min fars ideologi, når han ikke hadde noe ryggrad. Mitt oppvekstmiljø var preget av den religiøse forkynnelse, å alltid være beredt, og så det med alkoholen. Den

fortvilelsen det var i folket, som jeg så rundt meg, og som jeg hadde i min nære familie. Det var et stort sprang mellom de to ytterpunkter. I skjæringspunktet der vokste jeg opp som liten, som det siste barn i familien. Jeg var liten. Jeg husker godt når jeg var bitteliten, og jeg følte meg maktesløs mellom de store krefter.

Det var mye redsel i min familien. Veldig mye redsel. Redsel for hva som skjedde hvis min bror slo seg vrang. Redsel for hva faren min fant på å gjøre, ikke sant. Det var så mye redsel og gru, ikke sant. Jeg ble veldig følsom ut av det der. Jeg ble veldig følsom ut fra min bakgrunn med sinnssykdom og alt det der. Og det sinnssyke gjorde jo at man ble et slags orakel i Delfi, jeg og moren min, vi måtte snakke i koder. Vi kunne ikke snakke på vanlig måte bestandig, for min bror var så følsom. Han kunne finne på saker og ting hvis vi sa noe uhøvelig. Det med kniver og sånn, det måtte vi gjemme bort. Det ble et kodespråk. Også det var med på å gjøre livet komplisert, å gjøre livet hemmelighetsfull. Det har sikkert gjort noe med meg.

Gustav sin historie: «De skulle også ha et barn, eller en hund eller noe sånt».

- Jeg ble født utenfor ekteskap, og vokste opp den første tiden på et spedbarnshjem.

Inntil jeg var to år så var jeg der. Da flyttet jeg til et sted utenfor byen. Da giftet moren min seg med faren min, som var min biologiske far. Vi bodde i et hus sammen med hans familie, sammen med hans mor og far og søster og sånn, til jeg var drøyt tre år. Da døde moren min, og jeg ble adoptert bort.

Jeg husker ganske godt. Det jeg husker nå, og hvordan det egentlig var, det vet jeg nå ikke, men det er veldig små glimt på et vis. Jeg husker jo.....moren min var jo syk. Jeg husker at jeg besøkte henne på sykehuset. Når hun var dødssyk. Hun hadde kreft. Det husker jeg. Det er et veldig sterkt bilde.

Jeg husker veldig godt da jeg dro fra hjemmet mitt, fra faren min, for han var alkoholiker. Var på fylla hele tiden. Jeg husker jeg sa farvel til han, da var han helt utenfor. Veldig sånn..... han klarte jo ikke å stå på beina sine. Og bestemoren min som sa, som var et veldig flott menneske, husker jeg, hun som var familiens samlende punkt, litt religiøs og sånn. Hun sa at jeg kunne få med meg hva det enn var i det huset så kunne jeg ta med meg en ting. Uansett hva det var for noe. Og jeg valgte en øks. Kjøttøksa hennes.

Jeg mistet helt kontakten med den egentlige familien min. Jeg vokste opp sammen med adoptivforeldre. Jeg ble ikke verdsatt som menneske der føler jeg. Jeg savnet familien min fryktelig. Jeg grein om kvelden og syntes det var helt jævlig, og fikk ørefiker i stedet for å bli tatt vare på. Så de, det jeg tenker om dem er at de ønsket seg en snill liten

gutt som passet inn i mønsteret på en måte. De hadde ikke noe kjærlighet eller noe sånt. Det jeg tenker meg mer var at de skulle ha en leilighet, og en bil, og jobb, og de skulle også ha et barn, eller en hund eller noe sånt. (latter) Det var ikke noe greit å leve opp sammen med dem. Det var ikke bare dårlig, det var ikke det. Jeg har mange gode barndomsminner også, men det var ikke så spesielt lett nei. Særlig ikke de første årene.

Klara sin historie: «Jeg noterte meg at vi var to stykker».

- Om jeg har noen traumer fra krigen vet jeg ikke, men min far var med i motstandskampen. Vi måtte også flykte. Det mener jeg at jeg husker selv om jeg var svært liten. Jeg mener jeg har en meget tydelig opplevelse av at jeg satt på min fars arm, og vi gikk ned baktrappen, og det var mørkt, og det lød noen skudd ute på gaten. Bortsett fra det så har jeg ikke noen erindringer om det. De gikk under jorden som det heter; de flyktet ikke. De kjørte ut til en sted hvor det var en eller annen som hadde et sommerhus. Jeg er ikke klar over hvor lenge vi var der, men jeg tror vi bodde i sommerhuset sommeren over, og så ble det sagt at nå var det klar bane, nå kunne vi godt komme hjem igjen. Men egentlig hadde det ikke vært nødvendig, fant de så ut senere, at de var gått under jorden. Men på det tidspunktet ble de nødt til det.

Jeg begynte tidlig på skolen. Jeg begynte på skole som seks åring, hvor de andre begynte som syv åringer. Det var en gammel pikeskole. Der var det noen kvinnelige ildsjeler som hadde opprettet denne skolen for piker. Jeg gikk der som sagt kun halvannet år fordi mine foreldre og skolen hadde funnet ut av at enten var jeg ordblind eller så var jeg leseretardert. Jeg skulle over på en annen skole som skulle ha noen glimrende pedagoger.

Det er riktig nok, den hadde noen glimrende lærere, men for meg var det et sjokk å komme dit fordi jeg kom fra en beskyttet atmosfære. Det var i begynnelsen av januar, like etter juleferien i andre klasse. Jeg kom inn halvveis i skoleåret. Så jeg tror det har vært et sjokk for meg å komme til den skolen, for det var et helt annet miljø jeg kom inn i. Det var også gutter der, og mange flere barn. Jeg var svært ensom i min skoletid, fordi jeg følte meg fremmedgjort. Men foreldrene tenkte ikke over det den gang at det var hardt. Jeg kan så tydelig huske det den gang, nei uff..... det var ikke morsomt.

Jeg tror ikke lærerene la merke til at jeg gikk alene. Det var noe som foregikk i friminuttene, gikk alene der i skolegården. Og hvor jeg liksom ble holdt utenfor på den skolen. Så var det en annen en som heller ikke hadde noen andre, men hun gikk i en annen klasse. Men jeg noterte meg at vi var to stykker.

Det var hardt, jeg har aldri likt å gå på skole.

For som jeg har sagt, så fortalte man ikke om sine følelser. Det har jeg aldri snakket med noen om. Det gjorde man ikke. Jeg kunne heller ikke vite..... fordi når jeg var alene, om andre hadde det på samme måten. Og mye av tiden var jeg jo glad for å være alene. Så det bekymret foreldrene mine seg ikke om. De hadde det travelt nok med sitt eget, for hverdagen fungerte jo. Det var det ikke noen som tenkte over, at de skulle snakke med deres barn om deres følelser. Det skulle man ikke.

Thomas sin historie: «Det er så stumt det hele».

- Jeg ble født og vokste opp i tidlige år i et forhold hvor det språklige nok var et problem. Jeg vokste opp med å høre to språk. Jeg hørte to mennesker som ønsket å nærme seg hverandre på to språk, og det medfører jo ikke bare..... det er ikke enkelt. Så ble jeg født opp i dette her. Nok litt for tidlig. Jeg tror jeg kom før jeg var planlagt. Så det jeg nok vet er at jeg kom i veien tidlig.

Det som skjer da er at min mor..... for henne var det ikke for tidlig. Jeg kom akkurat på rette tidspunkt. Så den innkapslingen, den kjærligheten som en mor får i forhold til sin førstefødte ble så sterk at det ble en konflikt. Jeg antar at det nok var en konflikt som var et problem de første årene, og som jeg uvegerlig må ha merket ved at han var voldsom.

Min far var på mange måter et barn selv. Han hadde behov for en type omsorg som en liten gutt har. Han var en mann med et veldig sterkt ego, med et veldig behov for å markere seg selv. Han var en fysisk kjærlig mann, men han var også straffende og sterk. Så jeg ble slått. Jeg tror han slo meg veldig tidlig. Jeg tror han slo meg allerede som en slags lystplager handling, allerede som spedbarn. Men der var han veldig ubevisst. Der var han veldig irrasjonell, og angret selvfølgelig alltid etterpå. Han var jo som et barn selv. Som tok så mye plass verbalt.

Så i den oppveksten med en språklig splittelse, tror jeg nok jeg ikke utviklet evnen til å konversere. For eksempel å fortelle noe, og fortelle det ferdig. Avslutte en setning, avslutte en historie. Han var overhode ikke interessert i det. Han var fryktelig utålmodig. Han orket ikke å høre på et omstendelig barn snakke om noe banalt. Banalt er ord jeg husker fra min oppvekst; det var trivielt og banalt. Alt som tilhørte den nære verden. Han krevde så mye oppmerksomhet. Han hadde så stort behov for å betro seg og sånne ting. Han var ikke flink til å snakke med barn. Overhode ikke. Det slet vi med hele oppveksten at han førte en samtale, monologer langt over hodene på oss barn.

Det var min mor som fikk meg til å prate i de årene. Jeg var så forstoppet med alt det jeg opplevde med min far. Hatet, aggresjonen. Jeg ble så redd ham, ikke sant? Og det merket

jeg at jeg tok aldri noe opprør mot. Jeg ble kuet. Jeg var vel heller ikke en spesielt verbal gutt. Jeg var ganske taus. Om jeg var det genetisk, det vet man ikke, men jeg tror også det hadde noe med dialogen mellom dem å gjøre.

Jeg husker at jeg var med på en konkurranse angående et minnesmerke over jødene som forsvant under krigen. Det tror jeg nok han diskuterte nøye med min mor, for han brukte en av mine tegninger. Jeg fikk se bøker. Brente kropper og døde mennesker. Allerede som åtte åring. Det var nok vel tidlig. Jeg husker hvor alvorlig det var, og hvordan jeg gikk inn for oppgaven og tegnet disse menneskene med en utrolig ekspressiv strek.

Det som skjedde der nede, det fikk jeg tidelig, alt det fra konsentrasjonsleirene. Med seks millioner som forsvant. Det idylliske barnets verden ble på en måte sveket. Jeg lurer på om det er derfor jeg ble så taus. Det er så stumt det hele. Det er så umulig å si noe om det. Det er så vanskelig å møte det med ord i det hele tatt. Jeg fikk det der for tidlig. Var ikke i stand til å sette det inn i en sammenheng. Jeg ble ikke skånt for slike sterke inntrykk den gangen.

4.2 FORELDREKOMPETANSE

Det er naturlig i første omgang å se på den enkelte informants relasjon til sine nære omsorgspersoner i oppveksten, og se på den rollen disse personene hadde. Alle mine informanter hadde vokst opp i hjem med to foreldre. For den ene av dem dreide det seg om adoptivforeldre etter morens død. Ut fra de svar jeg fikk kan det syntes nødvendig å dele forholdet til foreldrene inn i to grupper; forholdet til mor, og forholdet til far. Samtidig var det påfallende se hvor forskjellig forhold de mannlige informantene hadde til sin mor i motsetning til de kvinnelige. Jeg har derfor valgt å dele disse svarene i to deler:

Mennenes relasjon til moren.

Det interessante ved beskrivelsene av informantenes forhold til moren var at alle mine tre mannlige informanter ga en beskrivelse av deres mødre som nære og varme. Dette var ikke nødvendigvis knyttet til morens tydelighet i sitt forhold til sin kjærighet til barnet, men til det faktum at moren fungerte som en «trygg havn», en beskytter mot det som var vanskelig i omverdenen. Isak uttrykker:

- Jeg var..... jeg følte meg jo beskyttet. At det var noen som beskyttet meg. Men jeg visste ikke bestandig hvem det var som beskyttet meg. Og det skapte jo en frustrasjon, for aldri sa noen direkte til meg at de var glad i meg. Men min mor hun ga så mange uttrykk for det at jeg tok sjansen på at hun var glad i meg. Men hun var det jo, og er det.

Morens rolle kunne også romme en beskrivelse av all-moren, den nærende og varme, hun som beskyttet og bekreftet barnet. Som motvekten til den voldsomme faren, representerte hun en foreldreskikkelse som for Thomas var trygg. Hun var den som var der for barnet.

- Moren min betydde jo mye. Hun betydde veldig mye. Hun var der bare hele tiden som den utrolige kjærlige moren. Det virker som jeg var mest opptatt av min far, men det var jo henne jeg var knyttet til. Jeg var veldig morsbundet. Dette området som var med det skapende, der var hun. Det var jo hun som bygget meg opp psykisk. Som holdt meg sammen. Hun som ga meg trøst, og som ikke minst formidlet kontakt mellom meg og min far. Hun ble en slags budbringer mellom oss to. Hun var talerør for hans oppfatning. I tillegg til at hun selvfølgelig var en veldig sterk kvinne selv. Det må jo ha vært mor som ga meg krefter. Hun hadde en naturlighet som en voksen omsorgsperson. Hun hadde tid til å sitte og bare lytte til meg. Vente på at det kom ut. Det tok tid å få ting ut. Hvis det var fryktelig vanskelig så kom det mye gråt først. Det er vanskelig å snakke om.

Gustav hadde mistet sin mor da han var liten. Til tross for dette tidlige tap syntes morens rolle de første leveår å være av avgjørende betydning for hans opplevelse av å være elsket.

- Det viktigste av alt var nok moren min. Hun som døde. Når jeg tenker på voksne personer så er hun den viktigst. Det er jeg helt overbevist om. Jeg er sikker på at hun var veldig glad i meg. At hun var en god mor, selv om hun var veldig fattig. Hun var født utenfor ekteskap. Jeg vet veldig lite om det, men jeg vet at hun hadde det dårlig. Hun har også vokst opp på barnehjem. Hadde ingen familie. Jobbet på fabrikk. Så hun var fattig, og hadde ikke noen. Men hun var veldig.... jeg er helt sikker på at hun var glad i meg. Og det er nesten den omsorgen og kjærligheten, det er det som er innerst på en måte. At jeg vet at jeg ble verdsatt og at jeg vet at det var en som var glad i meg.

En beskrivelse av en mor som på grunn av at hun er fattig og enslig forsørger må plassere sitt barn på spedbarnshjem. Likevel kom hun til sitt barn, evnet å gi det den opplevelsen av å være elsket, være betydningsfull.

Det er interessant i den sammenheng å stille spørsmål ved Storr (1988, s.125) sitt utsagn:

Et barn kan ikke integrere en følelse av å være elsket fra en foreldre som er død, men kan heller ikke gjøre det med avvisende foreldre, en som er fraværende i lange perioder, eller som er så forstyrret at de er ute av stand til å etablere et nært forhold.

Gustav sitt utsagn sier noe om det motsatte. Dette barnet har båret med seg en opplevelse av å være elsket av sin mor fra tidlig av. Det kan også ha vært en nødvendig beskyttelsesstrategi for barnet å forsterke denne følelsen i og med at de nye omsorgspersonene ikke mestret å gi den nødvendige kjærlighet som barnet hadde behov for.

Storr (1988) har uttalt at ens selvfølelse avhenger av en integrert følelse av å være elsket for den en er. I barndommen er det moren som er den viktigste kilden til en slik utvetydig kjærlighet. En mors bortfall ville forstyrre, eller forhindre muligheten til å integrere kjærligheten, og ved det gjøre det vanskelig å oppnå og fastholde en selvfølelse.

Er det mulig at dette barnet, for å fastholde selvfølelsen, har holdt fast ved denne opplevelsen av hennes kjærlighet? Dette som en nødvendig beskyttelsesstrategi i en verden hvor det ellers var alle muligheter for barnet til å føle seg uelsket og uvelkommen.

Cohler (1987, s.365) sier det på denne måten:

På enkelte tidspunkt i livet, vil omstendigheter, som eksempelvis fattigdom eller dødsfall i nær familie, benyttes av noen mennesker til å forklare hvorfor de ikke har nådd sine personlige mål. For andre igjen vil en tilsvarende hendelse være den sporen som ga en økt anstrengelse for å nå disse målene.

Moren fylte rollen som «betydningsfull andre» for dette barn, i den forstand at hun ga sitt barn følelsen av å være elsket. Hun ga barnet et livsviktig holdepunkt å ta med seg ut i livet. En følelse å «overleve» på.

Kvinnenes relasjon til moren:

Det to kvinnelige informanter tegnet et bilde av fraværende mødre, mødre som var opptatt av seg selv og sitt eget. Mødre som ikke evnet å se sine døtre, være sensitive overfor barnets behov. Cronstrøm-Beskow (1998, s.63) sier i den sammenheng:

Ikke at kunne have tillid til ens egne forældre legger et dårligt fundament for tilliden til andre senere i livet.

Signes mor var sterkt alkoholisert, og hvor rusmisbruket på sin side gjorde henne uforutsigbar og fjern i barnets øyne. Moren ble primært beskrevet som opptatt av å dekke sine egne behov. Hun mistet innlevelsesevnen i forhold til sitt barn. Det skjer også et rollebytte, hvor barnet etterhvert opplever å være den som skal ta vare på den voksne. Signe beskriver en ødelagte kommunikasjon, hvor det å lage bilder ble barnets måte å kunne ivareta seg selv.

- Jeg opplevde moren min som barnet mitt. Jeg opplevde at hun var veldig fjern på et vis, samtidig som hun kunne være veldig nærværende.

Når det gjelder det med overbeskyttelse så har hun vært litt ekstrem i det uten å lytte. Alltid vært lite flink til å lytte til hva som egentlig foregår, men heller vært opptatt av de ideene hun har hatt rundt det. Hvis hun har opplevd at det har vært varmt selv om jeg har frosset, så har hun kledd av meg, for da er det varmt. Det er ikke snakk om at jeg fryser. (latter) Sånn var det mye hjemme.

Det var ofte iskaldt hjemme, for hun var en varm type. Det husker jeg at jeg opplevde som fælt. At jeg frøs og frøs etterhvert som jeg vokste opp. Fordi det var iskaldt hjemme. Jeg frøs. Noe med kommunikasjonen der, om jeg var sulten eller ikke sulten. De naturlige funksjonene ble oversett. Det har nok hemmet kommunikasjonen. Jeg føler vi har kommunisert dårlig. At jeg ble skuffet over det. At det kanskje har noe med min måte å kommunisere på, gjennom bilder; bilder og det å virkelig se tingene.

Tankene vender tilbake til det som Storr (1991) tidligere har sagt om det følelsesmessig splittede barn (s.27), om hvordan barnet søker en mening og betydning i ting snarere enn i mennesker når tilknytningen til andre oppleves som utrygt.

Cronstøm-Beskow (1998, s.67) uttrykker:

Børn, der vokser op med tilbagevendende såkaldte dobbelte budskaber, tager psykisk skade. Hvis det, der siges til eller omkring dem, ikke stemmer overens med den talendes kropssprog, vælger barnet som regel at lytte til det budskab, som kroppen formidler.

Den andre kvinnen, Klara, følte at alle morens krefter gikk til de eldre slektningene i familien. Cronstrøm-Beskow (1998, s.76) sier det på denne måten:

For at et barn skal kunne klage, må der være en voksen i dets omverden, som er indstillet på at lytte.

Klara tegner et bilde av et barn som ikke klarte å gi uttrykk for sine behov. Barnet som tilpasset seg omgivelsene, barnet som ikke fikk den omsorgen hun hadde bruk for.

- Jeg syntes min mor hadde..... vi så alltid eldre slektninger. Det var jeg svært utilfreds med. Jeg syntes hun gikk mer opp i de eldre slektninger, enn hun gikk opp i sine barn. Men det lå ikke i tiden. Når tingene fungerte, så var det ikke noe. Så passet man seg selv. Så var det ikke noe.

Jeg tror nok min mor er et nervemenneske, men flink til å organisere og det hele. Hun er en slik person som vil ha orden i tingene. Etterhvert så hadde hun jo flere barn som hun skulle klare. Så jeg tror alltid det har vært noe av en byrde for henne.

Relasjonen til faren.

Alle mine 5 informanter beskrev fedre som på en eller annen måte hadde sviktet dem. Bildet som ble tegnet av farsskikkelsen viste en foreldrerolle som ikke ble fylt. Fedrene ble betegnet som fraværende, alkoholiserter, uforutsigelige, voldelige, eller uten evne til å kunne gi den nødvendige emosjonelle omsorg.

Dog ble faren trukket frem hos tre av informantene som den som hadde gitt dem noe støtte i deres kunstneriske utvikling. Dette viste seg likevel å være et tveegget sverd, det kunstneriske ble brukt av barnet til å få farens oppmerksomhet og aksept. Til å bli sett, fordi en ikke ble sett på andre måter.

Til tross for at denne faren sviktet sin datter, Signe, på mange andre måter, var han likevel den som tok seg av henne, og ga henne kunstnerisk stimulans.

- Faren min var jo kanskje flink på den måten at han tok meg med på Nasjonalgalleriet og andre forskjellige ting. Og på musikkøvelser som han var på. Det var jo han som tok meg med på rideskole, og var den som var i skogen mens moren min satt hjemme. Hun var passiv. Han var den som veiledet meg inn i ting som har vært positive. Han er kunstnerisk; har vært tilknyttet musikk, med drøm og fantasi.

Klara levde med en evig lengsel etter å bli sett og gitt støtte. Hun opplevde å få noe av den oppmerksomheten hun lengtet etter gjennom å være kreativ.

- Som barn så beundrer man sin far. Jeg har sikkert beundret ham. Men han styrte meg også. Min kreativitet, den ble svært beundret av min far. Han fikk meg til å lage ting han gjerne ville at jeg skulle lage. Men det ble jo sånn at man ble bedømt for det man kunne, i stedet for den man var. Sånn har jeg opplevd det.

Thomas ga en mer utdypende beskrivelse av sitt forholdet til faren. En far som gledet seg over sønnens kreativitet, men som samtidig var voldelig, og hadde behov for en oppmerksomhet på lik linje med et barn. En ambivalens for barnet å oppleve den splittelsen i farens rolle.

- Jeg tegnet veldig mye, og det ble en ond kjærlighet mellom min far og meg på en måte der. Han ble veldig glad for å se at det skjedde. At han sådde det i meg. Det ble sikkert et

veldig viktig språklig supplement, det visuelle. Fordi jeg snakket ikke hans språk. Jeg ville ikke snakke det. Jeg nektet å snakke. Han fikk meg ikke til det. Det var noe ved hans personlighet som gjorde at det stoppet opp. Så jeg trakk meg inn i tegningen. Da ble tegningen en slags flukt, og det ville jeg jo og, men som jeg delte med han. Jeg delte det jo veldig, og han formet meg. Han var en fyr som så veldig klart det skolen ikke tok vare på.

4.3 OPPLEVELSEN AV Å BLI SETT SOM BARN

Jeg syntes det er naturlig å i fortsettelsen å gå litt inn på den enkeltes opplevelse av å bli sett i barndommen. Dette som en naturlig følge av den ambivalente følelsen flere av mine informanter syntes å ha til sine nære omsorgspersoner.

Det å bli sett som den de var syntes ikke nødvendigvis å være en erfaring mine informanter hadde fra barndommen. Isak trakk frem forholdet til sin bror. Denne broren ga ham en kort opplevelse av å bli sett, av å inneha en spesiell verdi, i hvert fall denne ene gangen:

- Hvis vi tar det med hvem som betydde mye for meg, så betydde min bror veldig mye for meg. Jeg fikk en bil av han som han hadde laget på folkehøyskolen. Denne bilen var jeg veldig glad for. Jeg kan se for meg den gang han kom med den. Han satte den utenfor huset. En lekebil, en lastebil. Denne bilen gjorde meg godt, for han viste omsorg for meg, og viste at jeg var til. Han så meg ikke, men gjennom bilen viste han at jeg skulle ha den; at han hadde tenkt på sin lillebror.

Utsagn mine informanter kom med, viste også tilbake til den hudløshet de kunne oppleve; at det å bli sett rett og slett kunne være for sårbart. Som om de bar med seg et ønske om å bli sett, og likevel ikke. Deres erfaring var ofte at de i stedet ble sett gjennom det de skapte. Det kreative ble et rom for dem som fungerte som et positivt bindeledd i forhold til omgivelsene.

Signe uttrykker:

- Jeg hadde veldig liten tillit. Følte meg veldig sårbar, utsatt, og hudløs.

Gustav sier det på denne måten:

- Livet mitt er veldig paradoksalt, det er det nå også. Det er veldig sånn spenn; fra jeg ville helst være veldig usynlig, men jeg ble ofte veldig synlig. Var på en måte..... ga

faen i folks reaksjoner, og på en annen måte var veldig var, og veldig sårbar på andres negative reaksjoner på meg. Et veldig motsetningsforhold, det var det som barn.

Klara var klar over at hun ikke var særlig synlig:

- Jeg var ikke en som var særlig synlig. Det har jeg aldri vært. Jeg ville gjerne sees, og likevel ikke. Det er en litt merkelig kombinasjon. Det har jeg senere tenkt på, at man ble sett fordi man var god til noe, ikke sant? Jeg kunne lage det ene bildet etter det andre, og så ble jeg beundret for det. Hvor jeg kanskje heller ville ha blitt sett som et helt menneske. Det har nok skapt noen problemer; at man skulle prestere noe.

Thomas ønsket ikke spesielt å bli sett:

- Jeg hadde ikke noe sterkt behov for å bli sett. Å bli gjenstand for fokusering, det syntes jeg var brysomt. Det hadde jeg ikke noen glede av. Jeg syntes det bare var brysomt. Å bli trukket ut av den verden som bare var min, og erfare at dette plutselig skulle oppleves og fokuseres på. Det var et sjokk. Det var ikke noe godt.

Cronstrøm-Beskow (1998) trekker en parallell til det narsissistiske mennesket. Det mennesket som søker sitt bilde i hvert speil, og når det finner det, faller det i transe over sin skjønnhet. Mennesket ser på den måten seg selv, men også kun seg selv. For dette mennesket er alle andre redusert til statister, hvis eneste oppgave er å holde frem speilet.

Hun sier videre (1998, s.58):

Et melkebøttebarn, der ser seg selv, anvender spejlbilledet som erstatning for den voksnes øjne, der ikke ser noget. De kan selv afgøre, om noget de har gjort, er godt, eftersom deres målestok er inddelt i «virker» og «virker ikke».

Sett i et videre perspektiv kan en spørre seg selv om alle disse mestringsstrategiene knyttet til kreativitet handler om barnets måte å skape kontakt. På den ene siden etablerer barnet en kontakt med seg selv på det private, indre plan. Det kreative blir et redskap til å bearbeide de opplevelsene de har med seg. På den andre siden fungerer kreativiteten som en måte å skape kontakt med de ytre omgivelser.

Barnets uttrykk gjennom et symbolspråk blir ikke nødvendigvis forstått; der gir ikke barnet en opplevelse av å bli sett og hørt for hvem det egentlig er. Mitt spørsmål blir om barnet manifesterer et slik indirekte uttrykk fordi det å bli helt synlig ville bli for sårbart for dets iboende følsomhet? Er det slik at det å produsere noe kreativt utenfor seg selv gir barnet en

følelse av å ha en form for kontakt, samtidig som det beskytter barnet mot å være for tydelig? Dette er noen av de spørsmål som dukker opp på det nåværende tidspunkt, men som jeg ser det blir nødvendig å vende tilbake til senere i oppgaven.

Om det å bli stimulert i kreativiteten.

En forestilling som også syntes å være fremherskende er at de fleste kunstnere er barn av kreative foreldre. Foreldre som har stimulert og støttet barna i sin kreative utvikling. Er det nødvendigvis slik at de nære omsorgspersoner har støttet opp om sitt barns søken på dette området? Det blir nødvendig å dele mine svar inn i to deler, de som har fått denne støtten, og de som ikke har fått den. De svarene jeg har plassert i denne kategorien varierer fra den litt lunkne støtten, til forelderen som styrer og stimulerer barnets kreative utfoldelse.

Signe forteller:

- De har aldri vært noe negative i forhold til det at jeg holdt på med tegning og maling og tenkte i de baner. De har vært svært lite ambisiøse overfor meg, hva jeg skulle bli eller ikke bli. De syntes at det har vært greit at jeg fulgte min vei. Så jeg har aldri blitt noe hemmet, det kan jeg i hvert fall ikke huske.

For Klara var farens aksept av avgjørende betydning:

- Min far hadde det med å få meg til å tegne noe han ville at jeg skulle tegne. Så hadde han det med å rette på meg; med at sånn skal det ikke se ut.....eller sånn på den måten. Og så gjorde man det jo fordi man elsket sin far høyt, ikke sant? Og han har sikkert syntes at det var helt i orden. Men det er noe jeg kom i tanker om senere.

Thomas sin historie velger jeg å gjengi litt mer av, ut fra en opplevelse av hvor betydningsfull denne helt tidlige kreative stimulans var for barnet. Tankene går også tilbake til kunstnere som Picasso, som fra han var helt liten sto ved siden av sin far og malte. Den dagen faren så at sønnens evner overgikk hans egne, ga han barnet sine egne malersaker i respekt for barnets talent.

- Jeg var et barn som tidlig ble stimulert til å tegne. Det tror jeg har noe med at han for det første var kreativ selv, skapende, tegnet og malte, og la dette tidlig til rette for meg. Jeg husker han kjøpte store papirruller. Det tror jeg nok at min mor var veldig med på. Det å legge ting til rette på en god måte. Jeg fikk boltre meg på store ark. Fikk tegne på det med store bevegelser. Jeg tegnet på gulvet. Fikk se store former bli til. Ikke bare en skisseblokk. Så jeg var allerede i gang

som to/tre åring og hadde lange fordypningsstunder med tegning. Jeg kan huske den vidunderlige følelsen av forløsthet når jeg hadde gjort det. Det sitter i meg enda. Fra en tre, fire år. Så det skapte et behov for å skape.

Han hadde en tavle på veggen hvor han tegnet. Han tegnet jo veldig naturlig selv. Det må jeg jo si, så den dialogen vi hadde var jo ikke bare ovenfra og ned. Han tegnet jo for oss. Han tegnet og forklarte like fort som en annen snakket. Vips. Det var jo rent trylleri, ikke sant. Å se et menneske gjøre det, det var fantastisk. Så der ble jeg fri. Jeg ble fri der, og han hadde den samme gleden og forundringen over å se det som ble til i øyeblikket. Det skapende øyeblikket. Som jeg hadde når jeg så han gjøre det. Så der ble det nok en veldig fin kontakt.

Når jeg kom inn, så vasket han av tavlen og ga meg krittet. Og jeg begynte å tegne, og gikk igjen, uten å si noe. Og da sto det der en stund. Jeg vet at han ikke visket det ut med en gang. Det var en god følelse. Det var en god opplevelse.

Så det skapende ble for meg et veldig viktig holdepunkt i oppveksten. Det å bruke hendene. Det å lage ting. Jeg hadde stor glede av det. Det ble den måten jeg distanserte meg fra hans velde og hans voldsomhet på, samtidig som jeg vet at han hadde innsikt i det hele tiden. Han kikket meg over skulderen. Så det ble ikke så mye frihet i det. Og jeg tegnet sikkert det han ville at jeg skulle tegne også. Han var såpass sterk at han klarte det. Etterhvert så ble det slik at jeg gikk min egen vei.

Om det å ikke bli stimulert i kreativiteten.

Jeg har tidligere vært inne på Storr (1991) sin beskrivelse av samfunn der det kreative ikke stimuleres (s.33), og ikke har noen spesiell plass. Hvor det oppstår en konflikt mellom behovet for å skape, og behovet for tilhørighet. En konflikt hvor det å skille seg ut forbindes med det å bryte ut av gruppeidentiteten.

Tilsvarende er det allment kjent at kunstnere i mange av de kommunistiske land har levd under vanskelige forhold. Mange har blitt motarbeidet og også arrestert hvis de produserte noe som ikke støttet opp om regimet. Hitler brente bøker og ødela malerier av kunstnere han ikke syntes om. Flere ble også utsatt for forfølgelse og drept.

Spørsmålet blir hvordan det er for et utpreget kreativt barn å vokse opp i omgivelser som ikke støtter eller stimulerer det, et miljø som ikke har et forhold til den skapende impuls.

Isak rettet spørsmålet tilbake til meg:

- Jeg kan jo stille et spørsmål til deg om hvordan er det mulig for personer som ikke har noen kreativt rundt seg å bli kreative? Det syntes jeg er interessant. Vi hadde ikke noe musikk. Vi hadde ikke noen bilder. Vi hadde ikke noe teater, og opera. Vi hadde ikke noen skulptur, vi hadde ikke disse klassiske kunstformer rundt oss i det hele tatt. Men hvordan kunne vi da bli glad i det?

I mitt barndomshjem der var det ingen malerier, bare fotografier, og knapt nok det. Det var ikke noe tema i det hele tatt, det med kreativitet. Det ble sett på som noe rart.

Jeg begynte å lage et bilde når faren min sa at vi trengte noe på veggene. Vi hadde ingen ting. Vi hadde ikke råd å kjøpe. Så laget jeg et bilde som hang på veggen. Det var fra min mors fødested, som hun fortalte meg det i fantasien. Det bildet betydde starten på min jobbing som kunstner.

Klara uttrykte lengselen etter en kreativ stimulans på denne måten:

- Det er jo ingen av dem som har vært kreative personer i den forstand. Så jeg har ingen relasjon i den retning i min familie. Jeg har alltid måttet gjøre tingene selv, og finne ut av tingene selv. Generelt, men i sær på det kreative området. Gjøre erfaringene selv. For hvis min far eller mor hadde vært maler, så var det jo en naturlig ting at jeg levde med det. Men slik var det altså ikke.

4.4 MESTRING OG SELVOPPFATNING

I og med at selvoppfatningen syntes å være så nært knyttet til mestringsevnen velger jeg å se på disse to områdene under ett.

Mestring definerte Christie (1995, s.15);

som en følelse av kompetanse og mestring; at en til tross for det som hadde skjedd opplevde at det var noe en kunne greie å gjøre.

Selvoppfatning; ble nært knyttet til mestringsevnen. Selvoppfatning var noe mer enn det å ha et godt selvbilde. Det handlet om evnen til å fortsatt kunne se på seg selv som noe annet, som en som hadde evner på andre områder. En egenskap hvor en ikke utelukkende forbandt seg med rollen som offer, men så seg selv i forhold til et større hele. Selvoppfatning var knyttet til ens eget sinn, men var også svært følsomt i forhold til hvordan andre oppfattet en (Christie, 1995).

Skaalvik og Skaalvik (1988) presenterte en deling av begrepet selvoppfatning (s.20).

Hos flere av informantenes syntes det å komme frem slike klare skiller. Den generelle selvpoppfatning kunne være dårlig, mens den spesifikke; den som var knyttet til den kreative egenskapen, kunne være god. På tilsvarende måte kom en egoutvidelse til syne gjennom flere av informantenes beretninger; beretninger, der de viser hvor sterkt hjemmesituasjonen påvirket deres selvpoppfatning.

Miller (1994b, s.40) sier det slik:

Med sunn selvfølelse forstår jeg den klare forvissing om at registrerte følelser og ønsker hører til ens eget selv. (org. gjengivelse)

Tre av mine informantene hadde tidlig en kontakt med sin egen kreativitet, i form av en særskilt evne til å uttrykke seg gjennom tegning. De kunne noe; mestret noe bedre enn de andre, fikk oppmerksomhet for det. Samtidig kom også frustrasjonen til uttrykk, over å kun bli sett gjennom det man skapte. Jeg vil prøve å belyse disse ulike opplevelser ved å gå mer inn på den enkeltes historie.

Splittelsen mellom styrke og sårbarhet.

Signe ga uttrykk for en splittelse mellom sin opplevelse av styrke og sårbarhet i barndommen:

- Jeg vet at jeg var ganske isolert og taus, men ganske tøff og sterk. Jeg opplevde at det var mange som nok respekterte meg ganske kraftig når jeg var barn. Jeg hadde en autoritet i meg.

Dette utsagnet sto i sterk kontrast til en annen følelse som hun ga uttrykk for litt senere i intervjuet:

- Jeg hadde en veldig skamfølelse i forhold til familien min, som gikk vel på at jeg hadde skam overfor meg selv. Jeg følte meg vel såpass identisk med de, at jeg identifiserte meg såpass med dem, at jeg syntes at alt det som skjedde hjemme, det som jeg opplevde som veldig besudlet, negativt og uekte og uærlig og alt det der. At det på en måte var meg også. Det lå utenpå meg, og at alle måtte se. Jeg følte meg veldig utsatt.

Tidligere omtalte jeg det følelsesmessig splittede barn (s.27); om den ekstreme følsomhet og sårbarhet ovenfor andre, samtidig med en opplevelse av å eie en enorm styrke. Hvordan denne kombinasjon av omnipotens og sårbarhet stimulerer til en utvikling av en indre fantasiverden. En fantasiverden som kom til uttrykk gjennom det kreative. Å være sterk på den ene siden;

utrolig sårbar på den andre. Disse to kvalitetene henger sammen på sin måte, som to sider av samme sak. Behovet for å være sterk og usårlig i møtet med omverdenen, for på den andre siden å være i stand til å beskytte sitt sårede indre. Følelsen av kraftfullhet blir tydelig når en ser på Signe sin opplevelse knyttet til sine kreative egenskaper:

- Det var det jeg kunne. Jeg kunne tegne, jeg kunne forme. Og det fikk jeg veldig feedback på at jeg kunne. Det var mye annet jeg ikke kunne. Jeg hadde en veldig trang til å hevde meg. Det var på en måte en hevtanke, også om det å bli sett, fordi jeg opplevde jo også at jeg ikke ble sett. At jeg hadde en styrke i meg som på en måte ønsket å delta i verden, å bli sett i verden, å sette spor etter meg i verden, som en av mange, være tydelig. Jeg ville være tydelig, selv om jeg opplevde meg som veldig utydelig.

Det var den kraftfølelsen som jeg hadde. Og det at jeg mestret det å tegne og det å se og gjennomskue og ha et overblikk. Jeg følte at jeg hadde et overblikk midt i alt. Fordi jeg var tilbaketrukket og så ting litt på avstand. Det var kontakten med den rytteren på den kjempehesten. Med det å erobre verden på min måte.

Jeg har nevnt Anthony (1987) sin beskrivelse av representerende mestring (s.29). Denne vekslingen han beskriver mellom en iboende hypersensitivitet på den ene side, og evnen til å ta i bruk av det kreative som beskyttende støtpute. Denne styrken som så tydelig kommer til uttrykk gjennom opplevelsen av egen kreativitet. Og svakheten som så klart knyttes til denne informantens familiesituasjon, det som hørte til egoutvidelsen.

Det kreative uttrykk ble noe å holde fast ved når alt annet syntes flyktig og forgjengelig. Hvor det skapte produkt ble det trygge, det som ikke ble borte, i en barndom fylt av usikkerhet og utrygghet. Det kunstneriske uttrykk representerte noe å holde fast i for barnet Signe.

- Hvis jeg klarte å få et bilde på det så ble det ikke borte. Jeg var utrygg for moren min som snakket om at hun ville ta selvmord, eller rømme. Det var mye som ble veldig utrygt. Om hun forsvant, så kunne jeg altså ha et bilde av noe som var evig.

Å holde på noe som er der hele tiden, noe som er der. Når alt annet er føles fryktelig forgjengelig, og i en evig bevegelse bort fra en. Det tror jeg nok på, den følelsen av at ting sklir unna en. Kjærligheten, tryggheten, menneskene du er glad i drikker seg fulle, blir borte i altfor mye rus. Faren min, som på en måte var som et anker, han rømte unna. Alt sklir unna og er i sånn svisj, som såpestykker. Da kan du holde deg fast i noe. At det blir et bilde på noe som man kan vise til som er der. Som er en slags påle. Som er trygt på en måte. En energi, en kraft, en inspirasjon, eller hva du vil. En følelse av mestring, at

det er et område som har mestring i seg, når alt annet svikter en. Å være den som ser seg selv.

Klara sier det på denne måten når selvfølelsen i forhold til det kreative trekkes frem:

- Jeg kan ikke si annet enn at jeg hadde det deilig når jeg arbeidet med det. Det var noe som jeg visste at jeg kunne, ikke sant? Og det var noe andre aksepterte. Det gjorde meg spesiell. Ja, jeg har alltid vært god til å få det beste ut av ting. Det kan man si. Det vil jeg mene. Når tingene gikk meg i mot kunne jeg søke tilflukt i de tingene. Fordi de ga meg en selvfølelse. Men som jeg sier, så er det kanskje en selvfølelse som ikke er så hensiktsmessig fordi den er knyttet til noe man er god til, og ikke til hele mennesket. Det er liksom andre ting som får lov til å stå litt i skyggen av det. Det er først noe jeg er blitt bevisst om senere, om hvordan det hele henger sammen.

Informanten syntes å ha en klar opplevelse av denne delingen mellom den spesifikke og den generelle selvoppfatning. En selvfølelse som var knyttet til det en var god til, og ikke til hele mennesket. Denne uttalelsen får meg også til å tenke på en uttalelse av Anthony (1987). Han hevder at til tross for at kreativiteten, i det minste for en periode, kan syntes å minske risikoen for sårbarhet, så stemmer det ikke med sann motstandsevne. Han mener det er en illusjon av kraftfullhet, av immunitet mot stress, og av god følelse. Den innehar en uekte motstandsevne hevder han, og mener at det er en pris forbundet med det.

Umiddelbart kan det syntes vanskelig å ta stilling til hva som er sann eller uekte motstandsevne. En faktor som syntes å være vesentlig i denne informantens historie er at kreativiteten var det som gjorde henne synlig i forhold til omgivelsene. Når hennes liv for øvrig ble beskrevet som utrolig ensom og isolert, fungerte de skapende egenskapene for henne som en brobygger i forhold til omverdenen. Den kreativiteten som ble lagt for dagen støttet opp under selvfølelsen. Det ga en følelse av mening og mestring. Til tross for at det kun var en opplevelse av å bli sett for noe en var god til, og ikke dekket lengselen etter å bli sett som helt menneske.

Kreativiteten som redskap for kontroll og selvfølelse.

Storr (1991) hevder at evnen til å tolerere spenning og angst er karakteristisk for den kreative person. Cronstrøm-Beskow (1998, s.98) sier det slik:

Det kan være skæbnesvangert at slippe forankringen i troen på sig selv, idet det kan være det samme som at miste kontrollen og slippe grebet om sit liv.

Kan en se dette gjennom en annen informants reaksjon på spørsmålet om å ha kontroll over eget liv? En kontroll som for Thomas ble nært knyttet sammen med evnen til å tegne i barndommen:

- Jeg følte at jeg ikke hadde kontroll. Jeg var prisgitt hans styrke og hans luner. Vi var på vakt hele tiden i forhold til hans humør. Han drakk en del. Han ble veldig spydig i en halvruset tilstand. Hadde behov for å provosere. Og den traff oss veldig sterkt. Vi ble usikre. Jeg hadde ikke noe å stille opp overfor han. Jeg følte ikke at jeg hadde kontroll over mitt eget liv. Bortsett fra når jeg tegnet. Det ga meg en følelse av kontroll. Jeg opplevde vel ikke den gang at jeg hadde noen sterke sider. Jeg var et barn med lite selvtillit. Helt klart. Men jeg ser i ettertid at jeg hadde sterke sider. Det hadde jeg absolutt. Men jeg var fryktelig usikker. Jeg syntes vel nok jeg var flink til å tegne. Jeg følte jo at jeg mestret noe. Det er klart. Jeg mestret jo det med tegning mye bedre enn noen annen.

Når et lite barn står opp mot en overmakt som syntes for sterk, fantaserer de om magiske personer som skal komme og hjelpe dem. Ungdommen derimot overtar selv denne helterollen. De blir den personen som selv eier kraften (Robert Pynoos i Christie, 1995). Dette kommer tydelig til uttrykk i det følgende utsagn fra Thomas når han fortsetter:

- Men kraften hans, den rent fysiske kraft, den var sterk. Som vi ikke kunne hamle opp med. Derfor så ble det..... jeg drev og padlet fra jeg var seksten. Det var nok mye for at jeg skulle bli sterk som han. Skulle ta han og slå han en dag. Kunne hamle opp med ham en dag. Jeg kom jo aldri dit, men det å kunne ha en potensiell mulighet til å kunne gjøre det, ikke sant. Jeg ser på det som et veldig sunt trekk hos gutter at de vil ha en iboende styrke. Det har jo også mye med psykisk styrke å gjøre.

Samtidig denne følelsen han hadde av å bli beundret og respektert for hva han mestret på det kreative området:

- Men det er jo klart at jeg var jo glad for å vise tingene mine, glad for å få ros. Vise det og få ros. Det ble jo nesten en slags betinging i det som jeg ble litt avhengig av. Fordi jeg fikk aldri ros for noe jeg sa. Jeg fikk aldri ros for at jeg sa noe klokt eller fornuftig. Men jeg fikk veldig ofte ros for tegningene mine. For det jeg presterte der. Det var usedvanlige resultater.

Lengselen etter å bli sett som den de er har kommet sterkt til syne hos alle disse tre informantene. Kan det være slik at barn med utpregede kreative egenskaper bruker sine

skapende evner for å få en positiv oppmerksomhet fra omgivelsene? Å få respons på noe er bedre enn ingen respons i det hele tatt. Et hvert barn har behov for å bli sett og tatt på alvor for den de er. Når dette av ulike grunner ikke er mulig, kan det være at barnet bruker det kreative som en overlevelsesstrategi?

Det kom også frem hvor nært ens selvfølelse var knyttet følelsen av mestring. En følelse av at en evnet å sette seg i respekt. Opplevelsen av egen styrke. Er det slik at en burde prise seg lykkelig for de barn som oppdager kreativiteten som en slik mulig kilde til oppmerksomhet og overlevelse?

Ikke hos alle mine informanter kom det til uttrykk gjennom det å tegne og male i barndommen. Et par av dem lette i mange år før de kom fram til sitt spesifikke, kunstneriske uttrykk. Evnen til å uttrykke seg kreativt hadde likevel vært der fra tidlig av, da heller i form av det å kunne uttrykke seg skriftlig eller på annen måte. Denne evnen ble på tilsvarende måte en evne de følte de kunne hevde seg med blant de jevnaldrende, gi dem selvfølelse.

Evnen til å ha noe ingen kjente til.

De fleste som har studert kreative mennesker er enige om at en av de mest fremtredende karakteristikk er deres uavhengighet. Dette gir seg spesielt til uttrykk ved at de er mye mer influert av deres egen indre standard, enn av det samfunn eller yrke de tilhører (Storr, 1991, s.235).

Barnet viser også en styrken i det å våge å skille seg ut, være annerledes i forhold til andre. En av informantene ga uttrykk for at han hadde kjent en iboende styrke fra han var ganske liten. Evnen til å tilpasse seg, evnen til å kunne mestre tilværelsen på tross av en følelse av å være annerledes; å være bærer av en historie som ingen kjente til. Denne evnen til å oppleve kontroll farget derfor naturlig nok Gustav sin selvoppfatning; et bilde av en som var sterk, hadde en sterk vilje.

- Jeg var uønsket på en måte. Jeg hørte ikke ordentlig til. Og den følelsen har jeg fremdeles, kan du si. Så den har jeg hatt, den sitter ganske sterkt. Men også styrken i meg selv. At jeg var nødt til å ha en veldig vilje. Veldig, innerst inne, helt i bønn, så er det ett eller annet som gjør at jeg har tatt vare på meg, opplever jeg.

Jeg hadde evnen til å tilpasse meg. Den var sterk. Den er jo ganske sterk hos mennesker i det hele tatt, men jeg har ofte tenkt på det. Når jeg tenker tilbake, så var det veldig fremtredende at jeg hadde evnen til å tilpasse meg nye situasjoner. Jeg har også hatt evnen til å, på en måte, å ha evnen til å ha noe som ingen kjente til. At jeg beskyttet meg

selv på et vis, tror jeg. Jeg har vært veldig sterk. En sterk vilje, det har jeg alltid hatt, og det vet jeg at jeg hadde som barn.

Kan denne styrken henge sammen med en iboende evne til mestring og beskyttelse? En beskyttelse mot det som var for vanskelig, det som var for sårbart for barnet å kjenne på? En evne til å bære seg selv når ingen andre gjorde det?

Cohler (1987, s.364) sier det på denne måten:

Alt for ofte blir usårbarhet og motstandsevne sett i forhold til fraværet av sykdom, snarere enn som et resultat av en mestring av problemene i øyeblikket. Tilsvarende blir det ofte antatt at omstendigheter som fattigdom eller ustabile familieforhold nødvendigvis vil føre til økt lidelse og uro. Det er for liten forståelse for betydningen av denne typen hendelser for den som opplever det, og en manglende anerkjennelse av at slike opplevelser også kan føre til fornyede forsøk på å mestre motgang.

Barnet som tilpasser seg omgivelsene.

Et annet bilde som også tegner seg, er barnet som tilpasser seg omgivelsene. Tilpasser seg i den grad at følelsen av selvverd forbindes med en evne til å gjøre det som var forventet. Noe som også avspeiler barnets iboende usikkerhet og behov for aksept. Dette blir knyttet sammen med det forventningspress barnet oppfatter fra foreldrenes side. En forventning som oppstår eksempelvis for Isak når et eldre søsken ikke innfrir sin rolle på grunn av psykisk sykdom:

- Det bildet jeg får av meg er en liten guttetass som var meget undrende og medgjørilig. Og som hadde veldig vanskelig for å vise aggresjon. Snill - mors barn. Prøvde å gjøre det som var riktig, moralsk riktig. For mye ble lagt på mine skuldre. De hadde store forventninger til meg, det var liksom deres håp, mannlige håp. Så jeg følte vel det presset mer og mer. Alt det positive og det negative.

Gustav beskriver han hvordan han forsøkte å tilpasse seg den nye livssituasjon hos adoptivforeldrene:

- Jeg ville jo at folk skulle like meg på en måte. Så jeg ville i hvert fall ikke at folk skulle mislike meg. Det syntes jeg var veldig vondt. Det var nok noe av det jeg hadde med meg; at nå skal du oppføre deg ordentlig, være grei og sånn, i denne nye tilværelsen.

Cronstrøm-Beskow (1998, s.58) sier noe om barnet som tilpasser seg; barnet som forsøker å få omverdenens aksept:

At føle sig nødvendig er noget av det allerviktigste for os mennesker; det, der giver tilværelsen en dybere mening. Sådan synes det også at være for den, der stadig er barn.

Killen (1996) sier også noe om denne typen barn (s.15); det barnet som viste en overdreven tilpasningsevne. Barnet som kunne «lese» den voksnes tanker, for å være forberedt på det som måtte komme, eller tilrettelegge avledningsstrategier. Et eksempel er Isak som etablerte et hemmelig kodespråk med sin mor for å prøve å holde familiesituasjonen under kontroll.

Anthonys (1987, s.148) definerte det motstandsdyktige barn:

Et barn med normal forsvarsevne, men med et vidt spekter av mestringsstrategier.

Er det ikke nettopp disse mestringsstrategiene vi kommer litt i kontakt med gjennom disse informantenes svar? Til tross for at opplevelsen av å mestre ikke blir entydig hos disse informantene, kommer det klart frem av disse svarene hvor nært informantenes selvoppfatning var knyttet til en følelse av mestring. Hvor det ene barnet gjennom sin tilpasningsevne opplever å oppnå den voksnes kjærlighet og aksept, ble strategien for andre barn å bygge opp omkring sin egen følelse av styrke fordi de i utgangspunktet følte seg isolert eller uønsket. Andre igjen støttet seg til følelsen av mestring som var knyttet til den kreative egenskapen.

4.5 MENING OG SYMBOLISERING

I denne sammenheng er det naturlig å koble evnen til symbolisering og opplevelsen av mening sammen. Det handler barnets evne til å finne en mening i tilværelsen. Bødtker (1992) tok for seg betydningen av det kunstneriske uttrykk når ordene ikke strakk til i kommunikasjonen (s.42). Han trekker også frem muligheten til å få en følelseskontakt gjennom det skapende medium. Mine informanter har alle vært kreative barn. De fleste av dem har gitt uttrykk for det problem de opplevde i forhold til en språklig kommunikasjon med omverdenen. Språket var ikke nødvendigvis det beste redskap for dem. De fant en evne til å uttrykke seg gjennom sin kreativitet.

Haabesland og Vavik (1991, s.33) sier det på denne måten:

Alle kan ikke bli kunstnere, men ingen skal bli slave. Dersom en ikke anvender sin fantasi og bygger opp sitt eget språk, så blir en underkastet maktspråket og taler med andres tunger. Det er viktigere at barna kan tale enn at de kan lytte. Kan barna bare lytte blir de utelukkende slaver.

Det skapende barn har funnet sin egen måte å kommunisere med omverdenen. Når ordene ikke syntes å være der eller strekke til, blir språket symbolsk gjennom det de skaper. Christie (1995, s. 15) definerte evnen til symbolisering slik;

den naturlige helingsprosessen som finner sted gjennom lek, ritualer, sang, drama, historier og lignende, hvor barnet gjennom en symbolisering kan bearbeide traumer.

Med mening forsto Christie (1995, s. 15) følgende;

en opplevelse av mening i forhold til traumatiske opplevelser, en forståelse av hvorfor noe har skjedd med en selv og sin familie.

Alle mine informanter bærer med seg sår fra sin barndom. Jeg har vist i min tidligere drøfting at det ikke har vært et entydig bilde de beskriver når det gjelder de andre punktene knyttet til motstandsevne. Noen har opplevd å ha en støttende og nær foreldre, andre ikke. Selvoppfatningen har ikke nødvendigvis vært god. Heller ikke en opplevelse av mestring og kontroll i forhold til den tilværelsen de har vært del av.

Entydig blir det først når vi kom inn på kreativitetens betydning i forhold til selvfølelse og mestring. Entydig i den forstand at det har fungert som en positiv erfaring for barnet. Blir barnets opplevelse av mestring på det kreative området også det som viser vei inn til barnets iboende ressurs; det som gjør at de kommer inn under betegnelsen motstandsdyktige barn.

Er denne oppdagelsen av kreativiteten og evnen til symbolisering et bilde på barnet som finner et språk å kommunisere med som gir livet mening? Et språk som ikke nødvendigvis blir forstått eller tatt i mot av omgivelsene, men som blir barnets redskap til å bearbeide og få en aksept av sin egen verden. Jeg tar for meg flere av informantenes utsagn for å belyse dette fra ulike sider.

Å forstå verden gjennom blikket.

Signe forteller om betydningen av det kreative ut fra behovet om å holde fast ved virkeligheten; ved noe opprinnelig, ved det som oppleves var sant. Rollen hun inntok var betrakterens, den som tok inntrykkene til seg, og forvandlet dem gjennom bildet:

- Det er noe av det samme jeg tror jeg holder på med i bildene. At jeg holder fast på det, at jeg ønsker å komme inn i en slags skjønnhetstilstand, selv om jeg ofte lager stygge bilder. Å komme nær noe uraktig, noe ekte, noe direkte. Jeg opplevde så mye inndirektehet, det var veldig mye jeg ikke fikk greie på, som jeg på en måte visste om i familien. Veldig mange tabuer, som jeg visste om; selvmord, alkoholisme, negative ting.

Måten det ble vist meg på gjorde at jeg ikke ble tatt med i det. Jeg ble på en måte holdt utenfor. Jeg ble på en måte betrakteren, og det er det som hele tiden har plaget meg; at jeg alltid er en slags betrakter. Her kommer også det kreative inn. Det er lettere for meg å stå ensom i et atelier å gjøre noe med det jeg har sett, mer enn å delta i sammenhenger. Fordi jeg har opplevd det som en slags isolasjon at man ikke kan gripe inn i noe, men man kan stå utenfor å se noe og observere noe og være veldig i kontakt med det på en måte. Veldig ensomt og tilbaketrukket.

Ensom og tilbaketrukket, men likevel med en opplevelse av å delta i det liv som skjer på utsiden. Denne refleksjonen minner mye om den beskrivelsen jeg tidligere ga av H.C. Andersen (s.30). Hvordan han klarte å forholde seg til den problematiske virkeligheten ved å velge ut deler av den, som han så iscenesatte på sitt dukketeater.

På samme måte velger Signe ut bruddstykker av virkeligheten for å skape seg et sant rom, et rom i fantasien som representerte noe ekte og virkelig i forhold til den fordekthet som opplevdes i omgivelsene. Det ble samtidig betrakterens rolle, den som var utenfor, den som ikke selv kunne handle direkte inn i det som skjedde. Handlingen ble indirekte, formidlet gjennom bildet.

Jeg syntes Storr (1991, s.188) uttrykker det på en treffende måte:

Dersom en setter alle andre hensyn til side, kan en spørre seg om det en bildende kunstner egentlig forsøker er å søke å forstå verden gjennom blikket.

Behovet for å skape seg sin egen fantasiverden.

Et annet aspekt er barnets utvikling av en fantasiverden. En verden som for noen barn fungerer som en kompensasjon for fraværet eller atskillelsen fra nære kontakter.

Storr (1991, s.198) sier det på denne måten:

Vi forsøker her å gi uttrykk for at det er noe vesentlig frustrerende knyttet til menneskets barndom, og at denne frustrasjonen, fordi den innebærer en manglende tilfredsstillelse i den virkelige verden, oppfordrer til utviklingen av en indre fantasiverden. Dette fører til at det sensitive, tidlig utviklede og begavede barn, som en må anta har et velutviklet nervesystem som mottaksorgan, og som senere blir kreativ, er sterkere påvirket av deres opplevelse av barndommen.

Thomas beskrev opplevelsen av å gå inn i den kreative verden som barn. En opplevelse av fred, en opplevelse av å bli hel:

- Jeg hadde veldig glede av når jeg hadde fylt en skisseblokk. Da var jeg veldig fornøyd. Og det gjorde jeg fort. Det gikk jo fort. Jeg satt ikke og filte. Jeg tegnet, det var veldig dynamikk i det. Jeg hadde en rask og sikker strek. Det ga meg en ro og fred. Fred i sinnet. Jeg hadde en følelse av fylthet på en måte, en hel følelse. En følelse av å ble hel. Jeg tror nok det hadde en slags helende effekt på meg. Jeg tror nok det.

Klara beskrev opplevelser knyttet til utviklingen av selvfølelse og en indre fantasiverden i barndommen:

- Det ga meg en følelse av at jeg kunne noe, og at jeg var god til noe. Det var den ene følelsen. Og en følelse av at jeg kunne trekke meg inn i min egen verden og lage min egen verden som trøst. Det har nok vært slikt noe. Og når jeg var hjemme, at jeg liksom hadde bestemte stemninger og slikt, at jeg kunne bygge en fantasi inn i det, ikke sant. Også alt det jeg skrev og tegnet. Det var mye fantasi i det. Jeg laget tegneserier og sånt noe. Jeg skrev slike små historier, slike små pikehistorier. Spenningshistorier, og noen med noen gode ting, om sommerene og slikt noe. Det likte jeg godt å skrive og tegne til.

Storr (1988) har beskrevet fiction som et middel til å uttrykke voldelige følelser (s.42). Fiction kan også representere et middel til å skape en ønskeverden for barnet. Situasjoner der en selv spiller hovedrollen, og får utløp for lengsler som de ikke klarer å manifestere i det virkelige liv.

Brudal (1984, s.39) har uttalt:

Barn har behov for idealer og helteskikkelser. Disse kan vel så gjerne finnes i litteraturen som i den virkelige verden.

Jeg opplever det som Thomas uttrykker som en treffende beskrivelse av barnets evne til å leve seg inn i en fantasiverden:

- Jeg ble en del av den verdenen. Jeg ble en del av Picassos verden, og av Leonardos hester og de sterke menn og alt det der. Jeg ble oppslukt av det der. Det var en veldig fin tid. Jeg kunne sitte å bla i disse bøkene, og tegne av og fortolke og kopiere. Det gjorde jeg veldig mye. Så jeg er glad for de impulsene der.

Så dette blir en veldig tvetydig, en mangefasettert historie. Som både er nedbrytende og ødeleggende, og som samtidig er veldig oppbyggende. Jeg fikk jo tidlig en fornemmelse av hva som var oppbyggende og hva som var nedbrytende. Derfor ble slike som Picasso en stor opplevelse for meg. Allerede som åtte åring satt jeg så på hans film.

I fortsettelsen kommer han med denne beskrivelsen av det kreative som sanseopplevelse:

- Det var en ren sanseopplevelse. Det var en oppdagertrang som jeg fikk utløp for. Jeg tror barn som jeg har sett, har en form for fantastisk uttrykk, som er en form for å verifisere virkeligheten på. En vidunderlig måte å gjøre det på.

Man kan tolke den og løse den på så mange måter. Man kan jo utøve selvsensur, men man er fri til å løse det. Man får det verifisert, får det virkelig. Man får det kroppsliggjort nærmest. Det blir som folk som danser, som går inni de gestalter. Når man gestalter en figur så blir man en del av det på en måte. Og slik blir tegningen også.

Thomas viser hvordan barnets fantasiverden fortonte seg; som en annen måte å se virkeligheten på. På hvilken måte han lot seg fylle av sanseopplevelser. Hvordan en annen kunstners arbeid stimulerte til fordypning i eget arbeid og ga en gjenkjennelse inn i egen virkelighet.

Robert Pynoos uttalte seg (i Christie, 1995), om hvordan barnet fantaserer inn magiske personer når overmakten syntes for sterk. Thomas fant rollefigurer i Picassos sterke menn og hester, slik andre barn i dag kan forholde seg til skikkelser som Supermann eller lignende. Anthony (1987) hadde en betegnelse som han beskrev som kreativ kompetanse (s.22) Barnet som evner å ta skrittet bort fra virkeligheten, og finne løsninger der som kan gi en opplevelse av mening. Evner å finne løsninger «på innsiden av hodet».

Jeg vil i fortsettelsen komme inn på flere nye områder som dukket opp under mine intervjuer. Opplevelsesområder som jeg ikke på forhånd hadde satt søkelyset på, men som gjentagne ganger dukket opp som viktige ressursområder for mine informanter i oppveksten. Det handlet om evnen og gleden over å være alene i det å være skapende, det handlet om naturen som inspirasjonskilde. Utviklingen av kreativiteten i barnets frie lek.

Forholdet til naturen.

Cronstrøm-Beskow (1998, s.119) hadde også den erfaring at de løvetannbarn hun intervjuet fant stor trøst i naturen:

Det innebærer ingen risiko at stole på naturen og se sig selv ved hjelp af den. Den sårer ikke. Den støder ingen bort. Den er ærlig og viser seg, som den er, uden at forskønne eller skjule noget.

Hun sier videre at løvetannbarnas tillit til naturen har bestått gjennom årene, og den har blitt forsterket og utdypet, uten at de har kjent til dens sterke symbolikk.

Jeg lar mine informanters stemme tale for seg selv, og lar Isak begynne:

- Vi levde et liv i nær tilknytning til naturen. Vi fant på så mye rart. Det utviklet fantasien. Det utviklet det kreative. Jeg vet ikke om noe barn som kan oppleve en så sterk lykke som da vi levde fritt i skogen. Vi var frie barn. Fra morgen til kveld. Vi hadde våre hus, vi laget barhytte, og vi hadde vår plasser i skogen. Vi lekte cowboyer, og alt det der som barn gjør. Men det var veldig sterkt, og det var vakkert. Samtidig følte jeg en ensomhet, en lengsel etter ro og fred. Jeg så veldig mye i steiner og former i fjæra. Vi levde veldig mye i fjæra. Myrområder, nedstørknet vann. Vann holdt igjen en form, det var myra. Holdt vannet igjen. Dagliglivet var dyrene, det var venner. Dyrene var våre venner, det var fra katter til hunder. Vi ga dem tanker. Vi ga dem liv. De forsto oss. De var tause vitner.

Signe tar over:

- Jeg hadde en hund. Vi gikk mye i skogen alene, seint på natten. Følte meg ganske trygg i en eller annen rar verden, innkapslet på en måte. Følte meg beskyttet.

Gustav forteller også:

- Det var en helt klar forbindelse. Jeg så ikke på det da, men nå ser jeg på det, at det var kreativitet. Det der å undre meg over. Det var en sånn sommerfuglpuppe som jeg tok vare på og hadde til den ble sommerfugl. Så det underet skje. Jeg kunne sitte hele dagen og se på en øyenstikkerlarve som kom opp og forvandlet seg og krøp ut av seg selv. Fløy av gårde.

Som barn så var skogen mitt hjem på en måte. Det var der jeg trivdes. Hele sommeren så sprang jeg rundt i skogen fra jeg var ganske liten. Og jeg gjorde også ting. Jeg bygde borger, og jeg bygde huler. Jeg var kreativ i naturen. Studerte og fant mye rart som jeg lekte med. Jeg besjelet det på en måte. Jeg har en veldig takknemlighet til naturen som et flott sted for meg å være fri og trygg. Det er det også i dag.

Uttrykk som å føle seg beskyttet, føle seg trygg og fri i forhold til naturen taler for seg selv. Storr (1991) var også opptatt av hvordan noen barn kunne utvikle et sterke forhold til dyr når de ikke opplevde at foreldrene var der for dem (s.28). På samme måten som naturen kan et dyr fungere som en trøst, et vesen en kan kommunisere med, en som kan gi livet mening. Winnicott (1996, s.54) sier det slik:

Det er i lek, og kun i lek at barnet eller den voksne kan skape, og være kreativ, og det er kun ved å være kreativ at individet kan finne sin identitet, sitt selv.

Om det å være alene.

«Konversasjon beriker forståelsen, men ensomhet er geniets skole.» (Edward Gibbon)

Flere av de kunstnerne jeg har snakket med trakk frem deres opplevelse av å være alene. Ikke som en negativ følelse, men som en svært viktig positiv ressurs de hadde sterk kontakt med allerede i barndommen.

Anthony Storr (1988) gir en beskrivelse av den kreative person som et menneske som konstant prøver å oppdage seg selv, og ved det omforme sin egen identitet. Et menneske som søker å finne meningen i universet gjennom det han skaper. Hvor der skjer en viktig integrasjonsprosess, som på lik linje med meditasjon og bønn, har lite å gjøre med andre mennesker. At det har sin egen atskilte verdi. Det kreative menneskes viktigste øyeblikk er nettopp de hvor han oppnår en ny innsikt. Disse øyeblikk, skriver Storr, vil i vesentlig grad oppstå på de tidspunkt hvor han er alene.

Jeg lar Gustav begynne beretningen om barnets opplevelse av å være alene:

- En veldig frihet. Deilig å være borte fra foreldrene sine. Ingen som kunne kontrollere deg, og det var bra. Gjøre hva du ville. Jeg har alltid likt det der. Jeg er glad i å være alene, jeg er veldig glad i ensomheten. Jeg var sikkert et nokså ensomt barn, men det var ikke det verste. Tror ikke det. Jeg har alltid trivdes veldig godt i mitt eget selskap.

Isak fortsetter:

- Jeg begynte å søke bort til myrområder. Til disse store åpningene i skogen. Man kan se det rent symbolsk, det med myrområdene. Det ble veldig sterkt for meg, for da søkte jeg ensomhet. Jeg søkte nok litt bort fra det miljøet også da for å få klarhet i tankene.

Klara reflekterer over tiden alene sett i forhold til sin lengsel om å være i sammen med andre:

- Jeg bygget huler, og hus, og den slags kreativitet. Det gjorde jeg mest alene. Og laget hageanlegg og slike ting. (latter) Det syntes jeg var enormt spennende. Dels hadde jeg det godt med det. Fordi jeg tror også at det var det som støttet min kreativitet, ikke sant? Men på den andre side ville jeg jo også gjerne være sammen med andre. Det var jeg jo også en gang i mellom. Men jeg har alltid hatt denne følelsen av at de andre heller ville leke med noen andre, for slik var det. Det er en slik alltid utenforhet, ikke sant?

For Thomas representerte det å trekke seg tilbake et iboende behov:

- Jeg hadde sittet og tegnet og tegnet fra jeg var ni til jeg var tolv. Det var ensomt. Ikke var jeg ute og sparket fotball. Da hadde jeg ikke vært særlig sosial sammen med andre gutter. Veldig lite. Og satt inne og tegnet hver eneste dag. Det var tydelig at jeg hadde et sterkt behov for det.

Det kreative behov gjør at barnet trekker seg tilbake, skaper seg sitt eget rom.

Anthony (1987, s.26) uttrykker:

Vellykket kreativitet støtter opp under egoet, mens selvopptattheten leder bort fra de gode objektrelasjoner. Hvis en antar at sann motstandsevne er et produkt av gode relasjoner, og hvis god, mental helse er basert på et levedyktig mor-barn forhold, representerer kreativiteten en av de mange mulighetene for helbredelse som gjør den menneskelige organisme i stand til å komme seg etter dårlig fungerende perioder.

Kan en derfor se barnets behov for å trekke seg tilbake; være alene, som en sunn reaksjon? På samme måte som det helt lille barn øver seg i en atskillelse fra moren, søker det eldre barn aleneheten som en kilde til fornyelse og sentrering.

DE NÆRE OMGIVELSER; SKOLEN OG VENNER.

4.6 BETYDNINGSFULLE ANDRE

Det kan være naturlig i fortsettelsen å komme inn på spørsmål knyttet til betydningsfulle andre, i denne omgang forbundet med personer utenfor den nærmeste familie. Dette ut fra rollen en slik person kan ha for barnet, i det å få et mer realistisk syn på egen rolle i forhold til familien. I denne kategorien regnet Begun og Zweben (1990) venner, slektninger, skole og ulike offentlige hjelpeinstanser og organisasjoner.

Bekreftende vitner.

Umiddelbart syntes det som om det var vanskelig for flere å svare på spørsmålet om betydningsfulle andre utenfor den nære krets. En mulig forklaring kan være at spørsmålet mitt kom rett etter en grundig gjennomgang av familieforholdene og opplevelsene knyttet til det. Gustav hadde likevel en opplevelse av en person som hadde vært der for ham. En person som også var annerledes på sin måte, bar med seg de kreative egenskapene. En å identifisere seg med:

- Faren til fetteren min. Han så meg. Han aksepterte meg sånn som jeg var. Så enkelt er det på en måte. Han likte meg, og har alltid behandlet meg ordentlig. Aldri vært skeptisk til meg på noen måte. Så han er jeg veldig glad i. Han er veldig gammel nå. Fryktelig stri, et stabeis. Også en veldig paradoksal fyr. Kunne virkelig være fryktelig stri, og få en masse uvenner. Samtidig som jeg opplevde at han var veldig følsom. Han var en veldig kreativ fyr.

Isak beskrev hvordan en person i nærmiljøet kom til å få en vesentlig betydning for ham. I mangel av et maskulint forbilde i hjemmemiljøet fikk denne personen, som hadde en høy status på hjemstedet, rollen som betydningsfull andre. En person som viste tillit og ga han sin første opplæring i yrkeslivet.

- Han hadde menneskelig innsikt, han var et kjærlig menneske. Han var kreativ og satte i gang ting. Jeg følte at han ble et veldig sterkt forbilde for meg. Han tok seg spesielt av meg. Han lærte meg egenhendig opp hva jeg skulle gjøre på kiosken, på restaurantkafeen, og på bensinstasjonen. Til slutt ville han selge alt til meg, men det ville jeg ikke. Da var jeg voksen. Det var mange år etter. Han betydde veldig mye for meg i den tiden. Han ga meg karakter, og han ga meg noe å tro på. Han ga meg ansvar. Han ga meg tro på livet, han ga meg så mye. Det er vanskelig å fortelle hva han ga meg. Han så muligheter i livet mitt som jeg etterhvert måtte erkjenne at jeg hadde.

For de andre ble det å se hvem som kunne fylle rollen som betydningsfull andre ikke tydelig før jeg gikk direkte inn og spurte om en lærer eller venn kunne ha hatt denne funksjonen.

Vennenes betydning

De fleste av mine informanter opplevde å ha nære venner i sin oppvekst. Noen i kortere perioder, andre over lengere tid. Jeg tenker tilbake til refererte utsagn av Winnicott (1996) knyttet til den grunnleggende tilliten som må etableres mellom barnet og dets omgivelser (s.25). Dette tilliten som nødvendigvis mine informanter må ha fått en kontakt med i sin nære barndom, men som for flere syntes å ha blitt brutt senere. Hvordan de i etterkant viser en evne til å gå utenfor den nære krets for å søke å dekke de behov de hadde for bekreftelse og nærhet. Jeg syntes Gustav uttrykker det så klart, dette behovet og nødvendigheten av å ha mennesker som bryr seg. Når en ikke fikk de behovene dekket i hjemmemiljøet, kunne andre utenfor få en slik rolle.

- Når jeg tenker på folk som har betydd veldig mye for meg, så er det mennesker som jeg har møtt, som har hatt mye varme, og som jeg har fått et veldig godt forhold til. Sånn har

det alltid vært. Det er noe av det som har vært mest all right. Jeg husker det som de lyse sidene av livet, på en måte.

Han fortsetter:

- Jeg har alltid knyttet meg sterkt til venner. Og det gjorde jeg også som barn.

Jeg hadde en veldig god kamerat, som jeg fremdeles er veldig god venn med. Vi skrev skuespill og sånn, som vi lagde sammen. Vi skrev dikt og sånn. Jeg husker vi skrev noveller sammen. Så det var veldig all right.

Og så hadde jeg et par andre kamerater og som var veldig opptatt av, som gikk og malte og tegnet, og det gjorde jeg og. Vi møttes i blant, og så tegnet vi, og så på tegningene til hverandre. Så jeg hadde, i hvert fall som ungdom, et litt kreativt miljø. Det var all right.

For Thomas ble minnet om den første vennen et sterkt minne som det også gjorde vondt å snakke om:

- Den beste kameraten min, han levde i et hus som er borte nå. Der bodde det noen fattige mennesker. De hadde kun ett barn. De elsket denne lille gutten. Han var som Øyvind i Bjørnsons; en glad gutt. Han hadde en sånn trillende latter. Han var en sånn flott liten gutt, og han døde av blodkreft, av leukemi. (gråter)

Den sorgen de hadde etterpå, den var så sterk. Vi satt jo ved siden av hverandre på skolen. Jeg fulgte jo dette sykdomsforløpet hans, og hvordan han plutselig kastet opp. Jeg husker denne lille gutten som lo, og som plutselig måtte løpe. Det sto en bøtte på gangen han kastet opp i. Det varte ikke så lenge. Det eneste jeg husker var når min mor kom ut fra sykehuset og fortalte at han var død. Og den uutholdeligheten. Det var når jeg gikk i første eller annen klasse. Det gjorde et veldig inntrykk på meg.

Det gikk mange år før en ny opplevelse av vennskap etablerte seg:

- Jeg fikk min første reale venn, en nær venn, da jeg var i sivilarbeidet. Jeg var en og tyve år. Vi var sammen på en institusjon. Det var ganske tøff og vanskelig tid. Men det var veldig intellektuelt utviklende. Oppvåkne. Vi hadde sterk glede av hverandre. Vi delte rom sammen, delte jobb sammen.

Vi prøvde å røyke hasj sammen. Vi gjorde de tingene man skulle prøve den gangen. Vi hørte på Rolling Stones, og levet godt. Vi danset sammen; å danse sammen med en mann på rommet. Vi lå på en madrass på gulvet og spilte Rolling Stones. Det å tørre å gjøre det med en kompis. Det hadde jeg aldri gjort. Det var veldig all right.

Betydningsfulle lærere.

Det er vel knapt noen en husker så godt fra sin barndom som de lærerene en har møtt. Det vil alltid være historier; historier om gode og dårlige pedagoger. En lærer er i den unike situasjon at han har den daglige kontakten med sine elever. En som har muligheten til å fylle en rolle som betydningsfull andre, en som kan være der som et hjelpende vitne for det enkelt barn.

Ogden (1987) gir uttrykk for at pedagogen kan oppfattes som en undervisningsterapeut og identifikasjonsfigur, hvor vekten bør legges på elev-lærer kontakt. Det forutsetter, hevder han, at pedagogen har kunnskap og innsikt i psykologiske konflikter, behov og forsvarsmekanismer, og kan reagere mer nyansert og på en måte som kan føre til en atferdsendring hos elevene.

Jeg har valgt i første omgang å ta for meg de helt tidlige opplevelser, personer knyttet til de første skoleårene. Klara begynner:

- Det var en klasselærerinne som jeg likte godt, og hun likte meg godt også. Hvor jeg følte meg verdsatt. Men det har jo ikke vært en person som var der hele tiden. Det er ikke noen jeg vil si var en nøkkelperson. Slett ikke. Hun var svært moderlig i den barske skoleverdenen der. Det var egentlig deilig. Så hun tok meg under sine beskyttende vinger kan man si. Men ikke annet enn at jeg fornemmet at det var en varme og aksept hos henne, og det var nok.

Thomas fortalte denne historien:

- Jeg hadde en frøken da jeg begynte i første klasse. Hun var en eldre dame, men hun kunne tegne. Det imponerte meg voldsomt. Hun tegnet bortover tavla. Sjeldent å se en lærer gjøre det. Tegnet en lang fortelling. Så der ble jeg utrolig lykkelig, og jeg vet at jeg hadde et godt år. Jeg var sosialt åpen, litt sånn uskikkelig nærmest. I første klasse. Men så døde hun, og vi fikk en streng indremisjonsdame, en total motsetning. Hun døde bare, ble borte. Så fra annen klasse var jeg sluknet.

Han opplevde i sin senere skolegang å treffe en lærer som viste sin elev en helt spesiell interesse.

- Det var en god voksenkontakt jeg hadde i de årene der. Jeg merket at han følte omsorg for meg privat. Passet på at jeg fikk nok søvn, at jeg ikke skulle slite meg ut. Jeg var en sånn sliter. Du kan si, jeg satt veldig.....var ustrukturert i den forstand at jeg satt ofte og drømte om ettermiddagen og tegnet og utsatte det jeg skulle gjøre. Leksene, ikke sant. Så endte det med at jeg måtte stå opp klokken fem om morgenen. Det ble et helt

håpløst mønster. Jeg sto opp klokken fem hver dag satt og leste. Jeg ble jo trette og trette og mer og mer sliten. Men jeg var sterk så jeg tålte det jo.

Opplevelsen av at læreren så og verdsatte de kreative evnene.

Det er kanskje ikke underlig at disse opplevelsene mine informanter nå beskriver, knytter seg til den litt senere skolegang. Dette med tanke på at de fleste barn normalt holder opp med å tegne i tolv års alderen, med mindre miljøet rundt dem; på skolen eller i hjemmet, er spesielt oppmerksomme og stimulerer denne evnen. Etter den tid syntes det å være en uttrykksform som kun følger de barn som har et utpreget kreativt talent.

I denne sammenhengen, hvor det kreative uttrykk for mange av mine informanter var deres viktigste kommunikasjonsform overfor omverdenen, blir de personene som ser og bekrefter dem på det området, vesentlige. Alle mine informanter representerte kreative elever, en kreativitet som kom til uttrykk på ulike måter.

Et barn som har fått en tvil i forhold til sin oppfattelse av virkeligheten, har bruk for hjelp til å redde sin persepsjonsevne. Miller (1994a) viser hvordan en forfatter eller kunstner, som forvalter sin egen billedverden, er i stand til å gjengi det de har sett og opplevd i den faktiske og subjektive virkelighet. Et bekræftende vitne kan i den sammenheng gi det kreative barnet en følelse av å bli forstått og å ha et egenverd.

Flere av informantene kunne referere til opplevelser hvor læreren, som et bekræftende vidne, ga dem en følelse av selvfølelse og mestring knyttet til det kreative uttrykk. Isak er den første til å berette:

- Det var stil. Det med det kreative. Det med fantasi, det med å lage gode stiler. Mine stiler ble lest opp nesten bestandig. Det ble etterhvert en slags blomst for meg, fordi jeg visste at jeg kunne skrive.

Han fortsetter:

- Jeg gikk jo på folkehøyskole. Der fikk jeg et veldig sterkt trykk fra en lærer. Jeg var en seksten, sytten år. Hun oppdaget meg kan du si. Hun oppdaget meg og sa at her må noe gjøres. Jeg skrev stiler, og hun publiserte det jeg skrev. Hun visste med en gang. Hun ga meg retning for hva jeg skulle gjøre for å få ut en energi som jeg følte at jeg hadde inni meg. Det jeg hadde på hjertet. Hun ga meg troen. Og som jeg elsker, for at hun så meg. Hun var den første som virkelig så min kreative evne, forsto.

Signe opplevde at det var en lærer som støttet henne i hennes kunstneriske utvikling:

- Jeg vet i hvert fall når jeg begynte på realskolen, at det var den formingslæreren jeg hadde da, som ville at jeg skulle begynne på Kunst og Håndverksskolen. Som virkelig så at jeg hadde talent, og som var veldig omsorgsfull overfor meg. En jeg følte så meg spesielt; en jeg hadde en veldig nærhet til.

4.7 SKOLEN SOM STIMULANS ELLER FRUSTRASJONSOMRÅDE

Cronstrøm-Beskow (1998, s.72) sier om skolen:

Struktur er en god modvækt til kaos og uberegnelighet, og at have en skole at gå i indebærer i seg selv, at der findes en overordnet struktur i tilværelsen, som man kan sætte sin lid til. Skoledagen kan give et barn meget af den tryghed, som det tilbagevendende og forudsigelige fører med sig.

På tross av den ramme og struktur skolen som institusjon representerte, syntes den likevel ikke å ha fylt de behov mine informanter hadde i forhold til læring og utvikling.

Ogden (1995) beskriver hvordan skolemiljøet og undervisning for noen barn kan bidra til at de utvikler problematferd eller tilpasningsproblemer. Det kan gjelde barn som får en uegnet lærer i forhold til sine forutsetninger eller behov, eller barn som kommer i en klasse der de lett kommer på kant med sine medelever. Han sier videre at barn som mobbes, avvises eller som ikke får faglige mestringmuligheter vil særlig være utsatt for psykologisk stress og utvikling av problematferd.

Det bildet som tegnet seg av skoleopplevelsen var ikke entydig hos mine informanter. Det kan dog virke som om den for de aller fleste bød på frustrasjoner. Frustrasjoner knyttet til en lite fleksibel læringsstruktur; frustrasjoner knyttet til enkeltlærere. Signe forteller:

- Jeg opplevde skolen som veldig negativ. Jeg ønsket meg til noe helt annet. Jeg syntes måten skolen var lagt opp på var ment som at jeg skulle stå der og gjenta noe som læreren visste. At opplegget var så rart.

Hele opplegget stemte liksom ikke inn. Vi skulle bare gjenta og pugge, det var den formen for læring som vi holdt på med. Læreren ga meg lite, det var utvendig. Jeg opplevde at det var veldig utvendig. Jeg opplevde skolen som et fengsel.

Jeg syntes lærerne var fjerne. Jeg fikk liten nærhet til dem. Jeg ble skuffet. Jeg husker en sterk følelse var at jeg en dag skulle ri inn på skolegården på en vanvittig hest og bare

feie dem ned. Og bare ri ut igjen på en kjempehest som var enorm. En kjempekraft. Og bare voff..... vise dem.

Det sosiale miljøet knyttet til skolehverdagen bidrar også til å sette sitt preg på de minnene Thomas sitter igjen med.

- I tidlig folkeskole så var det veldig mye konflikt på skolen. Det var veldig mye det at vi ble stigmatisert etter bakgrunn. Våre foreldre var jo veldig radikale, det var ikke lett. Vi hadde en gutt i klassen som var sønn av en nasist, og jødehater. Allerede i sjette / syvende klasse ble det snakk om sånne ting. Blant annet at jeg malte en rød stjerne på et fly jeg hadde laget på sløyden. Det ble en voldsomt opprør og diskusjon. Vi hadde hissige diskusjoner om hva som var verst, å være nasist eller kommunist. Jeg husker da hvordan han som nazist ble foretrukket. Hvor forferdelig det var. Jeg var så sjokkert over det at han ble favorisert i klassen. Nå ble jeg aldri mobbet fysisk, for jeg var jo såpass sterk at jeg slo fra meg og fikk gå i fred. Men det var jo psykisk mobbing. Jeg var selv med på å mobbe. Jeg var med på noen stygge ting.

Problematferd eller et uttrykk for kreativitet?

Gustav utviklet det mange vil karakterisere som problematferd. Det vil alltid være et sammensatt bilde av hva som lå til grunn for en slik utvikling, hvor skolen i denne sammenheng ble en av flere medvirkende faktorer.

- På gymnaset da dopet jeg mye. Jeg røykte hasjis hver dag på skolen, og drakk veldig mye. Det var veldig problemfylt den tiden der. Gjorde aldri en lekse, og skulket mye. Sløvet og sånn, men det gikk. Jeg fikk ikke noen god karakter, men det gikk da greit nok. Det ble litt meningsløst for meg. Men norsk var et fag som jeg likte godt, og jeg likte også å skrive. Historie og geografi var interessant, jeg likte det. Jeg har alltid vært glad i tegnefagene. Utenom på realskolen. Da hadde vi en jævlig dårlig lærer.

Ved å gå nærmere inn på denne historien ble bildet tegnet av eleven som de fleste lærere nok ville oppleve som utrolig utfordrende. Utfordrende fordi han skilte seg ut, hadde integritet.

- Jeg kom ofte i konflikt med lærere. Jeg var veldig opposisjonell. Det var ikke det at jeg var..... jeg var saklig på et vis, men jeg kunne tendere mot å være litt kverulant, ikke sant? Litt plagsom. Litt stri. Jeg var nok ingen lett elev. (latter)
Jeg syntes selv at jeg var veldig bra. Spesielt fordi jeg gjorde ting på min egen måte, mens han verdsatte ingen originalitet. Han ville at alt skulle ligne og være mainstream

hele veien. Så jeg hadde masse konflikter med han. Ordentlig sånne harde tak. Vi skjellte hverandre ut nesten.

Grendstad (1979, s.50) har uttalt:

Det har vært flere undersøkelser som har vist at lærere har en tendens til å mislike kreative elever - elever som viser «initiativ» og oppfinnsomhet - selv om det også er andre undersøkelser som viser det motsatte. Noen lærere trives best med elever som følger deres eget tankesett; disse er neppe interessert i kreative elever. Andre lærere kan ønske elever som kan stimulere dem til å tenke i nye baner og til å finne nye fruktbare metoder å undervise på. Slike lærere vil trolig sette pris på kreative elever og vil selv oppmuntre til kreativt arbeid.

Det er tydelig at Gustav slett ikke ble møtt av lærerkrefter som bejaet egne meninger, eller hvor vekten ble lagt på en elev-lærer kontakt. Kun en positiv lærer hentet denne informanten frem fra minnet, læreren som evnet å romme eleven som var annerledes, eleven som hadde behov for andre utfordringer.

- Jeg var veldig flink til å skrive stil. Det har jeg alltid vært, utenom at jeg fikk dårlig rettskrivning. Ellers så skrev jeg bra.

Det hendte at jeg fikk skryt for originalitet. Da leste jeg også veldig mye. Fikk med mye på engelsk. Leste en god del science fiction litteratur og alt mulig. Jeg skrev mye i den sjangeren der. Engelsklæreren min han syntes det var knall.

En innmari all right lærer, han er jeg glad i enda. Flott fyr. Men når det nærmet seg eksamen så sa han at nå må du slutte med dette her. Du må skrive straight. Vi må få deg inn på... for han trodde jeg ville få dårlig karakter, ikke sant. Det var så spaced eller far out det jeg skrev. Så jeg tror det var noen folk som syntes jeg var flink til det.

Det usynlige barnet.

Barn kan velge ulike mestringsstrategier i møtet med omverdenen. Jeg har sagt noe om det barnet som ble synlig gjennom å være i opposisjon. Det barn man oftest ikke ser er det som i stedet trekker seg tilbake fra omgivelsene, blir usikker i sin sosiale omgang. Den stille, snille piken; hun som man knapt nok la merke til.

Klara beskrev en slik skolehverdag. Hun var svært ensom i sin skolegang. En beskrivelse av en oppvekst med lite nærværende foreldre, en oppvekst uten nevneverdige venner, preget av en sterk ensomhetsfølelse. Som om den manglende kommunikasjonen med omgivelsene og fraværet av venner også forsterket problemene med å skape kontakt. En sosial omgangsform

med andre som knapt ble lært. En rolle som hadde vært uutholdelig om hun ikke hadde hatt en kreativ evne.

- Jeg var svært tilbaketrukket. Og så ikke så mye.

Det jeg kommer på er på skolen når jeg hadde laget portretter av de forskjellige. Det var jo den funksjon jeg hadde å lage portretter, så likte de meg akkurat da. Og ellers så hadde de ikke noe med meg å gjøre.

Jeg ble latt i fred. Det skapte liksom en avstand. Jeg hadde jo ikke noe selvtilit selv, ikke nevneverdig. Men selvbildet er jo ofte langt fra det bildet man skaper av seg selv og det bildet andre har av en. Det samsvarer som regel ikke. Jeg opplevde at de beundret meg, og så på det med en slags ærefrykt.

Jeg gjorde det vel egentlig ganske bra på skolen, men jeg opplevde ikke at jeg gjorde det. Selvfølelsen var knyttet til alt mulig annet.

For meg var det sterkt å høre denne historien. Sterkt, fordi jeg husker den stemningen som hvilte på de som gikk alene i min skolegang. Angsten for å noen sinne skulle oppleve den aleneheten, og samtidig en undring over hva slags tanker de bar på, disse ensomme vandrere, i sine lange runder alene i skolegården. Klara fortsatte å fortelle om sine lengsler etter støtte og kontakt:

- Jeg har nok savnet noe oppbakking. Det har jeg gjort gjennom hele mitt liv. Jeg har ønsket at de mennesker som beundret meg for det jeg laget også støttet opp om det. At de ga meg den støtte. Så jeg ikke bare plutselig sto der, og så var det lukket for det varme vann. Så var de ikke interessert i meg mere. At de kjørte den helt igjennom, det kunne jeg ha ønsket meg. Fordi det har gjort at jeg kanskje har vært mere usikker på meg selv og på hvordan jeg skulle oppføre meg, og hvordan jeg skulle nærme meg mennesker, enn det jeg behøvde å være.

En annerledes skolesammenheng.

Isak beskrev en ustabil skole- og hjemmesituasjon, hvor oppmerksomheten i for liten grad ble rettet mot hans behov for hjelp og støtte.

- Jeg hadde jo ikke hatt den skolegangen som jeg egentlig skulle ha hatt. For stabiliteten hjemme var jo veldig dårlig. Jeg kunne ikke gjøre hjemmelektse.

Jeg hadde en onkel som var veldig flink, og han hjalp meg litt. Så jeg ble jo på mange måter..... jeg kom i faresonen rett og slett.

Skolegangen var preget av skiftende lærekrefter; lærere som i for høy grad fikk styre slik de selv følte for.

- Vi hadde en djevel til lærer, for å si det sånn. Djevel var han på en måte. Det er stygt å si det. Man skal ikke si det, men jeg føler han sånn. Han var skoleinspektør. Han hadde en fele, og han tyranniserte oss i klassen. I tre år i tillegg. Han var så sint. Vi skulle lese opp utenatt. Vi skulle lære ting utenatt i bibelhistorie. Vi skulle ramse det opp. Og hvis vi da ikke klarte det, skulle vi sette oss ned, og fikk voldsomt stor kjeft. Han tyranniserte oss i tre år. Så han var en slags djevel i anførselstegn. Men hver vår så brukte han å invitere oss på brus og kaker på kafeen, og da var alt glemt. Så han var veldig psykologisk infam.

Han opplevde først å få den faglige stimulans han hadde behov for når han begynte på folkehøyskole. Det representerte også det første virkelige møtet med egen kreativitet.

- Folkehøyskoleåret var fantastisk godt, for den ga et samlet svar på det kreative spørsmål. Det kreative har veldig mye med å gi en helhetsoppfattelse. Det kreative ligger i det å klare å gi en helhetsoppfattelse.

Det er en skole som er med på å fange det kreative. Det følte jeg at den gjorde. Det var lærere der som hadde en forståelse for det kreative. Jeg hev meg over litteraturen. Da hev jeg meg over dagsaktuell debatt, store kronikker, leste masse aviser på folkehøyskolen. Jeg ble jo vis etterhvert. Etterhvert forsto jeg at det å utvikle seg i bredden, at det var viktig. Å få en slags Grundtvigiansk forståelse, en breddeforståelse for ikke å bli ensporet. Det tilfredstilte min trang til å beherske ting. Det har jeg følt at jeg behersket noe.

Det var så mye utrygt. Det var vel en måte å beherske på, skape kontroll. Ingen andre hadde gjort det. Det var på en annen måte, men ikke på den måten.

Skolens fokus på det kreative.

I våre dager blir mye sagt om utviklingen av det kreative mennesket i skolen. Begrep som knapt nok fantes i den tid mine informanter var elever i skolen. Som pedagog skal en i utgangspunktet være et vitne til barnets prosess, en skal ikke nødvendigvis gi råd, med mindre det kan være nyttig for barnet i det å evne og ta vare på seg selv. Barnet må få oppleve å ha en verdi i seg selv, snarere enn gjennom det de gjør for andre. Nettopp av den grunn må ikke oppgaver som relaterer til barnas personlige erfaringsgrunnlag vike på bekostning av oppgaver som utelukkende stimulerer deres intellektuelle oppfatning av en verden utenfor dem selv. En må bestrebe en ballanse også i skolen som ivaretar begge uttrykk.

Dette er spesielt viktig når en blir bevisst den mulighet for indre utvikling som er tilstede gjennom nettopp det å sette fokus på områder som er knyttet til barn og unges egen erfaringsverden. Det å gi oppgaver som relaterer til følelser og fantasi; oppgaver som er knyttet til angst, glede, sorg, smerte, foreldre, familie, søsken - kort sagt barnets egen verden. Å få lov til å gi uttrykk for disse minner og indre opplevelser gjennom bilde og senere kommunikasjon, vil gi barnet et rom for bearbeidelse av vanskelige opplevelser og synliggjøre det i en naturlig form tilpasset barnets eget uttrykk.

Alle mine informanter opplevde etterhvert på en eller annen måte å få positiv respons for sine kreative ferdigheter. Noe helt annet var om skolen i seg selv tilrettela og stimulerte til en videre utvikling på dette området. Dette er et typiske svar når jeg ba dem fortelle om tegneundervisningen, denne gangen fortalt av Klara:

- I tegneundervisningen; der satt vi jo bare og laget det vi selv syntes. Det var ingen som blandet seg i det. Det var ingen som stimulerte til noe som helst. Vi fikk bare lov. Man ble heller ikke satt til å lage noe hele tiden. Det er noe jeg syntes med barna i dag, at det hele tiden skal skje noe. Men sånn var det jo ikke. Vi fikk jo lov til selv å tumle med tingene. Det vi syntes om. Man ble i hvert fall selvstendig nok. Det kan det godt være at vi ble.

Thomas hadde en foreldre som så sitt barns talent og tok ansvar der skolen sviktet.

- Fra syvend klasse så fikk min far enerett til å ta seg av det med meg. For vi fikk jo ikke noen tegnelærer. Det var alltid en vikar stilling, man fikk fritime stort sett i tegningen. Vi fikk jo mennesker som kom og sa; når dere tegner så må dere fylle inn alle hullene på arket. Jeg skjønte jo tidlig at det var ikke noe for meg. De var ikke min autoritet. Jeg hadde allerede fått så mye stimulans hjemme med min far. Jeg ble fristilt i det faget der. Fikk gjøre det jeg ville og løse oppgaver. Det var jo sjelden vi fikk oppgaver. Så han ga meg oppgaver hjemme, og jeg fikk karakter for tegnebøkene mine. Fikk G+. Etter hver sesong så gikk han gjennom bunken med tegnebøker og ga meg karakter. Det ble ikke brukt på skolen, det var bare hjemme.

4.8 BILDER FRA BARNDOMMEN

Barndommen og oppveksten ligger bak dem, mine informanter er på vei ut i sitt eget liv. Jeg ba dem beskrive et bilde av seg selv om de på nytt tenkte tilbake på barndommen. Det bildet av dem selv som kom tydeligst frem når de nå tenkte på seg selv som barn. Disse bildene vil fungere som en slags oppsummering av det jeg har gått gjennom til nå. Hvilket barn så de seg

selv som? Hva bærer de med seg? Hva slags utgangspunkt har de? Hvor godt rustet var dette barnet til å møte det som kom senere i livet?

Alle informantene beskrev opplevelser knyttet til det å være alene. Barnets opplevelse av å være overlatt til seg selv i lek. Barnets forhold til naturen. Det å være i sin egen verden.

Beskrivelser som for flere var knyttet til en lengsel etter å bli synlig, bli hørt. Thomas forteller:

- Jeg var nok en veldig alvorlig, ung mann. Når jeg var ung gutt, liten gutt. Jeg tror nok jeg ble beskrevet som veldig alvorlig. Jeg var ikke noen sånn tillitsfullt, glad lite barn som kom og satte seg på fanget til de voksne. Det var jeg ikke.

Men jeg var jo et alvorlig, lekende menneske. Det må jeg ha vært. Jeg gikk veldig inn for leken, og jeg fikk tid og ro til å leke. Både det å tegne og andre ting. Jeg ser det med lek, med byggeklosser. Jeg forlot det ikke sånn overfladisk, eller etter kort tid. Jeg hadde lett for å fordype meg i min prosess. Et visst tidsforløp. Jeg kunne sitte i flere timer og tegne og konsentrere meg. I hvert fall i lang tid.

Bildet Klara beskriver er kort fortalt, men rommer så mye:

- Det er en sånn keitet ung pike, som ikke sier særlig mye, men som går for seg selv og lager ting. Som går i sin egen verden.

Gustav sin beskrivelse gjør det vondt å høre:

- Det er kanskje det bilde jeg har av meg selv som liten gutt. Ikke som ungdom, men som liten gutt. Det er en gutt som prøver å skrike, men skriket er lydløst. Det er et bilde som jeg har hatt ofte, og som kommer veldig ofte. Og som har veldig mye å skrike; men det er lydløst. Selve skriket er nesten uhørlig. Det er et sterkt bilde.

For Isak er det utrykgheten knyttet til den fraværende moren som står sterkest i minnet:

- Den lille gutten som står og venter på sin mor, tilbake igjen. Jeg var ved huset vårt, men jeg fikk ikke komme inn. Jeg lekte rundt grøten ikke sant, men jeg fikk ikke komme inn. De var reist. En gal bror ikke sant. Jeg visste ikke når de ville komme. Jeg visste ikke hvor lenge jeg skulle vente, det var usikkert. Hva skjedde? Det er det å være alene i verden, og se.

Signe kom inn på sin følelse av å være alene i naturen:

- Det må være mørket på en måte. Det å se på stjernene. En følelse av en ordentlig nærhet til både himmel og jord, det føler jeg, men veldig alene om det. Og en følelse av på en eller annen måte å vise de der ute hvem jeg er. Jeg tror ikke det var bare var en sånn greie jeg hadde. Å vise at jeg var til, at jeg kunne jeg også. At jeg også hadde min plass på jorda.

Jeg tror nok det var veldig sterkt, ønsket om å bli synlig. Nå kan det virke fjernt for meg på en måte. Jeg husker det at jeg ville ha en slags oppreisning i forhold til det jeg hadde opplevd. Det at jeg opplevde det som en fornedrelse, det å ha blitt tråkket på.

Bildet av barnet som er alene. En beskrivelse av det alvorlig, lekende menneske. Barnet som gjennom det kreative kunne gå inn i en indre fordykning. Barnet som skriker og ikke blir hørt. Barnet som vil bli sett for den han er. En ensomt barn som søker en kontakt i forhold til omverdenen. Hvordan ble fortsettelsen for disse barna? Hvordan klarte de i voksenlivet å imøtekomme sine egne lengsler?

DET VOKSNE LIV

4.9 FORHOLDET TIL KREATIVITETEN

Vi står ved et skille etter å ha vært gjennom disse personenes barndom og oppvekst. Et skille i selve oppgaven fordi plattformen som den gang ble lagt i hver enkelts liv er gjennomgått. Et skille også i den forstand at informantene nå står ved inngangen til det voksne liv. De må nå selv ta ansvar for eget liv og egne valg i forhold til sin livssituasjon. De er ikke lenger bundet av familiens fysiske rammer. De kan selv velge sin fortsettelse.

Personene jeg har intervjuet har alle hatt en så sterkt tilknytning til det kreative i barndommen at de har valgt å ta det med seg inn i det voksne liv. En kan undre seg over hvilke kvaliteter de ser og opplever i det kunstneriske som gjør at de velger bort et liv med en sikrere sosial og økonomisk plattform; et liv som på mange måter kunne syntes mindre komplisert. Hvor avgjørende har den kreative lengsel vært? Hvor preget er dette valg av den oppvekst de har hatt? Hvilke hemmeligheter er det det kreative uttrykk rommer?

Den kreative lengsel.

Umiddelbart kan det syntes som om det hos den geniale mann eller kvinne alltid har vært tilstede en stor teknisk ferdighet og originalitet. En tekniske ferdighet som muligens har vært utviklet i barndommen. Dette inntrykk fester seg lett når en hører om kunstnere som Picasso som startet å male som helt liten, eller Mozart som komponerte som fire åring. Bildet tegner

seg av at den fremtidige forfatter allerede skriver som barn, og at den fremtidige bildende kunstner begynner å tegne så snart han får tak i en blyant.

Er bildet så entydig? Handler dette om noen få, genierklærte individer til forskjell fra oss andre? Jeg har tidligere vært inne på disse spørsmål (s.24) i forbindelse med omtalen av Gardner (1998). Han la til grunn at det kreative var en ressurs i ethvert menneskes liv, en ressurs som ble utviklet i større eller mindre grad. Gardner studerte livet til flere personer; personer som han anså som ekstraordinære i den forstand at de hadde brukt sine kreative egenskaper til noe utenom det vanlige. Han stilte spørsmål ved om disse personene likevel var så annerledes fra alle oss andre. Hans konklusjon var at en hos de færreste av dem kunne ha forventet deres fremtidige karriere hvis man hadde møtt dem i tyve års alderen. Han gir likevel uttrykk for at selv om disse personene ikke ble betegnet som arbeidsnarkomane i deres tidlige år, så ble de alle sammen oppslukt av deres arbeid i en slik grad at intet annet hadde betydning.

Jeg spurte mine informanter om det alltid hadde vært klart for dem hva de skulle bli, og lar Signe begynne:

- Det å være en utøvende kunstner har jeg aldri tvilt på. Har aldri tenkt tanken at jeg skulle gjøre noe annet. Bortsett fra det å skrive. Da måtte det være å skrive. Det er noe med det å beherske ord. Beherske og fortelle en fortelling. Det har alltid vært et ønske å klare å formidle noe, si noe og fortelle noe.

Formidlingsbehovet, lengselen etter å dele sine indre bilder. Signe opplevde en enkelt episode som skjellsettende:

- Jeg husker jeg gikk på Nasjonalgalleriet som niåring og så det bildet til Solberg som alle faller for. Det var så utrolig vakkert. Så mange sånne nitidige ting. Da tenkte jeg at det der skal jeg få til også, veldig kampbevisst. Det der skal jeg også klare. Veldig bestemt på at det skulle jeg klare. Da ville jeg bli kunstner.

Thomas uttrykte det slik:

- En erkjent del tror jeg det ble i tolv års alderen. For det alvorligste jeg la for dagen da, det var klart helt spesielt. At jeg hadde en spesiell evne og at jeg skulle ta vare på den. At jeg kunne fremstille og fortelle historier i et billedspråk, det ga meg en veldig glede. Det var en erkjennelse som var sterk. Det må ha vært i den alderen der.

Begge disse informantene hadde en klar opplevelse av sitt kunstneriske talent i tidlig alder. Et talent som også ga dem en posisjon, en selvfølelse i forhold til omgivelsene. For de andre var ikke bildet like entydig. Det kan også skyldes omgivelsenes manglende oppmerksomhet og støtte på det kreative som en ressurs i barnet. De vokste opp i sammenhenger hvor den kreative stimulans var fraværende. Det syntes som om de i stedet hadde en fornemmelse av at de bar noe inni seg som ikke var forløst. Dette noe som først kom til syne på et senere tidspunkt.

Isak forteller:

- Jeg visste at jeg hadde noe inni meg som måtte ut, men jeg visste ikke hva det var. Du kunne lese psykiatri, du kunne diskutere med psykiateren. Du kunne lese psykologi. Flere bøker, men det var ingen som snakket om det. Det er ingen som snakker om den kreative sjel.

Jeg følte at det var noen som presset på meg, jeg visste ikke hva det var. Det kom veldig tidlig den følelsen av at det var noe inni meg som skulle frem. Den kom sterkere og sterkere, men jeg visste ikke hva det var. Jeg klarte ikke å kanalisere det i riktig retning. Jeg klarte ikke å sette ord på det, men det var som en lengsel og som en redsel, og som et mål. Det er akkurat som om du blir jaget av en energi inni deg som krevde et svar. Krevde en tilbakemelding eller hva det nå var. Den klarte man ikke å få den gang. Jeg hadde ingen redskaper som jeg kunne bruke for å styre det i riktig retning.

Jeg fikk jo en bra utdanning etterhvert da. Jeg kunne få jobb hvor som helst. Men det tilfredstilte jo ikke meg. Jeg brøt jo over.

Etterhvert så forsto jeg at dette jo ikke var det riktige. Da hadde jeg jo brukt masse år på å lete. Jeg begynte jo relativt sent med kunst.

Gustav hadde også kjent på den stigende indre uro. En uro som til slutt førte med seg en helomvending bort fra sitt tidligere liv, til et liv hvor det kunstneriske uttrykksbehov ble tatt på alvor. Noen kan oppleve en religiøs omvendelse; for Gustav var det det kunstneriske som rommet den kraften som skulle til for å starte på nytt. Opplevelsen av mening i livet, opplevelsen av å ha en oppgave.

- Jeg sluttet å drikke når jeg var fem og tyve år. Da hadde jeg ruset meg ganske bra siden jeg var ganske ung. Jeg begynte som tretten, fjorten åring. Med å drikke, og litt stoff og sånn etterhvert. Mest alkohol. Så det var ganske.....så på slutten var det så mye at det var uholdbart. Jeg drakk en flaske brennevin eller to hvert eneste døgn. Så da måtte jeg slutte med det.

Jeg bestemte meg for det selv faktisk. Og grunnen til at jeg gjorde det var at jeg hadde et veldig sterkt ønske om å lage kunst. Jeg var sikker på at jeg hadde en oppgave der. Noe som lå foran meg som jeg var nødt til å gjøre. Jeg hadde en veldig sterk visshet om det, og det fikk jeg ikke gjort i det hele tatt fordi jeg drakk hele tiden. Så det var lammende, totalt. Da bestemte jeg meg. Da bodde jeg i en liten, elendig leilighet, kalt vann og sånn. Det var helt elendig. Men da bestemte jeg meg for å slutte. Nå har tiden kommet. Nå må vi slutte å drikke. Så sluttet jeg. (latter)

Ja, det var det som var grunnen. Det var eneste årsak til det. Det var en mening med livet kan du si, så enkelt, ikke sant? Jeg hadde en mening med livet, og det var at jeg hadde en visshet om at her har du noe å gjøre som du ikke får gjort. Det skal du gjøre. Da sluttet jeg.

Han fortsetter:

- Jeg hadde jo tenkt på det i mange år. Det var ikke noe som kom som et lyn over natten. Men det var nok en beslutning som modnes. Det tror jeg helt sikkert. Plutselig så var dagen kommet. Og sånn har det vært når jeg sluttet å røyke også. Akkurat på samme måten.

Før hadde jeg jo tegnet jevnlig og skrevet en del og sånn, men da ble det målrettet. Jeg vil bli kunstner. Det er det. Jeg hadde jo vært helt i villrede i mange år. Jeg hadde alltid vært i urede om hva jeg skulle bli. Jeg hadde jo lurt på mange yrker og snust på litt og sånn. Andre visste jo hva de ville bli når de gikk ut av gymnaset. Jeg hadde jo lurt på dette i seks, syv år. Jeg hadde bare hatt tilfeldige jobber og studert litt. Da fikk jeg på en måte visshet.

Den siste av mine informanter, Klara, trakk frem den usikkerheten som alltid hadde vært tilstede i livet om å oppleve seg selv som kunstner eller ikke. Usikkerheten på egen identitet og savnet etter en ytre bekreftelse og anerkjennelse.

- Jeg har alltid vært i tvil om det var kunstner jeg var. Fordi jeg hadde jo ikke noen tilknytning. Så ble det avløst med en følelse av at det måtte jeg være. Det er en identitet hos meg. Men det sitter meget, eller har gjort, i meg, at man ikke kunne tillate seg å kalle seg kunstner når man ikke hadde papirer på det. På den måten. Men det har jeg gjort likevel. Det kan jeg ikke ta meg av. Det er litt på tross av noen følelser jeg har. Jeg er nok en slik type som når jeg møter nederlag, når det ikke blir til noe, så sier jeg; nå ja, så gikk det ikke. Så glemmer jeg det. Så går jeg i gang med noe annet. Jeg er ikke utholdende nok kan man si. Det syntes jeg. Det har jo igjen handlet om den usikkerheten jeg hadde om jeg var kunstner.

4.10 MESTRING OG SELVFØLELSE

Å akseptere seg selv som den en er.

Å arbeide alene med sin kunst representerer også en form for selvbeskyttelse i den forstand at en ikke nødvendigvis behøver å forholde seg til andre. En trenger ikke tilpasse seg omgivelsene i nevneverdig grad, noe en ellers måtte gjøre på en arbeidsplass. Å være kunstner rommer en mulighet til å bli akseptert av omgivelsene samtidig som det gir rom for å skille seg ut. Kunstnerrollen er fremdeles mytebelagt, som om det også i omgivelsene ligger et rom og en forventning om at en ikke er som alle andre.

På den ene siden kan det fra kunstnerens ståsted handle om et mot til å stille seg på utsiden av det vanlige samfunn; være annerledes. På den andre siden kan det handle om en angst for ikke å passe inn på grunn av sin annerledeshet. En mulighet til å beskytte sin følelse av selvverd ved å ikke gå for direkte inn i møtet med omgivelsene. Jeg lar Gustav komme til orde.

- Det er jo veldig ofte jeg kunne ønske jeg kunne ha gjort noe helt annet. Slippe å være kunstner, for også det er veldig problematisk. Mye konflikter i det. Jeg skulle for eksempel mye heller ha vært en forfatter, med pseudonym, og som bare kunnet via brevpost ha postlagt sitt manus. Og fikk det ut i bokform eller et eller annet sånn. Det hadde vært mye enklere. (latter) Men jeg aksepterte det.

Det er min måte å leve på. Jeg tror ikke jeg kunne ha levd på en særlig annen måte heller. Jeg ser jo det og at det passer meg i grunnen ganske bra. Det å ha fast jobb, eller et eller annet, jeg er ikke strukturert nok til det. Jeg er veldig menneskesky. Det passer meg bra, dette her. Pluss det at kunstnerrollen gir meg et alibi. Jeg hadde vært like rar uansett, men nå ser omgivelsene stort sett litt mere velvillig på særheter når du er kunstner. Det er et frynsegode ved jobben.

Storr (1991) hevder at kunstneren gjennom sitt skapende arbeid oppnår en indirekte kommunikasjon med omverdenen, og at han ved det vil være i stand til å bevare en følelse av overlegenhet. I og med at det alminnelige mennesket ikke kan måle seg med han, kan han nyte opplevelsen av å være «annerledes», noe utenom det vanlige.

Kan denne opplevelsen som Storr kaller overlegenhet representere et selvbeskyttende aspekt. En følelse av å kunne stille seg på utsiden av de sosiale sammenhenger og forklare for seg selv at omgivelsene likevel ikke forstår hvem en er? Jeg tenker tilbake på de beskrivelsene jeg tidligere i den teoretiske delen har trukket frem om det omnipotente mennesket (s.27), hvor nettopp denne følelsen av storhet hang nøye sammen med en iboende sårbarhet.

Hva slags bilde har mine informanter av seg selv? Hva slags tanker har de gjort seg knyttet til rollen av å være kunstner? Hva sier mine informanter når jeg ber dem om å gi en karakteristikk av seg selv? Hvem er de selv i deres egne øyne? Gustav fortsetter:

- Hvordan jeg er? Jeg er paradoksalt, det er det første. Når andre vil beskrive meg så vil du finne folk, som sier at jeg er knallhard og kynisk i forhold til mine egne interesser. Og noen vil si at jeg er meget varm og følsom, og forståelsesfull person. Du vil finne ytterpunktene. Og jeg kan jo være begge delene og tror jeg. Det kommer helt an på situasjonen.

Litt senere kommer Gustav inn på sin relasjon til andre mennesker.

- Jeg er helt naiv, jeg skjønner ikke hvorfor folk skal bli provosert av det jeg gjør, eller hvorfor jeg skal få motvilje mot noen ting. Og så er jeg like dum som jeg var, lite sosialt flink. Det har jeg aldri vært, og det er jeg ikke i dag heller. Man har en felles samfunnsbevissthet. Vet hvordan du skal te deg, og det er ikke jeg. Jeg liker ikke store forsamlinger, sosiale evenementer. Jeg går aldri i selskaper, hvis jeg ikke er absolutt nødt.

Samtidig opplever han at den iboende ambivalensen også kan sees på et uttrykk for ens sterke side:

- Det er vanskelig å beskrive seg selv. Jeg er veldig sterk på det jeg vil, og jeg får gjennomført ganske mange ting som ingen andre har gjort før meg. Som det egentlig skal litt mot til for å gjøre, det tror i hvert fall andre folk. Jeg gjør det fordi jeg vil gjøre det. Jeg tenker ikke sånn, men andre sier at det skal mot til å gjøre det. Jeg kommer i konflikter og sånn. Masse situasjoner som jeg kommer i som jeg misliker veldig sterkt, men fordi jeg vil det så har jeg styrke nok til å gjennomføre det likevel. På den andre siden så er jeg veldig sårbar. Altfør følsom for denne verden. Føler meg som et bløtdyr; - hudløs. Så det er paradoksene. Det er det som jeg vil beskrive meg selv som er mest fremtredende.

Klara beskriver seg selv på denne måten:

- Jeg er fremdeles innadvendt. Og jeg syntes også at jeg godt kan leve i det skjulte. Det skjer jo heller aldri noe i mitt liv. Ikke for andre mennesker i hvert fall. De ville syntes at det var dødsens kjedelig, det livet jeg lever. For jeg lever svært tilbaketrukket. Men det er fint nok, det har jeg det godt med. Men på den andre siden vil jeg også gjerne sees. Også som kunstner vil jeg gjerne sees.

Thomas gir uttrykk for den varhet han opplever å ha i forhold til andre mennesker:

- Jeg er veldig intuitiv og følsom for hvem det er. Det er noen mennesker som kan stenge meg helt med en gang. Det er ikke sånn; at her er jeg, uansett hvem som er der og tar i mot signaler. Jeg er veldig var på hvem som er der. Så jeg merker at intuisjonen er skjerpet. At jeg er mere streng. At jeg orker ikke å favne alle. Det er så mange forskjellige av oss der ute. Jeg føler at jeg hører til de få. En som har relativt få mennesker å snakke med, men gode samtalepartnere.

Signe opplever fremdeles å ha det vanskelig i kommunikasjonen med andre:

- Jeg har aldri klart å høre på det som ble sagt. Jeg så bak det som ble sagt. Jeg hørte ikke et ord av det de sa, men jeg så alt det andre, og hørte alt det andre. Jeg ble isolert i det og, fordi jeg klarte ikke å få kontakt til det egentlige. Det var bare ord. Det syntes jeg er forferdelig plagsomt. Jeg følte at de ordene de sa var bare for å holde en avstand. Å fortelle noe om seg selv som kanskje ikke var sant i det hele tatt. Eller si noe som var veldig utydelig, som ikke hadde noe med saken å gjøre, som var et skalkeskjul, en måte å hevde seg på, hva som helst.

Forholdet til andre mennesker syntes å være det som kommer i fokus når jeg spør om hvordan de opplever seg selv. Et forhold som syntes å være preget av en usikkerhet. Et underliggende behov for å føle seg helt trygg på å bli tatt i mot før en kommer ut med seg selv.

Uttrykksbehovet er vesentlig i ethvert menneskes liv. Et uttrykk i form av en direkte kommunikasjon med andre, eller et uttrykk som hos kunstneren får en ny form gjennom musikk, skreven tekst, bilde, sang eller dans. Behovet for uttrykk er vesentlig i den forstand at det er viktig at noen vet noe om ens liv. Et uttrykk som i første omgang kan foregå som en dialog med en selv, for senere å kunne deles med andre. Det handler om et hvert menneskes behov for å bli synlig, bli tatt i mot for den en er.

Neumann (1974, s.189) sier følgende om den kreative person:

Det som alltid har blitt ansett som barnslig hos den kreative person er nettopp hans åpenhet overfor verden, en åpenhet om at verden hver dag blir skapt på ny.

Er det nettopp denne iboende åpenheten han beskriver som kommer til syne i kunstnerens møte med omverdenen, en mottakelighet som tiden har lært den enkelte å hegne om?

Å stille ut sine arbeider.

Jeg har hatt tanker om hvordan en kunstner indirekte kommuniserer med omverdenen gjennom sine arbeider. Dreier dette seg om et grunnleggende behov for å bli sett; om enn på en indirekte måte? Er jeg på nytt tilbake ved barnets mestringsstrategi i forhold til sin kommunikasjon med omverdenen? Bildet av barnet som rekker frem sitt produkt i et håp om å bli sett, samtidig som det beskytter seg selv. Det indre barn, som sitter med erfaringen av at dets kreative uttrykk representerer et positivt møte med omverdenen; en god erfaring i den forstand at det skaper en følelse av kontakt.

Den kunstneriske aktivitet foregår hovedsakelig alene. Overgangen fra en hverdag i ensom fordykning til det å plutselig skulle vise sine arbeider i forhold til omverdenen er voldsom. Nødvendigheten som kunstneren opplever i å skulle stille ut sine arbeider for å kunne overleve. Behovet for å få oppmerksomhet, og likevel angsten for at det skal bli for mye. Den evig ambivalente lengselen etter å bli sett som den en er. To sider av samme sak, den omnipotente og mestrende ved siden av det sårede og hudløse.

Likevel representerer det å stille ut sine arbeider en kontrollert form for kommunikasjon, en kommunikasjon på kunstnerens premisser. Kunstneren som viser omverdenen det han vil at de skal se og forholde seg til. Handler det om kunstnerens lengsel etter kontakt, og på den andre siden et like sterkt behov for å ikke bli funnet? Jeg har stilt spørsmålet til mine informanter om hvordan de opplever det er å stille ut sine egne arbeider.

Signe sier noe om det å se seg selv sammen med de andre:

- Det er på en måte det å bli sett av seg selv, å se seg selv, samtidig som man vet at man blir sett av alle andre. At det som er bra, at det er mange som opplever det som bra. Er det noe dårlig, så er det mange som opplever det. Jeg tror at det at man er i kontakt med andre gjør at man opplever et fellesskap med andre. Det å se seg selv sammen med flere.

En opplevelse av å stille seg utenfor seg selv som betrakter sammen med de andre. En erfaring hvor arbeidene representerer en forlengelse av ens selv. En følelse av fellesskap med andre gjennom det å erfare om ens egne tanker og følelser reflekteres i omgivelsene. Dreier dette seg også om et forsøk på å se seg selv gjennom andres øyne? Jeg tenker tilbake på Winnicotts beskrivelse av det helt lille barnet som fikk sin første opplevelse av seg selv gjennom morens blick (s.17). Hvordan moren blick ble barnets første speilbildet på hvordan det skulle oppleve seg selv. Er dette en fortsettelse av den samme impulsen, å se seg selv gjennom andres blick? Et bilde også på den skjørheten som ligger til grunn i det å stole på at en er i stand til å bære det en ser i seg selv.

Thomas refererer til en konkret situasjon for å illustrere den ambivalensen han opplever. En hendelse der han kom for sent til sin egen utstillingsåpning. En beskrivelse av å komme inn i lokalet og være den som kikker ut på seg selv.

- Jeg kom for sent. Det er sånn som ikke skal skje. Jeg kom inn når alle menneskene var der. Det ble en sånn rar følelse av å komme inn og kikke på seg selv, ikke sant? Ikke stå der og være representanten for det man hadde gjort. Jeg kom inn og kikket ut. Jeg opplevde vel at jeg var litt feig. At jeg må manne meg opp til disse utstillingene. Det er en sterk påkjønning, jeg syntes det. Å stille ut seg selv. Selv om man står veldig inne for det man har gjort. Er stolt av det og syntes at man har hatt en god lang arbeidsperiode. Er godt forberedt, så syntes jeg at det er ganske tøft.

Ambivalensen i forhold til det å bli sett er tydelig. Også i forhold til det at yrkesvalget tvinger en til å vise frem det en gjør, dersom en har et ønske om å bli regnet for en seriøs kunstner. Slik uttrykker Gustav det:

- Det å stille ut, eller å være del av kunstverdenen, det er uhyre problematisk. Jeg liker ikke så godt å bli sett. Jeg har lyst til å gjemme meg. Jeg vil ikke bli gjenkjent. Så det.....det er jo veldig mange som vet hvem jeg er, det finner jeg ikke noe spesielt behagelig. Mange syntes det er all right. Jeg liker det ikke. Er du kunstner så må du stille ut. Det er greit. Du må vise det, ellers så blir det en hobby, ikke sant. Men det er ikke lett. Det er veldig konfliktfylt det. Jeg syntes at kunstlivet er så fryktelig kunstig. Det er i sitt uttrykk, i sitt vesen, så er det veldig overfladisk. Folk går liksom inn i en pen stue for å se kunst. Det opplever jeg selvhøytidelig og lukket. Så jeg har problemer med det. Men å lage det er all right.

For Klara, som hadde vært så ensom i sin oppvekst, ble det å stille ut sine arbeider og få en tilbakemelding i utgangspunktet forbundet med en god opplevelse. Først senere endret dette seg.

- Det har jeg det svært godt med. Eller har hatt. Fordi da jeg flyttet, så gadd jeg ikke å stille ut mer, fordi det koster for mye. Man får for lite ut av det. Så var det som om det har gått helt i stå. Liksom jeg har gått helt i hi. At jeg heller ikke hadde lyst til å vise noe som helst.

«Hvert menneske er en øy, men heldigvis finnes det broer», var det noen som uttrykte. Broene som hos den enkelte representerer det individuelle uttrykk en bruker i kommunikasjonen med omverdenen. Hva skjer når ikke språket strekker til, når det blir stumt inni en, og en ikke klarer

å formidle det en har på hjertet? Blir redskapen annerledes? Et redskap som kanskje mange i stedet finner i det å uttrykke seg kreativt? Disse spørsmålene vil jeg vende tilbake til senere i oppgaven.

Å føle seg verdsatt som kunstner.

Storr (1991) har diskutert kunstnerens behov for bekreftelse på seg selv. Han mener at dersom et menneske bestandig sier «ja» for å tilfredsstille andre, står han i fare for å forsvinne som enkelt individ. Opprettholdelsen av individualiteten krever i det minste et minimum av selvbekreftelse. Det å uttrykke seg kunstnerisk gir en person muligheten til å uttrykke seg uten nødvendigvis å skulle tilpasse seg andres mening. På den måten mener han at arbeidet kan bli et mye mer verdifullt selvuttrykk enn det som blir vist gjennom handling eller samtale i «det virkelige liv».

For kunstneren representerer arbeidet, snarere enn personen, fokuset for selvfølelsen. Mange personer med dette temperament, mener Storr (1991), har i løpet av deres barndom og oppvekst gitt opp håpet om å bli elsket for den de er, spesielt også fordi de gjentagne ganger skjuler hvem de egentlig er. Men håpet dukker igjen opp i det de begynner å skape.

Av den grunn blir kunstnerne også svært sensitive for det de skaper, mer sensitive enn det de er i forhold til sine egne beskyttede personligheter i det virkelige liv. Det å bry seg mere om sin bok eller maleri enn det en gjør om seg selv, kan syntes merkelig for dem som har en sikkerhet i seg selv til å være seg selv i sosiale relasjoner. Men dersom en bok eller et bilde inneholder mer av den sanne personen enn det som noen gang blir vist i det virkelige liv, er det ikke overraskende at kunstneren som står der er overfølsom. En lengsel etter en bekreftelse av at det i det minste er noe av hans indre liv som blir akseptert og får anerkjennelse. En opplevelse av å dele noe av sitt eget, og kanskje likevel erfare at de ikke er så ulik alle andre.

Jeg har tidligere trukket frem Virginia Woolf (s.30). Hun er et eksempel på en forfatter som hver gang hun utga en ny bok, var utrolig sårbar overfor hva kritikerne sa om den. Dette til tross for at de fleste av dem var henne intellektuelt underlegne. Hennes depressive temperament kom til uttrykk i gjentagne tilfeller av depresjon, og førte til slutt til at hun begikk selvmord. Tilsvarende historier finnes det også mange av i kunstverdenen, hvor opplevelsen av det å stille ut sine arbeider forblir like sårbart, uavhengig av den anerkjennelse man høster.

Dreier dette seg i videste forstand om den følelse vi alle kjenner fra sammenhenger hvor vi skal vise frem noe av vårt eget? Vise frem noe som betyr noe for oss? Det være seg barnet som leverer læreren sin hjemmestil, eller den erfarne konsulent som leverer fra seg sin ferdige redegjørelse. Hver gang med en liten usikkerhet om arbeidet er godt nok. Det individuelle

arbeid som for den enkelt på sett og vis representerer en forlengelse av ens selv. Et uttrykk for den en er. Handler dette i bunn og grunn om følelser vi alle kjenner, men som hos kunstneren tydliggjøres fordi produktet som vises frem blir så ekstra tydelig? Overgangen som blir voldsom fra den ensomme arbeidsplass til møtet med omverdenen. Et møte, som i den sammenheng representerer konfrontasjonen med ikke bare en eller få, men med et vell av dommere.

Jeg spurte mine informanter hvilken betydning har det for dem hva andre måtte mene? Gustav er den som begynner:

- Det blir veldig personlig. Hvis andre er negative. Du blir helt skjelven, like skjelven hver eneste gang jeg stiller ut. Jeg skjønner ikke de som går rundt på utstillingene sine og trives og koser seg og smiler og ler. Jeg er alltid kjempe nervøs. Fryktelig. Syntes det er forferdelig.

Han fortsetter:

- Jo, det er viktig. Ikke alltid, men det er det og. Jeg vet ikke hvor viktig, men du er nødt til..... som menneske er du nødt til å få tilbakemeldinger på det du gjør. Det er ikke helt likegyldig. Jeg blir glad hvis noen setter pris på det jeg gjør. Jeg gjør det. Men jeg føler jo at jeg ikke blir forstått. Neida. Jeg føler jo at jeg egentlig er litt på utsiden av kunstverdene og, sånn som jeg er ellers i forhold til andre. Jeg føler meg ikke spesielt sånn hjemmehørende og tilfreds. At jeg endelig har funnet min sosiale setting. Uansett hva jeg mener om det eller ikke, så er det viktig. For det er den måten jeg kan skaffe meg inntekter så jeg kan få gjort arbeidet mitt.

Isak hadde mye frustrasjon i forhold til det å få respons på sine arbeider:

- Jeg har også følt at de tingene jeg lager, selv om de er gode ting, ikke blir sett av de rette personene. Hvor mye man kan famle i blinde, hvor mye selvanklagelse og misforståelse, og hvor nedbrutt man kan bli når man vet at man har relativt gode ting, og man ikke får respons på det. Responsen har vært livsnerven, har vært det. Nå har jeg prøvd å komme over det. Jeg har på en måte stilt meg likegyldig for å overleve i den responsen.

Også for Thomas syntes det å være i fokus å være et tveegget sverd:

- Det er klart at å bli vist likegyldighet er jo trist. Det er klart at en del av drivkraften, dette med å bli ansporet videre, er jo også det at man høster anerkjennelse på det man gjør.

Jeg er mindre opptatt av å spille roller i forhold til samfunnet og kunstlivet og kunstscenen. Jeg har fått en annet forhold til det der. Jeg bryr meg ikke noe om noen skriver om meg lenger. Jeg har nesten blitt for lite ambisiøs der på en eller annen måte. Jeg orker ikke det der. Der har jeg vært lite flink. Med de sosiale strategiene. Det å plassere seg i forhold til vennskaper og forbindelser. Det har ikke betydd noe særlig for meg. Da aksepterer man det også. Det er en større grad av selvaksept som gjør at jeg liker bedre det å leve i dag, enn noen gang.

Han fortsetter med å si:

- Jeg er så på trett av den overfokuseringen av alt det mediesamfunnet er en del av. Det mediesamfunnet bygger på, det privatiserte. Fokuset på folks liv og livshistorier. Det blir veldig banalt etterhvert.

Da foretrekker jeg taushet. Fremfor det sosiale. Heller bli borte. Tilbaketrekkingen. Jeg syntes det er noe fascinerende ved tilbaketrekingen. Det betyr ikke at man er død, eller at man er stagnert eller borte. Det er bare at man har forflyttet seg ut av fokus. Den hemmeliggjørelsen ved det. Det har jo vi mulighet til å gjøre. Å kutte ut mobiltelefoner og ikke fly til journalister hver gang man fjerter litte grann, eller har ett eller annet som man har lyst til å bringe til torgs. Ikke leve gjennom drivkreftene. Man blir helt avhengig av det. Man får et narkotisert forhold til å få oppmerksomhet. Det man kaller narsissisme.

Behovet for respons, behovet for anerkjennelse. Behov vi alle kan kjenne igjen hos oss selv, men som hos kunstneren prøves i ekstrem grad. Opplevelsen av at andre ikke nødvendigvis forstår og evner å sette pris på det en gjør. Samtidig en beskrivelse om det å løsrive seg fra påvirkningen av andres meninger, og i stedet heller kjenne på likegyldigheten. Hvordan det å frigjøre seg fra andres synspunkter i denne sammenheng relateres til en opplevelse av en større selvrespekt. Følelser vi andre kan kjenne igjen, og kanskje bevisstgjøre i oss selv.

Storr (1991 s.105) sier noe om dette:

I og med at kunstneren ofte blir høyt verdsatt, er det opplagt at den stadige produksjon av kreative arbeider, dersom de er vellykkede, bringer en gjentagende innsprøytning av selvfølelse. En depressiv person, som er overbevist om at han er uelsket av de som står

ham nær, kan prøve å oppnå en mer generell oppmerksomhet på sine bedrifter ved å søke støtte i offentligheten. Det å produsere kreative arbeider er en måte å gjøre dette på.

Den konklusjon en også kan trekke av det som har blitt sagt, er at kunsten i seg selv rommer en mulighet for en større selvaksept og selvforståelse. Hvor en til å begynne med startet opp med en sårbarhet og et behov for aksept. Et behov som måtte dekkes i det offentlige rom, men hvor en gjennom en opplevelse av mestring kan frigjøre seg fra lengselen etter andres bekreftelse, og i større grad evne å være den som bekrefter og støtter seg selv.

4.11 BETYDNINGSFULLE ANDRE

Forholdet til andre mennesker i dag.

Det å kunne dele opplevelser syntes å være et naturlig menneskelig behov. Dele erfaringer, få en sirkulasjon på de tankene og forestillingene en bærer med seg. Samtidig syntes det ikke å være en selvfølge at det fungerer slik for alle. Jeg har vært inne på den betydningen den kreative aktivitet kan representere for barnet. Hvordan det bruker kreativiteten som en form for dialog med omverdenen. På tilsvarende måte søker jeg nå å forstå hvilken betydning det kunstneriske uttrykk representerer for den voksne kunstneren. Det har vært et mønster som tegner seg av personen som opplever kommunikasjonen med omverdenen som vanskelig. Som i oppveksten har opplevd å komme til kort i det å uttrykke seg verbalt.

Samtidig har jeg vært inne på den rollen kunstneren har i vårt samfunn (s.33), en mytebelagt og muligens forventet rolle i det å være annerledes fra andre; i det å skille seg ut fra omverdenen. Både evnen til å skape, og produktet som resultat av denne aktiviteten, representerer en verdi i vårt samfunn, uavhengig om dette fører til suksess.

Storr (1991) har hevdet at det ikke kan være tvil om at mange kunstnere og vitenskapsmenn, som er skuffet i de nære relasjoner, finner en mening og verdi i sitt arbeid som andre finner i den nære relasjon til andre. I tillegg, hevder han, vil dette arbeidet for noen kunstnere være mer til å stole på enn mennesker, som ofte kan oppleves som lunefullt og lite tillitvekkende, og noen ganger er slik i virkeligheten.

Jeg spurte mine informanter, og lar Gustav være den som starter opp med å fortelle om sitt forhold til sine medmennesker.

- Det er også paradoksalt igjen. Jeg er jo ganske menneskefiendtlig. Jeg har ikke en stor tiltro til menneskene. Jeg er ofte sint på dem. Eller den kollektive bevisstløshet, som gjør at jeg syntes det går veldig dårlig i forhold til, spesielt i forhold til naturen. Men også

mennesket selv. Alt det overfladiske dillet som bare pøses på og pøses på. Og det eneste som hjelper er penger og makeup. Det er jeg like fortvilet over i dag som da jeg var som barn, bare at det har blitt mye verre egentlig.

Mens hvis jeg ser mennesker igjen og igjen, så er jeg alltid glad i dem. Alltid ser jeg dem, ser smerten i dem som handler om det å være menneske. Den ensomheten. Det er ganske smertefullt egentlig.

En iboende forventning om å skulle leve livet alene kom også til syne i beskrivelsen av de nære relasjoner, hvor Gustav forteller:

- Jeg hadde ikke forestilt meg å få noen familie noen gang. Trodde jeg skulle være alene. Var innstilt på det. Og nå har jeg fått en familie, og det er både og det og. Jeg angrer ikke på det, men jeg tror ikke jeg egentlig egner meg så veldig godt. Selve familiesettingen er vanskelig for meg. Det må jeg bare innrømme. Innse det. Men nå klarer jeg jo å drive med det jeg vil holde på med.

Signe ga uttrykk for sitt forhold til andre mennesker det på denne måten:

- Jeg merker en hudløshet og sårbarhet nå for tiden. Jeg merker jeg har et spesielt forhold til mennesker. På den ene siden kan jeg merke en usikkerhet og en hjelpeløshet i forhold til det å ha kontakt. Det er som et sluk der. Jeg er redd for den veldige..... Det er et forferdelig savn. Det blir så sterkt. Det blir så sterkt for meg å ha den nærkontakten. Jeg tåler det kanskje ikke, jeg føler meg på ett eller annet punkt for svak. Kanskje det handler om redselen for å bli avvist rett og slett.

Thomas kjenner også igjen trekk fra tidligere:

- Ja, jeg opplever fortsatt at jeg.....selv om jeg sa tidligere at jeg føler meg helere og tryggere, og kan si fra om ting, så opplever jeg at jeg ikke er en helt annen. Det er visse mennesker som gjør meg engstelig, som jeg ikke tør å ta konflikter med som jeg burde. Hvis det er nødvendig å gjøre det, så går jeg heller om grøten. Så jeg sliter nok litt med en sånn følelse av unnfalighet mange ganger.

Klara kommer fremdeles ikke ut med seg selv før andre viser henne spesiell interesse:

- Jeg er livlig når jeg er sammen med mennesker som verdsetter meg. Men ellers så holder jeg meg nok i bakgrunnen. Jeg kommer ikke frem av meg selv. Andre mennesker skal være interessert i meg før jeg kommer frem.

Hun trakk også frem hvordan dette hadde endret seg, hvor forholdet til andre med årene var blitt mere normalisert.

- Jeg opplever dem mer som mine jevnbyrdige. Som andre medmennesker kan man si. Som jeg kan være interessert i og som kan være interessert i meg. Det er ikke den usikkerheten hele tiden. Eller ensomhetsfølelse over å bli ignorert, det har jeg ikke.

Gardner (1998) har uttrykt (s.24) at mennesker som hadde utviklet enkelte sider sterkt, nesten alltid var utpreget svake på andre av hans beskrevne intelligensområder. Kan denne tanken si noe om en slags lovmessighet? En lovmessighet som gjelder oss alle på ulike livsområder? En lovmessighet, hvor eksempelvis den bildende kunstner utvikler sitt billedlige uttrykk. Dette som en kompensasjon for en manglende evne til å mestre den direkte kommunikasjon med omverdenen? Det området hvor kunstneren opplever å trekke det korteste strå, kan i fortsettelsen vise seg å bli hans største gevinst. Dette ut fra en lengsel om at andre skal vite om at han finnes. En lengsel etter kontakt; etter å ikke være helt alene.

4.12 MENING OG SYMBOLISERING

Oppvekstens betydning

Det blir naturlig i fortsettelsen å spørre mine informanter om hvordan de opplever at oppveksten har påvirket dem til å bli den de er i dag. Signe forteller:

- Jeg har merket det når jeg prøver å si noe. At det har tatt mange år før jeg har klart å uttrykke meg, såpass som jeg gjør nå. Fordi det jeg skulle si det ble ikke hørt, det ble lett bare mumle, mumle, mumle. Det er da vel ikke interessant for noen å høre hva jeg har å si? Pluss at når jeg sa noe, som var veldig viktig for meg, så ble det veldig sterkt. Så det med ord har vært som en umulighet for meg på en måte. Jeg husker tidligere så var det ekstremt.

Signe kommer inn på hvordan denne usikkerheten kom til uttrykk i det voksne liv. Hvor bruk av alkohol representerte en løsning i en periode for å dekke over sin manglende selvfølelse i sosiale sammenhenger.

- Det har også noe med at jeg selv har problemer. At jeg har vært såpass bundet, og redd for å uttrykke meg, at jeg ikke har turt å si noe før jeg har drukket meg ganske full. Så jeg har på en måte gått i min foreldres fotspor. Jeg har brukt alkohol. For å kunne slappe av, få selvtilit. En bundethet, som igjen har forsterket selvforakten. Det å drikke var jo i hvert fall det siste jeg skulle gjøre.

Det var når jeg følte meg veldig liten og betydningsløs. Samtidig skammet jeg meg veldig mye over at jeg gjorde det. Og så drakk jeg mer for at jeg skulle komme over den skamfølelsen, og kom på den måten inn i en vond sirkel.

Skammen og selvforakten over å repetere noe en selv mislikte så enormt i sin barndom og oppvekst. Å innse sin iboende utrygghet og manglende evne til å mestre de sosiale situasjoner, en situasjon hvor alkoholen representerer en flukt fra det å ikke strekke til.

Isak hadde klart å holde seg borte fra det som representerte den største forbannelsen i barndommen:

- Jeg har ikke drukket noe. Jeg har ikke vært anti alkohol, jeg tar en vin og sånn, men jeg har sett alkoholens forbannelse så kraftig at jeg har blitt litt helbredet av det. Jeg har fått veldig mye av min mors holdning til alkohol. Når jeg har sett forbannelsen til alkoholen så har jeg holdt meg borte fra den. Jeg har ikke hatt behov for alkohol. Jeg har klart meg uten alkohol. Jeg har vært opptatt av andre ting.

Et aspekt som også kom til uttrykk var opplevelsen av at det tok lang tid før de evnet å se at deres egen barndom og oppvekst hadde vært annerledes fra den andre hadde. Til tross for en følelse av å være annerledes klarer ikke et barn selv å stille spørsmål ved sin egen nære historie. Den er slik den skal være i barnets øyne, ofte i mangel av et bekræftende vitne som evner å ender barnets fokus på den situasjon det er i. Evnen til å reflektere tilbake på det som har vært syntes først å dukke opp på et senere tidspunkt, slik Gustav gir uttrykk for:

- Jeg var ikke bevisst det selv heller, jeg var ikke det. Jeg var ikke bevisst at jeg hadde hatt en dårlig oppvekst før jeg var en seks, syv og tyve år. Da begynte jeg å tenke i gjennom at det lå en del grums inne som burde tas opp i lyset og sees på og bli ferdig med.

Dette at en ikke nødvendigvis er bevisst at ens oppvekst har vært spesiell i forhold til andre, var også et aspekt jeg hadde tenkt på i forbindelse med utvelgelsen av aktuelle kunstnere. Det etiske aspekt som oppstår i det øyeblikk en går inn i en annens liv og kanskje ikke er helt forberedt på hva som møter en. Et aspekt som blir allmenngyldig for enhver som arbeider og forholder seg til andre mennesker. En redsel som en eksempelvis kan finne hos noen lærere mot å involvere seg for mye i sine elevers private hverdag. En redsel for å åpne opp for en bevissthet hos seg selv eller hos den andre om at ikke alt er som det burde være. En kan stille spørsmål om ikke historien hadde vært annerledes for mange barn om det hadde vært voksne i

deres nære omgangskrets som hadde hatt mot til å gå inn i dette møtet. En voksens mot og styrke til å bære noe av den bør mange barn i dag forvalter alene.

En kunstnerisk bearbeidelse av livet.

Jeg vil vende tilbake til spørsmål som har dukket opp tidligere. Kan en se det som en selvfølge, at de skapende kreftene inneholder en balanserende og forløsende effekt i forhold til de indre spenninger så mange av oss møter i oss selv, og hos våre medmennesker?

Kan dette settes i sammenheng med det Anthony (1987) uttrykte om det hypersensitive mennesket (s.29)? Om mennesket som blir født inn i verden uten den nødvendige beskyttelser som skal til for å mestre møtet med omverdenen, og hvordan dette hudløse mennesket gjennom kreativiteten skaffet seg en midlertidig form for beskyttelse. En beskyttelse, hvor det kreative i seg selv rommer muligheten for en bearbeidelse av de inntrykk som ellers ville hopet seg opp og skapt en ubalanse i individet. En ubalanse som kunne gi seg utslag i depresjoner eller sykdom i de periodene man ikke arbeider kreativt.

Storr (1991) hevder at enkelte former for kreativ aktivitet syntes å romme en mulighet for å overkomme en følelse av uforutsigbarhet. Dersom verden syntes uforståelig, har en ingen makt over den, og heller ingen mulighet til å forutsi hva som kan skje. Det kunstneriske kan i en slik sammenheng representere motvekten som skaper orden og struktur i barnets verden.

Miller (1994b, s.16) har uttalt:

Erfaringene lærer oss at vi i vår kamp med de sjelelige sykdommer i lengden bare har et eneste middel til vår rådighet. Dette middelet er å finne og ta inn over oss sannheten om vår forgagne og unike barndomshistorie. (org. gjengivelse)

En ting er potensialet i det kreative til å skaper struktur og ballanse i barnets verden, noe annet er om disse opplevelsene de bærer med seg inn i det voksne liv har hatt en følelsemessig forløsning på noe tidspunkt. Og om det kreative da har vært det redskapet de har tatt i bruk i den sammenheng. På hvilken måte opplever de ulike kunstnerne at deres oppvekst har preget deres kunstneriske uttrykk? Har de et bevisst forhold til at det de skaper kan speile indre deler av dem selv? Og ikke minst, har de bevisst benyttet kreativiteten i en bearbeidelse av egne indre konflikter?

Storr (1988, s.128) har også sagt noe om det kunstneriske redskap til å bearbeide den indre opplevelsen av tap:

Det å skrive eller benytte seg av andre kreative aktiviteter kan være en måte å aktivt takle tap, enten det er et nylig tap, eller en følelse av tap som følge av dype depresjoner av andre årsaker.

Signe, som opplevde en barndom hvor det meste ble dekket til og forble usagt, uttrykte det slik:

- Jeg har en sterk opplevelse av å gjøre det jeg gjør. Jeg kjenner det ut fra den følelsen av at ting rundt meg er ganske fordekt. At jeg virkelig føler den fordektheten, at jeg materialiserer den. Sånn at den blir mer tydelig. Og at jeg prøver å avdekke den, å komme enda nærmere.

Andre kunstnere beskrev at de hadde opplevd faser i livet der behovet for å renske ut fortiden hadde vært sterkt. En periode der det kunstneriske uttrykk fungerte som deres samtalepartner. Thomas forteller:

- Jeg skal prøve å si hva kunsten ble for meg. I en viss fase malte jeg mitt liv. Det var om kontaktløshet mellom mennesker. Sosialt ensomme mennesker. Avvikere. Det var mennesker som satt totalt fastfrosset i seg selv, mens de kokte innvendig, kunne ikke lee på noen ting, helt uten bevegelse. Det var den totalt uforløste energien som jeg har snakket om, som handlet om meg selv. Som handlet om de konfrontasjonene jeg ikke torde å ta opp i øyeblikket.

Gustav beskrev det på denne måten:

- Veldig mye av de tingene jeg gjorde i tidligere år har et ganske sterkt innslag av selvterapi. At det er en bearbeidelse av mye av oppveksten min. Det var mye som jeg skilte ut og som ligger i en bunke for seg som ingen får se. Som ikke tilhører kunstverdenen. Så det har forandret seg. Det har det vært en naturlig utvikling i. Jeg så hva det var jeg holdt på med. Jeg opplevde nok bildene veldig mye som tegn på hvilken tilstand jeg var i da. Hva jeg jobbet med og sånn.....Det betyr noe å få rensket det ut.

Ikke alle kunstnerne opplevde en slik bearbeidelse som en bevisst prosess. Først på et senere tidspunkt kunne Klara gjenkjenne historien som bildene fortalte:

- Ikke bevisst, men ganske sikkert ubevisst. Det kan jeg se nå at jeg har. Jeg ser det som noe jeg som barn har brukt til å komme ut av ensomhetsfølelsen på. Og senere som

voksen,..... når jeg lar bildene fortelle, det er noe jeg kjenner fra barnsben av. Det har jeg jo alltid gjort.

Der kunstneren finner en forløsning for sine innestengte følelser gjennom det å skape bilder, kan andre finne en tilsvarende forløsning gjennom andre media. Finne et uttrykk hvor en selv står som forvalter av egen prosess. Et uttrykk gitt en symbolsk form når ordene og følelsene ikke nødvendigvis er der til å dele med andre.

En spørre seg hvor mange det er som eksempelvis har en dagbok lett tilgjengelig, skriver brev, eller skriver ned refleksjoner og tanker som syntes å presse seg på. I slike stunder hvor følelsene er sterke og ordene strømmer. En dialog i ensom samhandling mellom en selv og papiret. Ord det ikke alltid er like lett å synliggjøre overfor andre, ord som en selv har mulighet til å kikke på og bearbeide etterhvert som en har mot til å slippe dem frem. Mange har endt opp med bokutgivelser som resultat av en slik indre bearbeidelse; en selvhelbredende prosess hvor hånden blir redskapet til å formidle hjertets følelser.

Den kunstneriske krisen.

Jeg har vært inne på kunstnernes evne til å leve med sterke indre motsetninger. Storr er en av de som har sagt noe om dette. Han sier i den sammenheng (1991, s.279) :

En karakteristikk av kreative personer er evnen til å tolerere dissonans. De ser problemer der andre ikke får øye på det; og prøver ikke å benekte deres eksistens. Til slutt, vil problemet være løst, og et nytt hele vil være skapt ut av det som før var uforenelig; men det er den kreative persons toleranse overfor dette ubehaget av uoverensstemmelse som gjør det mulig med en ny løsning.

Jeg var tidligere inne på en beskrivelsen av kreativ aktivitet som et beskyttende filter mot depresjon og psykisk sykdom (s.31). De fleste kunstnere bærer med seg en iboende angst for å komme inn i et kreative tomrom, der inspirasjonen forsvinner og evnen til å handle syntes å være borte. Klara beskrev sin opplevelse av å være i denne tomheten, en fase som varte over flere år. En fase der det kreative initiativ og uttrykk ble borte.

- Krisen ga seg uttrykk gjennom det at jeg ikke kunne finne; det var en tomhet i meg, jeg kunne ikke finne noe jeg kunne uttrykke gjennom maleriet. Og jeg kunne ikke finne måter å uttrykke det på, hvis det var noe. Det var simpelthen ikke noe. Og de teknikker som jeg hadde brukt tidligere, de kunne jeg ikke bruke mer.

Mange kunstnere kan også erfare en slik tomhetsfase etter at de har avsluttet store kunstneriske arbeider eller utstillingsprosjekter. Faser hvor intensiteten og meningen plutselig blir borte etter måneder med hardt arbeid.

Gustav beskrev det slik:

- Så lenge det er en kilde å ta av så er det bra. Den dagen jeg går tom så er det krise. Alle kunstnere gjør det. De snakker om det at de er ferdig med ett bilde, eller en forfatter som er ferdig med en bok, at de er livredd for at de aldri vil klare å kunne skrive igjen, ikke sant. Og det tomrommet..... hvis jeg får det tomrommet og ikke har en ide, eller ikke har en oppgave, eller at jeg tviler så på mitt eget arbeid på vitsen med det. Så kan jeg se det som et stort tomrom på en måte, som gjør meg fryktelig redd, kjempe redd. Jeg tror at erfaringen tilsier at det går over. Det skjer alltid noe. Så det er jeg trygg på.

Storr (1988, s.71) har kommet med tanker som knytter leken sammen med det kreative uttrykk:

Det kan virke som om leken er tilstede i et hvert kreativt uttrykk. Når det lekende element forsvinner, forsvinner også gleden, og enhver følelse av å kunne forandre noe. Kreative mennesker kan oppleve perioder med fortvilelse over at evnen til å kunne skape syntes å ha forlatt dem. Dette er ofte fordi et bestemt arbeid har fått en så stor betydning at de ikke lenger evner å leke med det.

Det kan virke som om psyken i seg selv innehar en regulerende funksjon, hvor det kreative uttrykk representerer et bilde på ens indre psykiske ballanse.

Isak beskriver hvordan han har evnet å takle det å stå i et kreativt kaos. Hvor han trakk frem nødvendigheten av en iboende struktur som balanserende faktor i forhold til sin egen følsomhet.

- Man kan lære mange teknikker for å overleve som kunstner. Når man er så følsom, når magen hele tiden er i vibrasjon. Hele harasenteret, og magesenteret og hjertesentert er i et kaos av og til. Så må du begynne å strukturere det, og finne ut hva det er som gjør det. Når man går så dypt inn i tingene som jeg har gjort, så må du ha en del klare linjer å forholde deg til, ellers så vil du kollapse. Du vil ikke klare det som menneske. Det vil ikke si at jeg har klart det, men jeg vet faren, jeg tror jeg vet faren.

Storr (1991, s.266) sier det på denne måten:

For å kunne arbeide kreative, er tilgang til de indre lag av psyken vesentlig. Men det er også et sterkt fungerende ego, en evne til å holde tilbake de umiddelbare impulser, utholdenhet og kontroll.

Det som kanskje kan syntes underlig for mange er den underliggende vilje som likevel ligger der til å ikke gi slipp, til ikke å gi opp. At det kunstneriske uttrykk representerer noe så viktig i kunstnerens liv at han på tross av motstand velger å kjempe videre. Jeg spurte mine informanter i den sammenheng til hvilken grad de evnet å sette sine kunstneriske behov i fokus.

Isak sier:

- Det er jo det jeg prøver hele tiden, å sette det i fokus. Det er sånn, som jeg føler i hvert fall, at når du er kunstner, så er du kunstner hele tiden. Du får aldri fred. Du får aldri ro.

Signe uttrykker:

- Jeg skjønner fremdeles ikke hva slags drift det er. Det er en slags drift som jeg aldri kom unna. Om det er godt eller dårlig det jeg gjør i dag, eller om det er utvendig det jeg gjør innimellom, eller om hva det inneholder, eller uttrykker; så er det noe jeg ikke klarer å komme unna. Det er meg på en måte.

Gustav sier det på denne måten:

- Jeg klarer det nesten for mye. (latter) Jeg klarer ikke å la være. Jeg kan ikke konsentrere meg om noen andre ting. Klarer ikke å snakke om noe annet heller. Det blir veldig ensporet. Men det er nå sånn det er. Det er innmari viktig for meg i hvert fall. Så for meg er det veldig greit å lage kunst. Det å være aktiv, produsere, arbeide med det er veldig all right.

For Klara var det slik:

- Mitt kreative behov? Jeg har gjort det,..... hvis jeg har hatt en jobb, så har jeg gått hjem og malt etterpå. Eller når jeg har hatt en huslig jobb, slik at jeg hadde min husleie betalt, så hadde jeg tid til det å male ved siden av. Det har alltid vært med meg.

Det syntes å handle om en drift, en iboende lengsel, noe kunstnerne på en måte ikke kommer utenom. Dr. philos. i astrofysikk, Jeremi Wasiutynski (1998) har uttrykt noen tanker som jeg opplever som aktuelle i denne sammenheng:

Ettersom de fleste av oss er produkter av den moderne sivilisasjons maskinelle forståelse av Mennesket, har vi liksom vennet oss til denne mangelen på Meningen med livet. Dessuten kan det kjønes både smertefullt og risikabelt å bryte barrieren mellom det bevisste og det ubevisste.

Men før man kan bevege seg oppover mot den høyere bevissthet, må man symbolsk dykke ned i underbevisstheten og hente gullringen på havets bunn. Hvilket vil si; erkjenne seg selv på godt og vondt.

Vi lever i et samfunn hvor lengselen etter lykke vokser proporsjonalt med den opplevde meningsløshet, og hvor tilbudene om raske løsninger etterhvert florerer. En iboende lengsel vi alle har etter en opplevelse av mening med tilværelsen. Er det her kunstneren ved sin livslange erfaring med det kreative som følgesvenn kan lære oss andre noe? Kan hans erfaringer fra hans utrettelige møte med sitt indre fortelle oss andre noe om det vi alle et sted lengter etter?

En kan spørre seg om kunstneren er en person som gjennom sitt arbeid kommer nærmere i kontakt med denne meningen med livet. At det kunstneriske uttrykk i seg selv rommer muligheter de færreste av oss er klar over. Muligheter som åpenbarer seg gjennom en evige søken innad i psyken, en søken for å finne nye løsninger på det som opptar en.

En kan undres over om det er de samme kvaliteter noen finner ved å dyrke sin hobby, gå tur i naturen, eller hengi seg til dans eller annet tilsvarende følelsesuttrykk? Den umiddelbare følelsen som oppstår i den sammenheng; at dette skulle en ha gjort for lenge siden! En lengsel etter noe en gjør så altfor sjelden; noe en vet gjør så godt.

Blir det i en slik sammenheng nødvendig å skifte syn på den etablerte kunstnermyten, og se kunstneren som en person som i løpet av sitt liv foretar en heltereise på en individuell utviklingsvei i stedet for å tilpasse seg det kollektive? Rommer kreativiteten slike kvaliteter som gjør sitt til at den enkelte kunstner stadig drives videre i sitt livsverk? Jeg vil prøve å komme inn på dette i det følgende kapittel om individuasjonsprosessen, for om mulig kaste ett lys inn over andre mindre kjente aspekter ved kreativiteten.

Individuasjon

Storr (1988) går så langt som å hevde at et menneske kan leve et tilfredsstillende, fullendt liv uten nødvendigvis å være avhengig av nære eller intime relasjoner med andre. Forutsetningen er at de har ett eller annet slags forhold til andre mennesker, og et arbeid som opptar deres interesser og støtter deres selvfølelse. Arbeid, og da spesielt et av en kreativ art, som endrer, utvikler og utvider seg i løpet av årene kan sørge for en integrerende faktor i individet, dette som en tidligere antok kom fra den positive, reflekterende respons andre mennesker kan gi.

På denne måten, hevder Storr, vil det kunstneriske uttrykk representere sementen som holder de ulike delene av personligheten sammen. Det er snakk om en integrerende faktor som er tilsvarende den psykoanalytikere prøver å hjelpe deres pasienter til å oppnå ved å vise dem empati og forståelse, men som Storr hevder kan nås av begavede mennesker som arbeider på egen hånd.

Storr (1988, s.154) sier det på denne måten:

De fleste av oss utvikles og modnes primært i relasjon til andre mennesker. Livet vårt blir definert ut fra vår rolle i forhold til andre; som barn, ungdom, ektefelle, foreldre og besteforeldre. Kunstneren og filosofen er en person som primært er i stand til å modnes på egen hånd. Hans liv defineres i forhold til den endrede karakter og modenhet i hans arbeid, snarere enn gjennom hans relasjon til andre.

Jeg har i teorikapittelet vært inne på individuasjonsprosessen (s.36). Denne prosessen som pågår mer eller mindre bevisst i ethvert menneskes liv, som en indre søkning mot en større helhet og forståelse av seg selv som individ. Jeg tenker også tilbake på Aron Copland sin beskrivelse av den indre uro som drev han videre i sitt kunstneriske engasjement (s.37). En uro som han forbant med selvpoppdagelse, hvor hvert nye skritt på den kunstneriske vei representerte et delsvær av den større helheten, av hvem han var. Er dette en drivkraft som også mine informanter kjenner seg igjen i? Jeg finner frem de svar som kan si noe om det, og lar Signe begynne:

- Jeg føler at jeg på en måte er på rett vei, men jeg ser ikke ett produkt som det endelig produkt. Det er en lang vei å gå. (latter) Hvis du skjønner. Før var jeg mye mere sånn; «Åh..... nå har jeg laget det bildet som bare alle syntes er fantastisk, og som jeg syntes er fantastisk. Det er bra, og det er det endelige bildet. Lage det bildet og dø omtrent. Ferdig. Nå er det ikke vits i å gjøre noe mer». Nå ser jeg det jo som en spennende vei å gå, hvor ting skjer underveis, og hvor det nærmer seg noe. Jeg opplever liksom at livet og bildet går litt mere hånd i hånd, og at det blir mer og mer sant.

Isak snakker om følelsen av omnipotens:

- Denne helheten som du søker har vel kreativiteten vært med på å avklare. Denne dristigheten som du har måttet ha for å skape et bilde. Du har av og til følelsen av at du har laget verdens beste bilde. Den følelsen må du ha. Denne dristigheten kan man da overføre på andre felt av livet.

Han fortsetter:

- Kanskje man har fått lov til å holde på med noe man får lov å være ærlig i. Man kan selvfølgelig si at man kan lyve i billedkunsten. Men det er ikke den type løgn vi snakker om. Jeg mener heller det at den kan være litt bedragerisk, men at man på en måte ha et element av evige motiver, vi som holder på med dette her.

For Gustav er det å uttrykke seg kreativt hans livsoppgave:

- Jeg har ikke noe motiv annet enn at jeg føler at det er min oppgave. Jeg skal være tro mot oppgaven min. Så det ligger på en måte i bunnen. Jeg skal være tro mot meg selv. Det er noe jeg har. Det skal jeg være trofast mot. Hvis ikke så går det ikke noe bra. Det går ikke bra med meg selv. Det er nok noe der.

En kan stille spørsmål om det kunstneriske arbeid dypest sett handler om en erkjennelsesvei. Opplevelser som beskrives; at man er på rett vei; en avklaring av en heltet; å være tro mot sin oppgave er å være tro mot seg selv; et ønske om en ærlighet i arbeidet med de evige motiver. Det kan syntes som om det eksisterer en indre uro som stadig driver kunstneren videre, et iboende ønske om på et tidspunkt å evne å skape det perfekte, et iboende ønske om å nærme seg sitt selv.

Det har gjennom årene vært mange forsøk på å definere kreativitet. Forsøk på å gå inn i den skapende impuls og forstå dens vesen. Det er også noe av det jeg har forsøkt i denne oppgaven, å få et utvidet blikk på det iboende potensial som ligger i det kreative uttrykk, for barnet så vel som for den voksne. Jeg velger i den sammenheng å gjengi noe Isak ga uttrykk for, en opplevelse som i større grad enn det jeg har mestret sammenfatter noe av de tankene jeg har fått kontakt med gjennom arbeidet med denne oppgaven:

- Man kan ikke definere kreativitet. I det du er i ferd med å definere kreativiteten så glir det bort. Det kommer fra det Guddommelige. Det er den kraften som holder tilværelsen oppe. Man kan si at det er gudegnisten i deg. Det er av en sånn karakter. Vi kan ikke forstå det, men jeg tror det nærmeste man kan komme det er et nektar. Et nektar som er gitt enkelte mennesker av denne store kraften til å sammenfatte noe. Livet. Det blir så sterkt at det kalles for kunstnerisk kraft, det er så sterkt. Vi har en evne til å samle disse trådene i en helhet som er fascinerende. Og så kan vi nyskape det, og gi folk en innfallsvinkel. Poenget med kreativitet er jo at folk skal lære noe om livet.

Betydningen av kreativiteten.

Spørsmålet blir i fortsettelsen hvordan disse menneskene senere har forholdt seg til de valg de gjorde den gangen. Valget å leve et liv viet til kunsten. Hva har det betydd for dem i deres voksne liv? Jeg kom tidligere inn på Storr (1991) sine tanker om kunstnere kunne betegnes som arbeidsnarkomane (s.31). Han kom inn på kunstnerens behov for å arbeide, hvor det noen ganger mer kunne sammenlignes med en besettelse, og hvor det å arbeide kreativt ga livet en mening. Mine informanter har også beskrevet denne opplevelsen. Det kan være interessant å reflektere over om denne tilstanden kunstnerne opplever er ulik det som vi til vanlig definerer som arbeidsnarkomani. Dette som en tilstand vi til daglig forbinder med mennesker i ledende stillinger, eller mennesker i omsorgsykker. Å være arbeidsnarkoman innebærer at en blir overbelastet i jobben, slik at jobben blir helsefarlig. Det handler om å ikke kjenne sine grenser, at en påtar seg for mye, kommer på etterskudd i arbeidet så vel som det private liv. Det handler om å komme inn i en tilstand der en føler seg tom, utbrent og mister kontakten med det som er meningsfullt (Lunde, 1998).

Det kan syntes som om kunstnerens forhold til sin kreativitet innehar mange av de samme elementene, i den forstand at de ikke evner å gi seg selv fri. En parallell tilstand hvor utslaget syntes å bli et helt annet. Den arbeidsnarkomane vil bryte sammen før eller siden. Han stiller høye krav i forhold til seg selv, kjenner et sterkt ytre forventningspress. Hos kunstneren syntes presset å komme fra det indre. Jeg tror at det hos kunstneren kan handle om en form for indre besettelse, en søken etter en erkjennelse i en annen forstand. Mine informanter har gitt uttrykk for en slik indre drivkraft, en lengsel etter å finne sitt individuelle uttrykk, finne det som gir livet mening, forstå hvem de selv var. Det har handlet om en lengsel etter det meningsfylte, hvor kunstneren har erfart at det kreative arbeid hjalp dem til å holde en indre ballanse, ga dem en opplevelse av å være beåndet.

Det spennende ved kunstens vesen er at det arbeider med livsspørsmål og virkeligheten i et symbolsk, estetisk språk. Kunsten formidler og legger opp til andre former for innlevelse, opplevelse og erkjennelse og skaper derved grunnlag for identifikasjon med det opplevde (Johansen et al., 1997, s.91). (org. gjengivelse)

Jeg spurte mine informanter hvilken betydning kreativiteten hadde hatt i deres liv. Thomas sier:

- Det har jo formet mitt liv. En retning som jeg ikke hadde oversikt over den gangen. Jeg er fryktelig glad for det i dag at jeg valgte det, at jeg satset på det. Jeg tror nok man har en sånn indre stemme, som man kan kalle intuisjon, eller hva det er. Så var det nok den jeg allerede lyttet til den gangen. Som sa meg at det skal du gjøre. Selv om det ville være

forsakelser. Et verdivalg og et veivalg, samtidig som det innebærer at man søker etter litt andre mål enn i en del andre yrker.

Også for Gustav har livet med kunsten gitt en følelse av mening:

- Det stemmer med min indre stemme at jeg gjør det jeg er satt til å gjøre. At min oppgave, hvis du kan si det sånn, min oppgave er å drive på med kunst. Det har hatt alt å bety. Ikke alt selvfølgelig, nå jeg har jo familie og unger. Men det er jo drivkraften i livet mitt, og det er det fremdeles. Jeg er nødt til å ha en mening med tilværelsen.

Jeg tenker på alle de årene jeg flakket og aldri fant noe fotfeste, så var det fordi jeg hadde problemer med å finne en mening med tilværelsen. Finne et eller annet å stå på, finne et eller annet fjell å stå på. Men jeg fant aldri det. Og jeg har ikke funnet det i det vanlige samfunnet heller. I en vanlig jobb eller et eller annet sånn, så har jeg ikke funnet det. Men jeg har funnet det, selv om jeg tviler ofte, og fortviler ofte på kunstens vegne. Så føler jeg at det jeg arbeider med, at arbeidet mitt er meningsfullt.

Den skapende aktivitet representerer en drivkraft, den gir en opplevelse av at livet er verd å leve, at livet har en mening. Kunstnere, som er begavet på dette området er muligens bedre i stand enn de fleste til å reparere et tap på en symbolsk måte. Evne å legge bak seg det som har vært. Jeg gjengir flere av de svarene jeg fikk, svar som sier noe om en opplevelse av å ha en oppgave i livet, svar som knyttes henimot en større selvforståelse. Blir det denne opplevelsen av å ha en reell oppgave som skiller kunstneren fra andre mennesker? En oppgave de fleste på sett og vis kanskje lengter etter og søker, men ikke nødvendigvis finner. Den oppgaven som skal gi livet en mening. Isak fortsetter:

- Jeg tror ikke på den kreative kraften i meg som noen løsning, men den har gitt meg veldig gode redskaper til å forholde meg til problemet meg selv.

Et annet sted sier han:

- Jeg lager disse bildene som jeg tror etterhvert kan være en hjelp for meg til å holde balansen. Til å finne en mening. Til å ta livet alvorlig.

Det ble også gitt uttrykk for en takknemlighet, en opplevelse av å være privilegert, og av å være beåndet. Gustav uttrykker seg slik:

- Jeg har min karriere, sånn som jeg ser det. Og det er jeg takknemlig for. Jeg lar skjebnen råde, det har ført meg til mange fine ting. Jeg er veldig takknemlig Jeg har

opplevd at det blir flotte ting i forhold til mitt eget liv. Det å være kunstner har ledet meg til det. Også i forhold til å få et bedre liv. Det høres kanskje litt banalt ut, men det er helt sant. Munch sa; jeg har alltid vært trofast mot kunsten, derfor har kunsten alltid vært trofast mot meg. Det lurte jeg på hva det var, men det kan jeg også si i forhold til mitt eget liv. Egentlig så er jeg kjempe privilegert som får lov å være kunstner.

Thomas fortsetter:

- Det har av og til gitt meg sterke opplevelser. Å få til noe som gir meg en følelse av noe beåndet. At jeg skaper det, og at det gir meg næring etterpå. Det er ikke noe jeg bare må få ut. Det er noe jeg kan snakke med på en eller annen måte. Behovet for å gjøre noe mer komplekst.

Jeg syntes Thomas oppsummerer mange av de tankene jeg har vært inne på:

- Kunsten, eller musikken. Det å ha et kreativt sinn. Det er overførbart til det å tørre å være seg selv. Fordi billedkunsten kan bli noe en skyver foran seg selv. Se her, men ikke på meg, ikke sant. Kanskje det er det man tørr i siste delen av livet. At man tørr være litt mere fysisk nærværende. Ikke bare vise til, men være, hvis du skjønner. Det syntes jeg hadde vært fint. Å være nærværende.

4.13 OPPSUMMERING

Mitt intervjumateriale er omfattende, og presenterer flere områder det kunne ha vært interessant å fordype seg ytterligere i. Jeg opplevde at det var nødvendig å gi en så vid presentasjon for å skape et mest mulig helt bilde av mine informanter. Min intensjon med denne oppgaven har vært å fokusere på kreativitet og mestring. Derfor har jeg laget en foreløpig oppsummering ut fra dette fokus.

Historien til det skapende barn.

I mine informanters svar syntes det som om det var to faktorer som var fremtredende når jeg kom inn på deres tidlige erfaringer, erfaringer som viste seg å være grunnleggende for den måten de senere møtte livet på. Det handlet om barnets iboende behov for å bli sett, og bruken av det kreative som mestringsstrategi for å oppnå en kontakt med omverdenen. Alle kjente trekk som handlet om menneskets behov for samhandling med sine omgivelser. I fortsettelsen vil jeg prøve å sammenfatte noen av de resultater som kom tydeligst frem.

Erfaringer som ble spesielt tydelig ved deres beskrivelser fra utstillingsåpninger; åpninger, hvor det blikk omverdenen rettet mot deres arbeider, ble opplevd som et blikk rettet mot dem selv.

B) Det kreative som mestringsstrategi.

Alle barn søker en bekreftelse på seg selv i en eller annen forstand. En vet også at de barn som ikke får en positive bekreftelse på seg selv, gjerne prøver det meste for å få en respons. Barnet søker en tilbakemelding på at de finnes, at de er tilstede i vår verden, på godt eller vondt. Mine informanter fant frem til det kreative som redskap for en positiv selvbekreftelse, noe som ga dem selvfølelse.

Selvfølelsen til mine informanter var tydelig knyttet til deres kreative selvfølelse, hvor det kreative ble disse barnas valgte mestringsstrategi. En strategi som tilfører barnet en mening og opplevelse av å ha kontroll, om enn på en begrenset måte. De ble skapere av noe som var unikt, noe som var genuint deres eget, noe som omverdenen kunne ta i mot eller forkaste.

Parallelt med disse svarene kom også en underliggende sårbarhet til syne, en sårbarhet eller hudløshet i forhold til den ytre verden. Det kreative fikk rollen som det mellomliggende ledd mellom barnet og de ytre omgivelser. Det representerte et ledd som befant seg på utsiden av barnet; en form for beskyttelse mot en for direkte kontakt. En mulig strategi fra barnets side for å unngå bli sett på en direkte måte.

For hver av mine informanter fikk det kreative en vesentlig rolle. Det representerte et sted hvor følelsene og tankene kunne forenes i et nytt uttrykk. Et uttrykk som var sant for barnet. Signe trakk frem dette aspektet flere ganger, når verden rundt henne syntes uforutsigbar og upålitelig, en opplevelse av at voksenverdenen ikke var der for henne. En tilværelse hvor hun som barn selv måtte finne ut av hva som var sant eller ikke i forhold til sin egen iboende følelse, snarere enn det som hun møtte i sine umiddelbare omgivelser. En splittelse i barnesinnet mellom det hun følte og det som ble uttrykt. For Signe fungerte det kreative som en beskyttelse, og som redskap til bearbeidelse av det som var vondt og vanskelig. Som en iboende kraft barnet hadde i seg til å ta vare på seg selv når omgivelsene sviktet.

Noen ganger fikk ikke kreativiteten et direkte synlig uttrykk hos mine informanter, men i stedet et uttrykk gjennom barnets evne til å fantasere. Barnet som fantaserte frem usynlige allierte, eller barnet som besjelte naturen eller dyrene, og tilla dem roller og egenskaper som ellers skulle ha tilfalt levende personer. Alle mine informanter representerte barn som evnet å bevare denne fantasiverden, og som på tross av alle vanskelighetene i hjemmesituasjonen bar med seg undringen. De var barn som, ved å ta i bruk fantasien og leken, søkte svar på de spørsmål som dukket opp.

Jeg var i løpet av oppgaven inne på tanker knyttet til den tilsynelatende indirekte kommunikasjon som syntes å finne sted ved barnets bruk av det kreative uttrykk. Senere hvordan dette utviklet seg til å bli et mønster hos det skapende menneske. Dette mennesket bar i seg en lengsel etter å bli sett for den det er, en lengsel etter kontakt, men hvor det som synliggjøres forble et indirekte uttrykk, fikk en symbolsk form. Det representerte et mønster kunstneren bar med seg over i voksenalder, fordi tilliten til å bli tatt i mot som den han var hadde blitt rokket ved på et så tidlig tidspunkt.

En kan undres over hva som skjer når kommunikasjonen og kontakten med omverdenen ikke etableres etter de vanlige normene, når barnets eneste bro mot omverdenen er brolagt med det kreative uttrykk. For Klara ble det tydelig at dette fraværet av dialog og kontakt med andre også skapte en mangeltilstand i den sosiale læring. Som om de nødvendige trappetrinn i det å lære en alminnelig kommunikasjonsform ikke ble gått i barndommen, og hvor evnen til å mestre en sosialisering ble skadelidende. Skadelidende i den forstand at hun i så mange år følte på ensomheten i forhold til sine omgivelser, uten å ha en erfaring om hvordan hun kunne etablere kontakt. Som om hun i stedet ble sittende fast i en endeløs venting på omverdenens interesse; på at de skulle oppdage henne. Hun ble vel den som tydeligst viste hvordan ordene ble borte; viste hvordan det kreative uttrykk i stedet ble hennes bindeledd til omgivelsene.

Kunstnerens uttrykk syntes å handle om en annerledes kontakt i forhold til omverdenen enn den vi normalt forholder oss til. Thomas var den som klart ga uttrykk for bruken av det kreative som kommunikasjonsform når han beskrev forholdet til sin far, en far som han i realiteten fryktet. Det kreative ble det positive bindeledd som gjorde en form for relasjon med faren mulig. En relasjon der det kanskje ellers ikke hadde vært rom for annet enn konflikt. Et positivt møtested mellom far og sønn, til tross for farens behov for også der å styre og påvirke sønnens utvikling og uttrykk.

Mine fem informanter representerte personer med sterke livsskjebner. Sterke historier hvor utfallet i en annen sammenheng kunne ha blitt totalt annerledes. Et utfall som ble styrt av den iboende kreativitet de rommet, en kreativitet de før eller senere fikk et aktivt forhold til. Det ble et skifte, et gradvis skifte, hvor erkjennelsen av det å skulle uttrykke seg ble en livsnødvendighet for dem alle. Noe de ikke kunne leve foruten, en evne som tok dem tilbake på reise i seg selv, en evne som beskyttet og bevarte, en evne som helbredet og ga mening. Et billedlig uttrykk som ble deres kommunikasjonsform med omverdenen. En omverden som ikke hadde gitt dem en tillit til at de var gode nok i seg selv. En verden som på mange måter sviktet barnet. De var blitt sterke ved å lære å leve med sine sår, de hadde fått en styrke mange kunne misunne dem. En styrke til å stå på siden av det vanlige samfunnskapløp og vite at de som individer var i stand til å bære og ta hånd om seg selv.

KAPITTEL 5 RESULTATER OG DRØFTING AV SURVEYUNDERSØKELSEN

5.1 PRESENTASJON AV UNDERSØKELSEN

Forberedende arbeid.

Det å foreta en surveyundersøkelse kom som et resultat av de spørsmål jeg satt igjen med etter mine fem dybdeintervjuer. Først og fremst undret jeg meg over om det var tilfelle at de kunstnerne jeg til da hadde snakket med var helt spesielle. Spesielle i den forstand at deres livshistorier representerte noe utenom det vanlige i kunstnersammenheng? Var mitt utvalg faktisk for snevert eller spesielt til å kunne si noe om generelle antagelser knyttet til kunstners liv og oppvekst?

På forholdsvis kort tid utarbeidet jeg spørsmål knyttet opp mot flere av de mest påfallende svarene jeg syntes å ha fått fra mine informanter. Spørsmålene jeg utarbeidet var knyttet opp mot tilsvarende momenter fra min intervjuguide. Gjennom telefonisk kontakt med ledelsen, og senere med studentenes veiledere ved en av de større kunstutdannelse sinstitusjone, fikk jeg den nødvendige aksept for å foreta en surveyundersøkelse. Kopi av denne surveyundersøkelsen, samt resultater, ligger bakerst i oppgaven, som vedlegg 3, 3a, 3b, 3c og 3d.

Det var vanskelig å finne et språklig uttrykk som passet for alle i undersøkelsen, slik at spørsmålene ble forstått entydig. Jeg lot derfor mitt spørreskjemaet være utsatt for en forprøve. Dette ga meg en mulighet til å korrigere for språklige misforståelser. Jeg hadde opprettet flere svaralternativer ved å gå inn på en skalering i første del av undersøkelsen. En 4-delt skalering inndelt i; aldri, litt, flere ganger og ofte. Disse skåringene overførte jeg senere til poeng under bearbeidelsen av resultatene (se vedlegg 3a).

Jeg var klar over at undersøkelsen i seg selv med fordel kunne ha vært utvidet til å inkludere en kontrollgruppe. Dette vurderte jeg likevel som uaktuelt i forhold til oppgavens omfang, fokus og den tid jeg hadde til rådighet. Mitt ønske var at surveyundersøkelsen skulle fungere som et

supplement til den øvrige oppgaven; en oppgave hvor intervjuene fremdeles skulle stå i fokus. Derfor har jeg også valgt å presentere resultatene på en relativt kortfattet og enkel måte.

Møtet med informantene.

Jeg sakser fra mine egne notater like etter undersøkelsen:

Jeg valgte å gå inn i mindre grupper. Det vil si grupper som allerede var etablert i form av en tilknytning til veileder. Jeg ble oppfordret til å komme på linjemøtene, fordi det ville være flest studenter samlet på det tidspunktet. Jeg kjente selv at det var en utfordring for meg å gjøre disse avtalene, ringe telefoner, presentere mine ønsker, på en måte bli synlig i forhold til den større verden med mitt prosjekt.

Det ble en positiv overraskelse. Det var som om dette temaet jeg er opptatt av i seg selv åpnet opp for betroelser. Betroelser som kom i etterkant av undersøkelsen. Minner fra enkeltes barndom dukket opp på nytt; hvor spørsmål knyttet til det å være alene, og det å bli sett kom i fokus. Flere studenter tok kontakt med meg rett etter undersøkelsen, også fordi de ville vite noe om de endelige resultatene, ha en tilbakemelding.

Det ble to dager hvor jeg kom til disse linjemøtene etter avtale med de ulike veilederne. Jeg var til sammen inne i tre klasser. Hver klasse var satt sammen av ulike årstrinn ut fra en tanke om at studentene fortrinnsvis følger sin veileder/professor og ikke sitt årskull. Alderen på deltagerne varierte derfor fra 20-45 år, med hovedvekt på gruppen mellom 26 og 35 år (25 stk.). Det var 30 studenter og 1 veileder som deltok i undersøkelsen, til sammen 31 utfylte skjemaer, med en kjønnsfordeling på 15 menn og 16 kvinner. Ved et par anledninger var det fremmedspråklige i gruppene. To besvarte skjemaene på svensk, en annen på engelsk. Jeg valgte å oversette disse utsagnene for å bevare deres anonymitet. Noen av studentene var ikke stødige nok i norsk. Disse deltok ikke i undersøkelsen.

En surveyundersøkelse stilte krav til meg som forsker. Det forutsatte at jeg hadde en god kjennskap til den gruppen jeg undersøkte, og at jeg hadde klart for meg hva jeg er ute etter å undersøke. Dette for å sikre at mine spørsmål var relevante for mine respondenter. Hver gang jeg kom inn til en ny gruppe ga jeg en kort presentasjon av meg selv og mitt prosjekt. I tillegg fikk alle en skriftlig presentasjon omkring undersøkelsen som del av spørreskjemaene (vedlegg 3).

Undersøkelsesformen ga rom for respondentene å forholde seg anonyme. En fordel i den forstand at jeg som forsker ikke ble direkte involvert i mine respondenter sin historie, og hvor de på sin side fikk et større rom til å svare fritt, fordi de visste at deres svar ville forbli

anonyme. De satt i stillhet og fyllte ut skjemaene. Et par ganger kom det spørsmål om forståelsen av enkelte av punktene. Mitt inntrykk var at spørreskjemaene ble behandlet seriøst og utfylt samvittighetsfullt.

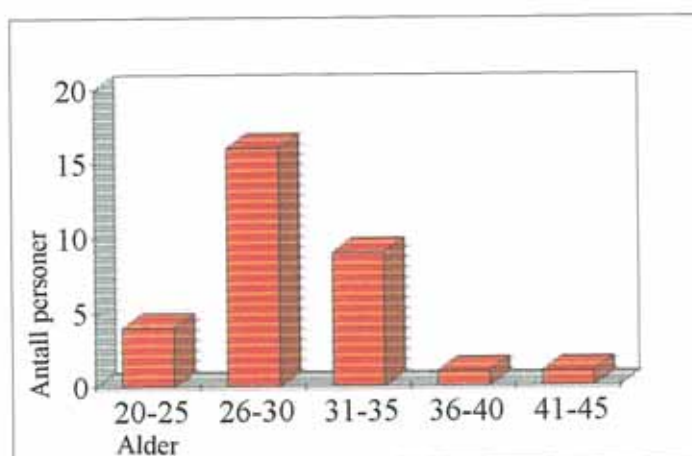
Bilder fra barndommen.

I hovedsak lar jeg svarene tale for seg selv gjennom bruk av stolpediagrammene, med korte kommentarer og refleksjoner fra min side. Samtidig har jeg under de ulike punktene tatt med relevante tanker informantene selv skrev ned på slutten av undersøkelsen. Disse som svar på mitt ønske om en beskrivelse av dem selv fra deres barndom og oppvekst. Jeg presenterer disse korte glimtene sammen med litt informasjon tilknyttet den enkeltes kjønn og bakgrunn, da spesielt med tanke på mulige psykiske stressfaktorer i deres barndom. Dette også for å gi leseren en bedre kontakt med den enkelte.

Jeg har valgt å presentere de resultatene jeg vurderte som viktigst i denne sammenheng; de svarene som kunne diskuteres opp mot de resultatene jeg hadde funnet i min intervjuundersøkelse. Noen av svarene har jeg ikke arbeidet videre med som en konsekvens av at resultatene var for like i skåringene. Muligens har noen spørsmål vært for like, slik at det ble vanskelig for informantene å se et klart skille. Andre svar har jeg valgt bort fordi de ikke viste noen klare tendenser, og derfor også ville være vanskelig å drøfte. I stedet for å ha en rekke overskrifter, har jeg valgt å la tittelen på diagrammene antyde de temaene jeg berører. Alle resultatene knyttet til surveyundersøkelsen er for øvrig plassert bak i oppgaven under vedlegg 3a, b og c.

5.2 RESULTATER OG DRØFTING

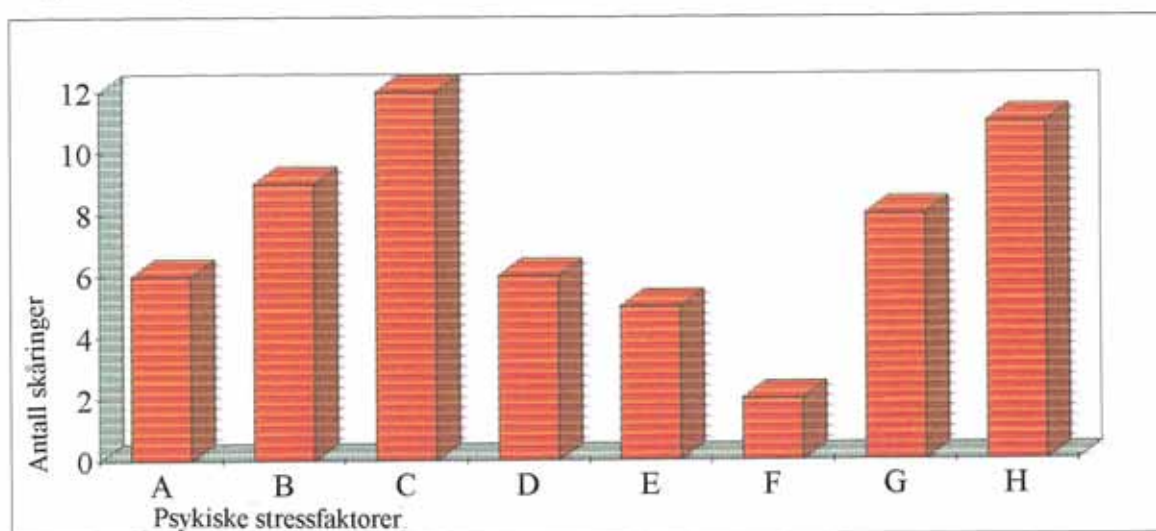
Figur 1: Informantenes nåværende alder.



Som det går frem av diagrammet hadde disse studentene en alder med hovedvekt på gruppen mellom 26-35 år. Alderen er i og for seg interessant i den forstand at samtlige av disse

deltagerne var yngre enn mine intervjuinformanter. Jeg hadde tidligere i oppgaven bevisst unngått denne aldersgruppen ut fra en antagelse om en iboende sårbarhet, og mulighet for en manglende distanse til den barndom som de hadde bak seg. Denne antagelsen opplevde jeg til dels å få bekreftet gjennom møtet med noen av studentene, hvor enkelte av dem syntes svært sky og usikre. Dette har jeg gått nærmere inn på i mitt metodekapittel under etiske betraktninger og vurderingen av reliabilitet og validitet. Jeg velger å først presentere de resultatene jeg fikk tilknyttet opplevelsen av psykisk stress i barndommen:

Figur 2: Psykiske stressfaktorer i informantenes barndom.



Informantenes erfaringer i nær familie i løpet av barndom/oppvekst:

A: Alkohol/Rusmisbruk

E: Vitne til vold

B: Psykisk sykdom

F: Sosial nød

C: Fravær av emosjonell omsorg

G: Fysisk sykdom

D: Vold mot selv

H: Dødsfall

Med tanke på den tidligere referanse (s.32) jeg gjorde til Goertzel og Goertzel (i Anthony, 1987) sin undersøkelse fra 1960 er mine resultater interessante. Resultat som den gang viste at over tre fjerdedeler av kjente menn og kvinner hadde vokst opp i høyt stressede omgivelser. De kolonnene jeg har inndelt svarene i, representerer en sammenfatning av de punktene som Garmezy og Rutter (1983) presenterte som mulige risikofaktorer knyttet til utviklingen av stress og psykiske problemer hos barn (s.21). Punkter som også kan sees bak i oppgaven under vedlegg 3d, spørsmål 3 i min surveyundersøkelse.

Det som avtegnet seg som en klar tendens var avkrysningene av de punktene i undersøkelsen som en til vanlig forbinder med barn som har vært utsatt for omsorgssvikt eller traumatiske hendelser i en eller annen form. Alkohol og rusmisbruk forekom 6 ganger, psykiske lidelser 9 ganger og fravær av emosjonell omsorg 12 ganger. Andre elementer som også kan prege en

barndom sterkt var fysisk sykdom 8 ganger, og dødsfall i nær familie 11 ganger. 6 stykker refererte til psykisk eller fysisk overgrep (vold mot selvet), 5 stykker oppga å ha vært vitne til vold. 2 personer krysset av for sosial nød.

En kvinne trakk dette minnet frem som et kort, men brutalt bilde fra barndommen:

- Jeg var mye alene. Hadde problemer med å tilpasse meg vennekretsen. Flyktet inn i fantasibilder på grunn av familieforhold. Jeg var alltid en som fikk beste karakter i alt. Mormor døde da jeg var 13 år; hun var min hovedforsørger. Sorg etterpå.

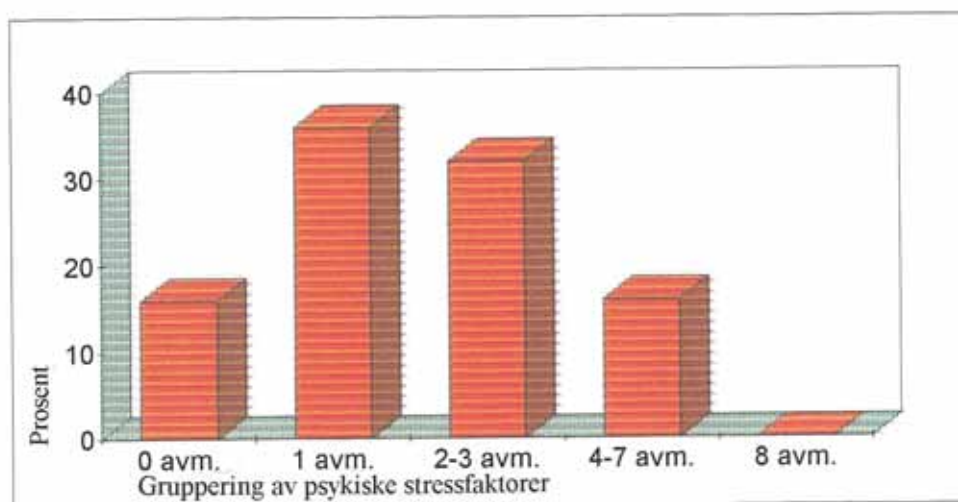
(avmerket alle punkter bortsett fra sosial nød)

En mann skrev følgende til kontrast:

- Vi flyttet hvert annet/tredje år til et nytt land, over hele verden. For meg vil barndommen fremstå som en drøm om paradiset, og som jeg alltid vil ønske å få leve på nytt. Mitt skapende uttrykk kan være en reaksjon på de minnene og opplevelsene jeg har hatt, men som jeg ikke husker.

(familie m. alkohol/rusmisbruk)

Figur 3: En prosentvis fordeling av psykiske stressfaktorer i informantenes oppvekst fordelt fra 0 til 8 avmerkninger (se fig. 2).



Mine resultater syntes å samsvare godt med Goertzel og Goertzel sin undersøkelse (s.32). I min undersøkelse kom det frem at 84% av mine informanter hadde vært utsatt for ulike psykiske stressfaktorer i barndommen. Kun 5 av de forespurte etterlot alle disse rubrikkene tomme.

Jeg lar en kvinnelig informant komme til orde med beskrivelser fra sin oppvekst:

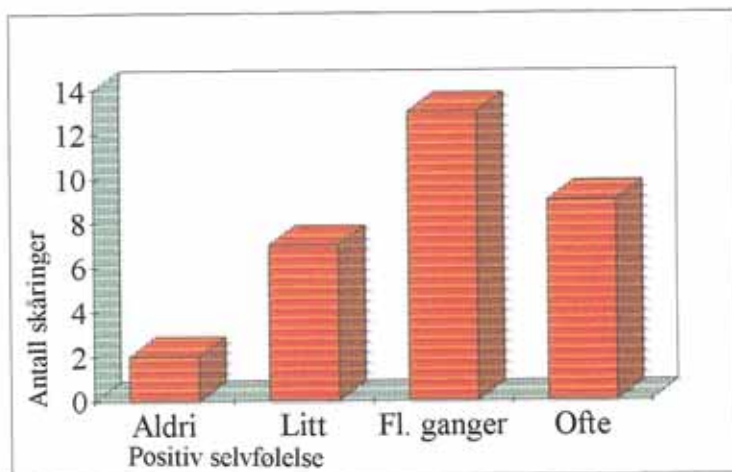
- Jeg opplevde meg selv som et barn som greier seg, og kunne bestemme over seg, men selvstendigheten min fikk ikke plass i familien. Jeg var ofte trist og ulykkelig. Likte å besøke slekt og venner, overnatte hos dem. Jeg trivdes ikke så godt hjemme, men skjønte det først etterpå. Jeg opplevde meg selv som grunnen til kranglingen hjemme. Lykkeligst på landet om sommeren. Likte tegning. Ved 15 års alderen begynte bulimi. Frisk i de siste 7 årene, etter terapi i 2 år.

(Opplevelser av vold mot selv og fysisk sykdom i fam.)

Det kunne muligens diskuteres hvilken forskjell oppvekstvilkårene ville ha representert for de som kun hadde krysset av for en av rubrikkene opp i mot de som hadde avkrysset flere. Historiene ville uansett være sammensatte. Jeg måtte i så fall gått nærmere inn på hver enkelt av punktene og diskutert alvorlighetsgraden for hver enkelt av dem. Dette satt opp mot den enkelte persons ressurser og forutsetninger. Det må også nevnes at jeg i undersøkelsen ikke sjekket om min tolkning av punktene knyttet til stressfaktorer samstemte med den fortolkning mine informanter gjorde. For å få svar på det måtte jeg ha utvidet undersøkelsen til å omfatte en utdypning av hva som lå bak hvert enkelt av svarene. Jeg er klar over at dette er en svakhet ved undersøkelsen. Samtidig var det et poeng for meg å lage et kortfattet og overkommelig skjema for den gruppen jeg gikk i møte med.

Jeg ser også at det kunne ha vært interessant å ha hatt en kontrollgruppe fra et tilfeldig valgt utdanningsmiljø for å kunne sammenligne resultatene i forhold til en «normalbefolkning». Det ville ha gitt meg et svar på om disse resultatene var spesielt signifikante for barn som hadde tatt kreativiteten med seg fra barndommen og over i voksen alder. Jeg vil i fortsettelsen ta for meg de mest markante svarene jeg fikk tilknyttet egenskaper en også finner hos det motstandsdyktige barn.

Figur 4: Informantenes generelt positive selvfølelse avtegnet på en 4-delt skalering.



Det som syntes å være tydelig var at de fleste av mine informanter hadde opplevd å ha en generelt god selvfølelse. Dette svaret avspeilet seg også i deres opplevelse av å være synlige i forhold til sine omgivelser i sin oppvekst. Hele 23 stykker krysset her av for rubrikken «flere ganger» eller «ofte», mot 22 når det gjaldt selvfølelsen. De nesten sammenfallende resultatene gjorde at jeg kun velger å presentere et av disse diagrammene; det som avspeilet selvfølelsen. Jeg tar også med noen av de setninger og stikkord som tydeligst pekte tilbake på den generelle selvfølelsen:

En mann skriver:

- Søt, snill, flink på skolen, godt likt, nysgjerrig. En slags positiv person.

(fravær av emosjonell omsorg)

Flere kommer med stikkord som;

- Bekymringsløs, fysisk aktiv, selvhevdelse, trygghet.

Eller begrep som:

- Stille, drømmer, religiøs, fantasifull og opplevelsesrik.

Men også:

- Kjedelig, forlatthet, nervøs, alene.

Det kunne syntes som om flere hadde en opplevelse av seg selv som annerledes fra andre, slik som denne mannen beskriver:

- Jeg var veldig mye for meg selv og arbeidet. Jeg har følelsen av at jeg levde på innsiden av meg selv, der jeg holdt mine følelser for meg selv. Jeg hadde et sterkt bilde av meg selv, ofte i et negativt lys.

(Rusmisbruk, mangl. emo. oms., dødsfall og vitne til vold)

Eller som denne kvinnen skriver, som også forteller om sitt møte med en «overgriper mot barn». Understrekingene er gjort av informanten:

- Selv om alt som regel var fint i min familie, opplevde jeg meg tidlig som annerledes, opptatt av indre ting i større grad enn andre, og overfølsom for andres lukkethet. Jeg ble sett som den nysgjerrige, alltid spørrende og utadvendte. Mens jeg følte at ingen var særlig interessert i å gå dypt inn i tanker. 9 år gammel oppdaget jeg at ingen hørte meg og jeg begynte faktisk å tro at jeg var usynlig! Og fikk min mindre søster til å fremlegge forslag for meg.

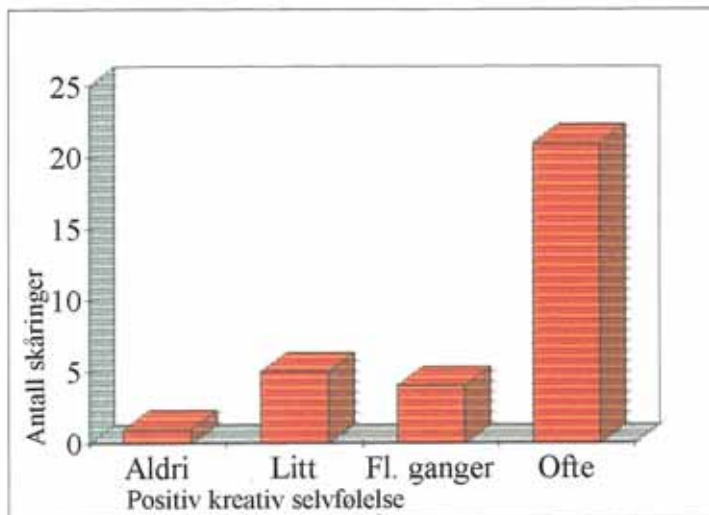
(Mangl. emo. omsorg og vold mot selvet)

En annen kvinne uttrykker:

- Fremmedfølelse i forhold til andre, og vanskelig å vite hva som var «riktig». Hemmeligheter man både ville og ikke ville at andre skulle vite. Forventning og skuffelse. Sjenerthet.

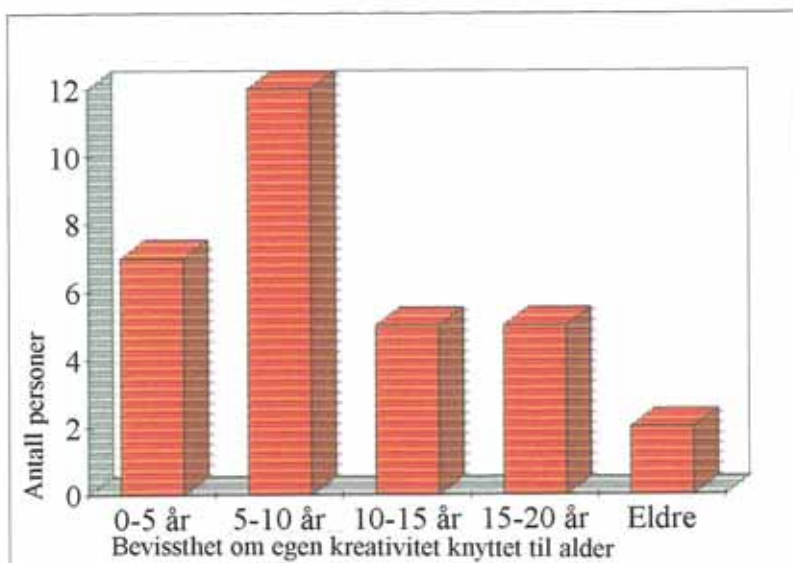
(Mangl. emo. omsorg)

Figur 5: Informantenes positive kreative selvfølelse avmerket på en 4-delt skalering.



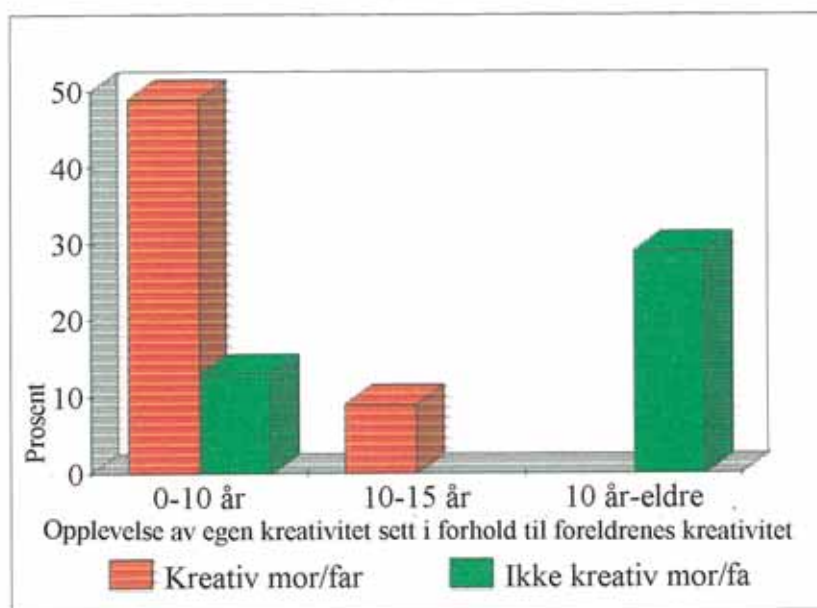
Resultatene hadde vist at den generelle selvfølelsen ikke var dårlig. Det ble likevel et enda mer markert skille når det gjaldt en god selvfølelse knyttet til det kreative uttrykk i barndommen. Det kan i fortsettelsen være interessant å se om den alderen den enkelte tilkjennegav for en bevissthet om egne kreative evner, hadde en sammenheng med et kreativt uttrykk hos en eller begge av foreldrene.

Figur 6: Informantenes bevissthet om egen kreativitet knyttet til alder.



Er det mulig at en tidlig bevissthet (0-10 år) om betydningen av ens kreative evner står i et forhold til nettopp å ha hatt en bekreftende voksen ved sin side? Dette ville i såfall kunne støtte opp en mulig arv/miljøfaktor om at kunstnere selv avler kunstnere. Jeg viser til de resultatene jeg fikk:

Figur 7: Informantenes prosentvise opplevelse av egen kreativitet sett i forhold til egen alder og foreldrenes kreativitet.



Det som ble tydelig var at en overvekt av kunstnere med kreative foreldre ble klar over sine egne evner i tidlig alder. Hele 18 stykker, eller 58% oppga å ha hatt enten en kreativ mor eller far, eller begge deler, og alle var klar over egne kreative evner innen de var fylt 15. Vel å merke hadde jeg i den sammenheng ikke definert hva jeg la i et kreativt uttrykk hos foreldrene, og ser ved det faren for at fortolkningsmulighetene kunne ha vært mange. Likevel sier resultatet noe om informantenes egen fortolkning.

En må anta at undersøkelsen antyder at litt over halvparten opplevde en foreldrefigur de kunne speile seg direkte eller indirekte i forhold til som barn, dette med tanke på egne kreative egenskaper. For den andre gruppen, den uten kreative foreldre så tallene annerledes ut. Denne gruppen utgjorde 42%. Med unntak av en tredjedel av disse, ble bevisstheten om egne kreative evner vekket relativt sent.

Flere feilkilder kan skjule seg i det statistiske materialet. Jeg har eksempelvis valgt å se bort fra søsken eller andre sin mulige påvirkning og støtte for en bevissthet om egne kreative evner, og i stedet valgt å kun ha fokuset rettet mot foreldrene. Dette fordi foreldrenes rolle kom så tydelig til syne hos mine intervjuinformanter når det var snakk om deres kreative selvfølelse.

Jeg velger i denne sammenligningen å ikke si noe om den enkeltes selvoppfatning knyttet til sine kreative egenskaper i forhold til foreldrenes kreativitet. Dette ut fra en erfaring om hvor sammensatt dette spørsmålet kunne være. I hovedsak må en anta at det har vært en positiv erfaring for barnet å ha foreldre som selv var bevisst sin egen kreativitet. En slik bevissthet ville nødvendigvis speile noe i barnet, og gi barnet en større trygghet på et tidligere tidspunkt for sitt eget uttrykk.

Jeg velger å presentere en kvinne sitt «bilde» som kom frem fra en oppvekst knyttet til det å få støtte i det kreative uttrykk:

- Privilegert. Rom til et kreativt liv, trygghet. Lite opplæring til å fungere i samfunnet utenfor. Oppfordret til å stole på intuisjonen.

(Psykiske lidelser i hjemmet)

En respons fra en annen kvinne som ikke opplevde å bli stimulert kreativt, og som heller ikke hadde en god selvfølelse i forhold til sitt kreative uttrykk. Hun oppga å bli sent bevisst sine egne evner på det skapende området (eldre enn 20 år):

- Jeg var svært energisk og opprørsk mot en veldig tradisjonell familiesituasjon: Far i jobb, mor hjemmевærende med den innstilling at vi tre døtre «bare var jenter», måtte få oss korte, yrkesrettede studier som kunne gi oss noe å falle tilbake på. Jeg har vokst opp med rasjonelle, naturvitenskapelige foreldre som satte argumentet i fokus - sterke ord, analytisk tankegang. Da jeg kom inn på kunststudiet sa min mor: «Og du som var et så lite kreativt barn».

(Ingen avmerkninger)

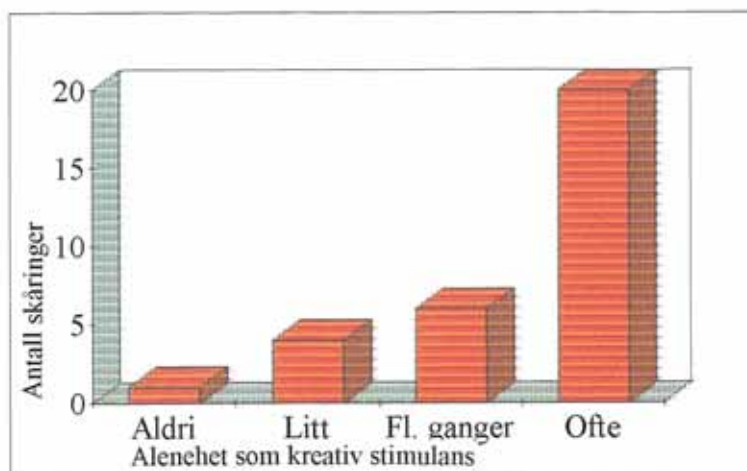
Eller som en mann uttrykte det:

- Egen verden. Beskyttet oppvekst. Liten stimulering av kreativitet fra familien. Familien min har ikke forstått betydningen av det jeg gjorde for min egen selvutvikling. Jeg har alltid hatt det godt fysisk og materielt.

(Ingen avmerkninger)

Jeg vil i fortsettelsen sette fokus på noen av de resultatene som jeg opplevde som bemerkelsesverdige. Dette var spørsmålene knyttet opp mot alenehet. Det å være alene som kreativ stimulans, og det å være alene i det å skape seg sin egen verden. Svarene på disse to spørsmålene ble såpass sammenfallende at jeg velger å kun presentere ett av resultatene. Dette også ut fra en mulig antagelse om at informantene selv heller ikke har opplevd den store forskjellen på disse to spørsmålene. Se for øvrig vedlegg 3a.

Figur 8: Informantenes opplevelse av alenehet som kreativ stimulas i forhold til en 4-delt skalering.



Disse svarene brakte meg inn på tanker jeg allerede hadde møtt i min intervjuundersøkelse. Tanker som i denne omgang ble enda tydeligere. Kunne det eksempelvis være slik at mens et flertall av de kunstnere som valgte et uttrykk hvor de i hovedsak arbeidet alene, som eksempelvis billedkunstner eller forfatter; at de også som barn hadde positive erfaringer knyttet til det å være alene? Mens det for barn som senere hadde valgt å bli scenekunstnere ville avtegne seg et helt annet svar? Dette fordi en måtte anta at de allerede som barn hadde et annet behov for en direkte respons på sitt uttrykk; en respons i form av et publikum. Jeg ser igjen at disse nye spørsmål kunne inngå i en utvidet undersøkelse med flere kunstnergrupper involvert.

Jeg velger å presentere noen av de utsagn som informantene selv kom med. Det var faktisk svært mange som brukte ord knyttet til det å være alene i sine egne beskrivelser. Hele 16 av mine informanter nevnte ord eller begreper knyttet til det å være alene; de fleste av dem i en positiv fremtoning. Dette resultatet ser jeg at muligens kan ha vært påvirket av det fokus som ble rettet mot alenehet i den første delen av undersøkelsen.

En kvinne skriver:

- Alene. Sitter ved et stort vindu og leker med dukkehuset (det var stort - 3 etasjer med tårn - og gammeldags) og den store dukkefamilien.

Alene. Sitter ved mitt eget tegnebord i stua og tegner. Jeg tegner lange historier.

(Alkohol/rusmisbruk og manglende emo. omsorg)

Flere andre beskriver seg selv alene i lek i en fantasiverden. En kvinne skriver:

- Jeg hadde min egen lille verden i hagen, i fjellskrenten osv., der jeg lekte med det jeg fant, - risset med skiferstein på stein - ellers trakk jeg meg tilbake på rommet og tegnet; ofte.

(Dødsfall i nær familie)

Tilsvarende skriver en mann:

- Vi hadde et stort hus med stor hage innerst i en blindvei - ganske isolert. Jeg lekte der med små plastdyr - hadde bygget opp et komplett samfunn ved hjelp av dem. Når venner fra skolen kom på besøk gjemte jeg alt sammen. Jeg var livredd de skulle oppdage hva jeg drev med, følte meg for gammel til den typen lek.

(Psykiske lidelser i familien)

En kvinne, som hadde opplevd alt knyttet til psykisk stress i hjemmemiljøet bortsett fra vold mot selvet skriver:

- Alene, i en uendelig lek, uten behov for andre.

Det er mange tanker som dukker opp i forbindelse med disse og de øvrige svarene. Spørsmål knyttet til det Storr (1988) har sagt om kunstnerens behov for alenehet (s.27) for å finne den skapende impuls; spørsmål knyttet til Winnicott (1996) sine tanker til barnets helt tidlige veksling mellom en kontakt med omverdenen, og behov for å skape seg sitt eget rom (s.26).

Kan denne kvinnens utsagn si noe om den opplevde alenehet, og det å bli observatør til det livet som foregår på utsiden?

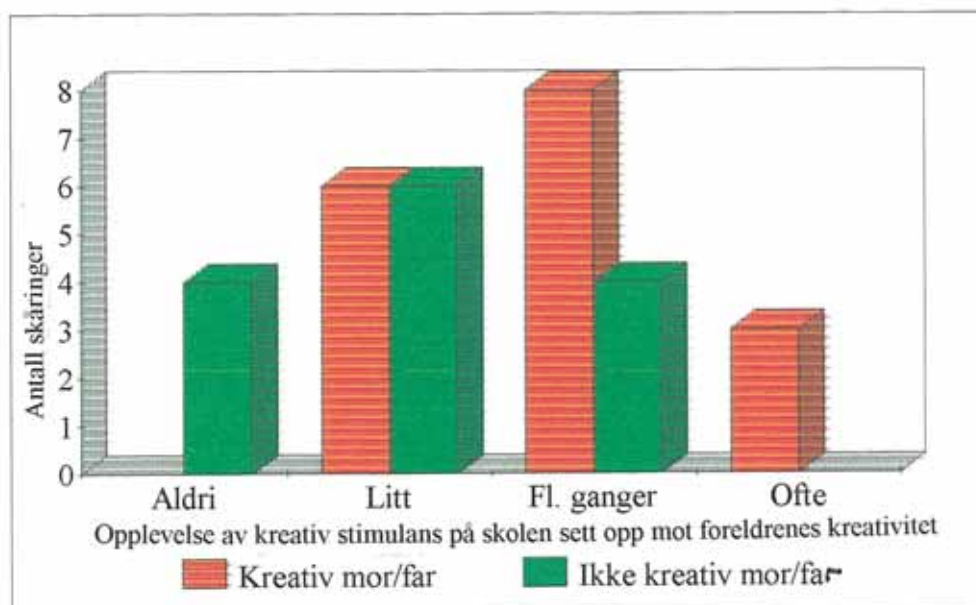
- Tror jeg var mye alene i min egen fantasi. Tok ofte «observatørrollen» til det som skjedde.

(Dødsfall i nær familie)

Jeg velger å komme tilbake til noen av disse spørsmålene i mine oppsummerende tanker på slutten av oppgaven.

De siste resultatene jeg velger å trekke frem er spørsmål knyttet til informantenes opplevelse av mestring i skolesituasjonen. Disse resultatene velger jeg å belyse fordi de på mange måter står i et motsetningsforhold til det mine intervjuinformanter ga uttrykk for:

Figur 9: Informantenes opplevelse av kreativ stimulans på skolen sett opp mot foreldrene kreativitet; fordelt på en 4-delt skalering.



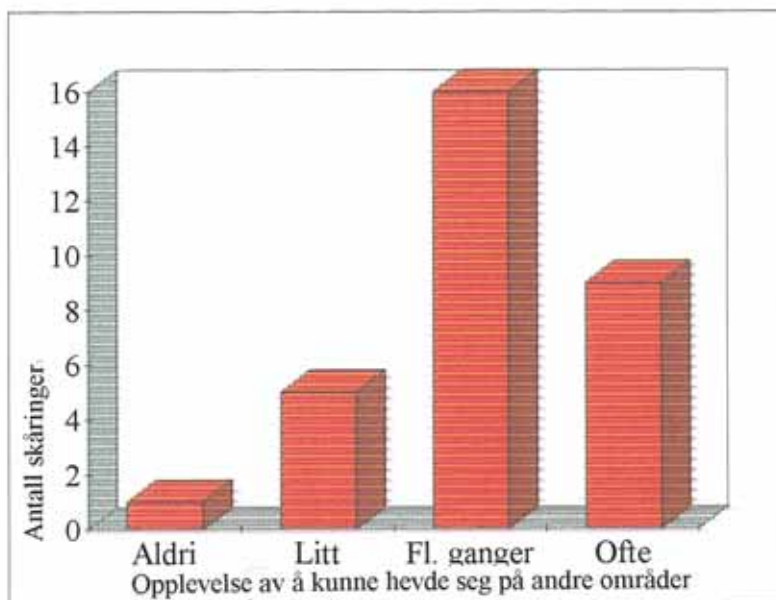
Resultatene som refererte til trivsel på skolen og det som viste til kreativ stimulans på skolen viste nesten samme skåre. Derfor velger jeg kun å presentere det som henviste til en stimulans av de kreative egenskaper på skolen. Jeg syntes umiddelbart at resultatet var oppmuntrende i den forstand at disse informantene representerte en yngre årgang enn mine intervjuinformanter, og at deres svar i denne sammenheng kunne si noe om en mulig endring i skolens håndtering av det kreative barn. En endring i så fall i positiv retning, i den forstand at 15 av informantene krysset av på den «positive» halvdel av skåringskalaen (flere ganger eller ofte). Dette ut fra en antagelse om at mine intervjuinformanter ved en tilsvarende avkrysning hadde endt opp med et mere negativt resultat.

Samtidig var det interessant å merke seg at når jeg sammenlignet disse svarene om kreativ stimulans på skolen med om informantene hadde hatt kreative foreldre eller ikke, ble resultatet annerledes. Forskjellen ble nå at de barn hvis foreldrene selv var kreative, også syntes å være de som erfarte mest kreativ stimulans på skolen. Jeg viser også tilbake til fig. 7 som tok for seg alderen for oppdagelsen av egen kreativitet, sett i forhold til om en hadde kreative foreldre eller ikke. Spørsmålet blir om en positiv speiling av egen kreativitet i hjemmemiljøet, også gjør en mer åpen og oppmerksom på en tilsvarende impuls i skolesituasjonen.

Tilsvarende blir spørsmålet om barn som ikke får en direkte speiling av sine egenskaper fra foreldrene, heller ikke får en tilsvarende bevissthet og trygghet til å nyttiggjøre seg det kreative tilbud skolen måtte ha. Denne inndelingen av svarene kan peke tilbake til den viktige plattform hjemmet er, som basis for barnet i dets møte og samhandling med omgivelsene.

Resultatene knyttet til opplevelsen av å kunne hevde seg på andre områder, ble også interessante i den sammenheng:

Figur 10: Informantenes opplevelse av å kunne hevde seg på andre områder, fordelt på en 4-delt skalering.



Resultatene viser til den gode selvfølelsen som storparten av mine informantene syntes å oppleve. En selvfølelse muligens nettopp knyttet til en følelse av å kunne hevde seg, ha flere ben å stå på. En side som kan syntes fremtredende hos mange av de en vil betegne som motstandsdyktige barn.

KAPITTEL 6 KONKLUSJON OG OPPSUMMERENDE TANKER

6.1 KONKLUSJON

Min problemformulering i denne oppgaven var følgende:

Kan kunstneres egne erfaringer fra barndom og oppvekst tilføre en ny dimensjon i synet på kreativitet og mestring?

Det spørsmål som nå melder seg er om denne undersøkelsen har åpnet opp for noen nye dimensjoner i synet på kreativiteten. I min undersøkelse søkte jeg å finne ut om:

- kunstnere kunne betraktes som løvetannbarn.
- det var en sammenheng mellom barnets opplevelse av en manglende speiling og det kreative som mestringsstrategi.
- om det kreative representerer et talent forbeholdt noen få, genierklærte individer.

Jeg søkte disse svarene for å finne om den ervervede kunnskap kunne benyttes i arbeidet med barn som ikke har mestret sine liv på en tilsvarende måte. I min konklusjon vil jeg både støtte meg til mine informanternes utsagn og det jeg kunne hente ut fra mitt teorikapittel.

Løvetannbarnet i det kreative rom.

Mine intervjuinformanter hadde alle vært utsatt for ulike psykiske stressfaktorer i sin barndom og oppvekst. Stressfaktorer knyttet til rusmisbruk, dødsfall, manglende emosjonell omsorg, psykiske lidelser og vold; risikofaktorer som Garmezy og Rutter (1983) trakk frem som vesentlige i forhold til en mulig utvikling av stress og psykiske problemer hos barn (s.14).

Risikofaktorer man også kunne finne i livet til de som hadde fått betegnelsen løvetannbarn. Det ble viktig og avklarende å foreta en surveyundersøkelse på et tilfeldig utvalgt yngre kunstnere for å sjekke holdbarheten og overføringsverdien av min opplevelse av at mange kunstnere var løvetannbarn. I og med at en såpass stor gruppe som 84% merket av for en eller flere av disse

stressfaktorer i barndommen, kan en anta at det snarere er en regel enn et unntak at mange kunstnere kommer fra utsatte oppvekstvilkår i en eller annen forstand. Jeg må samtidig presisere at jeg ikke mener at det å være bærer av en «lidelseshistorie» er en forutsetning for å bli kunstner. Min surveyundersøkelse synliggjorde også flere kunstnere som refererte til en trygg og god oppvekst, en oppvekst hvor det kreative likevel var tilstede som en vesentlig impuls. Det representerte en egenskap de hadde brakt med seg for videre utvikling i det voksne liv. I og med at mitt fokus i denne oppgaven har vært rettet mot det skapende løvetannbarn, er det likevel naturlig at det er denne gruppen som blir viet størst oppmerksomhet.

Når jeg startet med dette arbeidet, var min tanke å fokusere på evnen til symbolisering i vurderingen av kunstnere som resiliente barn. Under bearbeidelsen av mitt intervjumaterialet ble det tydelig hvor nært denne evnen var knyttet til de andre resiliencefaktorene som; selvfølelse, mening, mestring og betydningsfulle andre. Jeg så at disse faktorene utgjorde en samlet enhet som gjensidig påvirket hverandre, en påvirkning som måtte tydeliggjøres i det materialet jeg satt med. Det ble nødvendig å reflektere over om det var en forskjell mellom det kunstneriske anlagte barn og det «alminnelige» løvetannbarn.

Hos det «alminnelige» løvetannbarn ble kreativiteten betegnet som en av flere egenskaper barnet tok i bruk for å tilpasse seg situasjoner og utfordringer de møtte (Cronstrøm-Beskow, 1998). En egenskap som ble forbundet med barnets evne til å fantasere seg bort fra øyeblikkets problemer, en evne til å finne nye løsninger. For det skapende løvetannbarn synes den kreative evnen å spille en annen rolle. Hos dem representerte den kreative evnen en samlende funksjon som påvirket og utviklet andre egenskapene forbundet med det resiliente barn. Flere av mine informanter kom inn på den betydning det hadde hatt for dem å oppdage det kreative som ressurs i sitt liv. Det representerte en evne som ga dem en følelse av kontroll og mestring. De refererte til et markert skifte den dagen de tok inn over seg betydningen av den skapende evnen; et slags enten eller for de det gjaldt.

Min antagelse blir at de kreative løvetannbarn representerer en egen gruppe av de resiliente barn. Det handler om en gruppe som på grunn av sitt uttrykk blir svært synlig i samfunnssammenheng; en gruppe vi normalt ikke har tenkt på som løvetannbarn. Samtidig må jeg formode at det vil være mulig å finne tilsvarende undergrupper av løvetannbarn med andre spesielt fremtredende egenskaper.

Behovet for å bli sett.

Jeg ønsker å vende blikket mot barnets behov for å bli sett og den mestringsstrategi det velger for å oppnå en slik følelse. Erkjennelsen av den kreative egenskap blir den geniale oppdagelsen det skapende barn gjør. Med ett har det funnet et uttrykk der det får oppmerksomhet, et sted

der det kan høste anerkjennelse, et område der det får en positiv bekreftelse og blir sett på som spesiell i omgivelsenes øyne. Det skapende barn møter som regel stor toleranse, da kreativiteten er en akseptert måte å uttrykke seg på.

Det er muligens på sin plass i denne sammenheng å diskutere mine resultater fra surveyundersøkelsen knyttet til en generelt god selvfølelse og den kreative selvfølelsen. Resultatene avdekket at en overvekt av mine informanter hadde en generelt god selvfølelse og en spesielt god selvfølelse knyttet til det kreative uttrykk i barndommen. Det som også kom frem var at svarene knyttet til den generelt gode selvfølelsen og opplevelsen av å være synlig nesten var sammenfallende. Spørsmålet blir om selvfølelsen til disse barna i stor grad henger sammen med en følelse av å bli sett; være spesiell på et område de mestret? Dette ville innebære at selvfølelsen i denne sammenheng blir forbundet med en egenskap som gir dem selvtilit, et område de behersker; et område utenfor dem selv.

Jeg vil vende tilbake til Anthony (1987) sitt utsagn (s.82) hvor han hevdet at kreativitet ikke representerte en sann motstandsevne. Han mente at kreativiteten ga barnet en god følelse, men at det også var en pris forbundet med det. Handler denne prisen om den betydning det kreative får for disse barn; i den forstand at så mye står og faller på denne ene egenskapen? Det blir nødvendig å lage et skille mellom den tilsynelatende selvfølelse barnet etablerer gjennom sitt kunstneriske talent, og den iboende sårbarhet det bærer med seg. Dette fordi det fremdeles er så mye av barnet som ikke blir sett, siter ved barnet som forblir skjult i forhold til omverdenen.

Ut fra mine intervjuresultater kan det synes som om denne sårbarheten først finner et rom for helbredelse i voksen alder, når den etablerte kunstneren har mot til å gå inn i et møte med sin barndom. Kunstneren bruker de samme redskapene han hadde i sin barndom, sin evne til symbolisering. Arbeidene han nå manifesterer gir smerten et ansikt. Gjennom å skape finner han en gjenkjennelse og aksept, samtidig som det gir en nødvendig distanse til det som har vært. Kunstneren blir den som egenhendig kan erstatte lengselen etter andres blikk ved å bli sitt eget vitne og tåle det han ser. Den kreative egenskapen representerer ikke lenger hans krykke, men blir hans redskap for å nå en større selvforståelse. Dette momentet er det viktig å ha med seg i forhold til bruken av det kunstneriske i terapeutiske sammenhenger, noe jeg vil komme tilbake til avslutningsvis.

Jeg vil i fortsettelsen presentere en sammenfatning av mine resultater knyttet til det kreative som mestringsstrategi. Denne sammenfatningen viser at det er det mye som står og faller på den kreative evnen, og at skaperevnen kan representere et enormt potensiale for den som tar det i bruk. Jeg har i hovedsak hentet disse momentene fra min intervjuundersøkelse, i og med at den rommet en utdypning av den enkeltes historie.

Egenskap:	Beskyttelse mot:	Gir en opplevelse av:	Gir en mulighet for:
Kreativitet	Ytre og indre stress	Uavhengighet	Kontakt
	Ensomhet	Styrke	Selvhelbredelse
	Sårbarhet	Selvfølelse	Selvtutvikling
	Egne følelser	Kontroll	
		Mening	
		Mestring	

Jeg vil i fortsettelsen komme inn på noen betraktninger jeg har gjort i forbindelse med det kreative barns måte å kommunisere med omverdenen på. Hos alle mine intervjuinformanter ble det uttrykt en manglende evne til å verbalisere sine følelser som barn. Det kom også frem at de nære omsorgspersoner av ulike grunner ikke evnet eller mestret å være tilstede for barnet som bekreftende vitne. En kan undres på om frustrasjonen forbundet med det å mestre språket som kommunikasjonsmiddel som barn kunne sees i sammenheng med flere informanternes beskrivelse av et behov for å være alene i oppveksten?

Barnet velger en tilbaketrekning fra fellesskapet, som når den skjer i utstrakt grad må oppfattes som et faresignal. Et ensomt rom, som for det skapende barn ikke opplevdes ensomt, men representerte et møte med en indre verden hvor det språklig uttrykk i stedet ble erstattet av indre bilder. Barnet møter en fantasiverden hvor det utvikler en følelse av egenverd; en hemmelig verden hvor barnet får være helten i sitt eget drama. Tilsvarende opplevelser kom også til uttrykk gjennom flere av de beskrivelsene mine surveyinformanter ga, beskrivelser av barnet i ensom lek med seg selv, barnet som ikke følte behovet for andre. En verden hvor det å være alene i denne sammenheng ga barnet en pause fra å kjenne på det han likevel ikke mestret; dialogen og den direkte kontakten med omgivelsene.

En burde kanskje stoppe litt opp ved dette uttalte behovet for alenehet hos det skapende barn. Ikke for å ualminneliggjøre det, men se det som en kontrast til det barnet som ikke lenger evner å være alene med seg selv. Det finnes etterhvert så mange av den type barn, som i vår kultur utsettes for en overstimulans av ytre inntrykk fra det er helt lite. De er omgitt av omsorgspersoner som ut fra en formening om at det er til det beste for barnet, legger opp til en hverdag hvor barnet ikke lenger har en mulighet til å være alene med seg selv. Det utvikles gradvis en forventning hos barnet at all stimulans hentes fra de ytre omgivelser. Barnet glemmer at det selv rommer så mye fantasi og kreativitet.

Det kreative barnet viser veien tilbake til noe den voksne omsorgsperson syntes å ha mistet kontakt med, en evne til å søke innover i seg selv etter svar. Det er ikke snakk om et enten eller, men et både og, hvor det å kjede seg, og behovet for trekke seg tilbake, også må bli sett

som en naturlig vei for barnet til å nå inn til dets egne kilder og ressurser. I en kultur som vår, som etterhvert har blitt fattig på ritualer, bevarer kunstneren en evne til, i overført betydning, å lage en form for selvhelbredelse gjennom å tilføre seg selv det han har lengtet etter. Barnet skaper sin fantasiverden hvor han selv står for rolledelingen, fungerer som den Allmektige. Kunstneren, som barnet, evner å opprettholde en følelse av mening og mestring gjennom å videreutvikle sine skapende ferdigheter.

En kreativitet forbeholdt de få?

For å ta stilling til dette spørsmålet synes det nødvendig å gå inn på en diskusjon knyttet til den etablerte kunstnermyten. Dette for å få avklart spørsmål knyttet til en opplevd følelse hos mange om at kunstnere er annerledes i forhold til folk flest. Avslutningsvis vil jeg komme tilbake til spørsmålet om den kreative egenskap er en evne vi alle rommer. Jeg velger først belyse mine tanker knyttet til kunstnermyten:

Samfunnet legitimerer fortsatt det å ualminneliggjøre kunstneren, fordi han som enkelt individ har mot til å stå frem og være synlig. Kunstneren får tillagt verdier og meninger; han får en posisjon. Det blir en form for idealisering som ikke nødvendigvis gir et sant bilde av enkeltpersonen. Jeg opplevde i mine informanter å møte mennesker som ikke var så ulike alle andre, bortsett fra at de i sterkere grad enn de fleste rommet en evne til å uttrykke seg kreativt. Den særskilte evnen til å uttrykke seg gjennom et symbolspråk kan synes å forsterke en kunstnermyte og skape en avstand i forhold til andre, i stedet for å skape et rom for gjenkjennelse. Kunstnerens «kommunikasjonsform» med omgivelsene blir lett for fremmedartet og kompleks, en form mange lar seg forføre av uten å se mennesket bak. Kunstneren blir bærer av barnets strategi ved å overlate til omverdenen å se det de er i stand til å se, og samtidig skjule sitt virkelige jeg.

Når jeg retter fokuset mot kunstnermyten er det ikke for å bekrefte at kunstnere nødvendigvis er annerledes. I stedet ønsker jeg å se på en rollefigur som til tider kan synes så utvannet at kunstnere selv ikke finner en gjenkjennelse. Mitt spørsmål blir om det alltid vil være grupper av befolkningen som skiller seg ut, og om det å skille seg ut nødvendigvis betyr at en i bunn og grunn er så forskjellige fra alle andre? Det blir et spørsmål hvor betegnelsen «et alminnelig mennesket» for de aller fleste likevel vil handle om andre, og ikke dem selv. Dette fordi hver og en av oss har kontakt med vår egen individuelle unikhet; er bærere av et iboende ønske om å skille oss ut fra massen, være synlig som enkelt individ.

Jeg var ute etter en fordypning i temaet kreativitet og mestring, en kunnskap jeg mente kunstneren satt inne med. Dette uten at kunstneren skulle stigmatiseres, men i stedet ansees som den mest nærliggende og selvfølgelige person å hente disse svarene fra. Kan dette bli der

fokuset holdes, etter en lang reise inn i den kreative verden? Dette for at man skal se barnet med sårene fra sin oppvekst, se dets lengsel etter å bli sett og bli bevisst barnets fortvilelse i det å ikke kunne kommunisere og få kontakt på omverdenens premisser. Og tilsvarende, at man ser det geniale i de mestringsstrategiene barnet tar i bruk for å ta vare på seg selv, strategier som i denne sammenheng handler om det kreative uttrykk.

6.2 OPPSUMMERENDE TANKER

Et interessant aspekt ved mitt arbeid med denne oppgaven har vært at begrepet kreativitet synes å berøre de fleste i en eller annen forstand. Det blir naturlig å reflektere over hvilken betydning mine spørsmål om kunstnere og kreativitet har for samfunnet for øvrig. Handler dette om et fokus rettet mot en liten og såpass spesiell gruppe mennesker at deres erfaringer kun blir av interesse for noen få, uten ytterligere overføringsverdi?

I den sammenheng blir det nødvendig å støtte meg til uttalelser fra mitt teorikapittel, da mine undersøkelser kun har vært rettet mot de som allerede hadde et erkjent forhold til sin kreativitet. Både Gardner (1998) og Winnicott (1996) trekker frem det kreative som et grunnleggende element i våre liv. Winnicott (s.26) gjør det gjennom sine beskrivelser av hvordan barnet som helt liten utvikler fantasien for å skape seg imaginære erstatninger for moren. En fantasi og en kreativitet det videreutvikler i leken. Gardners (s.24) så det kreative som ressurs i oss alle; en ressurs som kunne utvikles og komme til uttrykk på ulike livsområder. De betrakter begge kreativiteten som en mulighet som vi alle rommer, en holdning jeg også ønsker å støtte meg til.

Kunstneren bærer med seg barnets evne til å leke, leke med det livet som for mange av oss blir så alt for alvorlig. Kunstneren representerer en person med strekt utviklede kreative egenskaper, en egenskap han ikke kan leve foruten. Likevel mener jeg at det ikke vil være fåfengt å se på hvilket positivt tilskudd kreativiteten kan spille i livet til den jevne mann eller kvinne. Kan disse historiene knyttet til kreativitetens betydning i kunstnerens liv fungere som en påminner om en kvalitet vi har glemt i vår travle hverdag? Ut fra tanken om at det kreative handler om en egenskap vi alle har, ønsker jeg kort å presentere en sammenfatning over hva som kom til uttrykk i mitt teorikapittel, knyttet til potensialet i den skapende aktivitet:

- Løsrivelse fra en infantil avhengighet, og ved det vinne en større kompetanse (Stevens (1993) og Winnicott (1996)).
- Et forsvar mot mentale lidelser og en beskyttelse mot sårbarhet og stress (Anthony (1987) og Storr (1991)).

- Selvhelvbredelse gjennom en bearbeidelse av barndomstraumer (Anthony (1987); Miller (1994a og b); Neumann (1974); Storr (1991); og Winnicott (1996)).
- Gjennom et selvuttrykk finne en kilde til selvoppdagelse og selvforståelse (Storr (1991) og Miller (1995)).

Det lille barnet bruker sin kreativitet i en løsrivelsesprosess fra omsorgspersonene. Barnet finner senere en heling gjennom lek og fantasi. Dette representerer en naturlig måte for barnet å møte sin tilværelse på, en nødvendig aktivitet for barnet til å bearbeide sine livserfaringer. Enkelte barn vil benytte det kreative uttrykk som et beskyttende skjold mot det å ta inn over seg egne sårede følelser, som en beskyttelse mot det som måtte ligge av stressfaktorer i deres nære omgivelser. Evnen til symbolisering blir da krykken som støtter barnet gjennom hans barndom.

På tilsvarende måte finner andre sårede barn frem til mestringsstrategier som syntes hensiktsmessige for dem, mestringsstrategier som ikke nødvendigvis settes i forbindelse med motstandsevne. Dette fordi det som kommer til uttrykk ikke vurderes som positivt for det barn det gjelder. Hva blir skjebnen til alle de barn som ikke føler seg sett, de som ikke opplever mestring, og som ikke har kreativiteten til stede som en tilsvarende sterk impuls. Har ikke disse barna også et behov for å oppleve en positiv speiling, et behov for en bekreftelse på at de mestrer, er flink til noe?

Jeg har vært inne på hvordan det kreative uttrykk gir kunstneren en mulighet til selv å være sitt bekreftende vitne, hvordan han helbreder seg selv gjennom en imaginær dialog med det skapte produkt. For at en følelsesmessig endring kan finne sted hos et barn er det nødvendig med et bekreftende vitne. Dette representert ved en voksenperson som har kunnskap og mot til å ta inn over seg det barnet uttrykker. I det terapeutiske rom søker terapeuten å etablere en ekte selvfølelse hos barnet ved å påta seg rollen som dette bekreftende vitne, det vitnet som ikke var der for barnet tidligere i dets liv.

Den samme innfallsvinkel tas i bruk i de ulike kunstterapeutiske retningene; terapiformer der en ved bruk av et symbolspråk på nytt går inn i et møte med smerten. Ved hjelp av kunstneriske metoder knyttet til kropp, bilde og musikk finner en helbredelse sted. Et språk som også er naturlig for barnet, et språk det kjenner. Dette språk er det samme som Gardner (1998) etterlyste; et språk som står nært barnets naturlige uttrykksform og støtter opp om utviklingen av den enkeltes selvforståelse og forståelse av omverdenen.

Ogden (1987) uttrykte et ønske om en skole med lærere som fungerte som undervisningsterapeuter og identifikasjonsfigurer (s.96). Spørsmålet blir om en som lærer kan

hjelpe barnet til å utvikle mestringsstrategier til å uttrykke sitt liv? En skole der læreren vet hvordan han kan gå inn og møte barnet der det er, og samtidig tåle det han finner. Erfaringene viser at kreativiteten rommer en slik mulighet til å gi uttrykk for det som er vanskelig for barnet. Det innehar strategier som det kunstnerisk begavede barn senere benytter seg av for å bearbeide sine sår. Strategier som gjør dem sterke og selvstendige. Er det mulig å gi de barn; de barn som ikke har funnet frem til det kreative som mestringsstrategi, et nytt språk? Ikke et intellektuelt språk denne gangen, men et språk som gir følelsene et uttrykk, en ny kode som fungerer i samspillet med omgivelsene.

På mange måter kan det syntes som om skolen nå har grepet fatt kreativiteten. Det må likevel være på sin plass å stille spørsmål om dette er en kreativitet presentert ut fra et ønske om økt vektlegging av en estetisk utdanning. Elevene får i dag mer kunnskap om kunst og kultur enn noen gang før. Representerer dette en kreativitet som etterhvert blir evaluert på lik linje med andre ferdighetsfag, en kreativitet hvor barnet tidlig erfarer at noe er rett og noe er galt? Spørsmålet blir om friheten og gleden i den skapende prosess blir borte? Dette i et undervisningsopplegg hvor det ikke lenger er rom for en individuell løsning, og hvor vurderingen av rett og galt veier tyngre enn den enkeltes skaperglede. Spørsmålet blir om barna får utviklet en tilsvarende følelseskontakt med hvordan de selv kan forvalte og utvikle egen kreativitet, og om det i skolen eksisterer en kunnskap om symboliseringsevnen som terapeutisk verdi?

Jeg mener at vi har sviktet de barna som lengter etter noe annet i sin skolehverdag ved å ha skapt en skole som i hovedsak fungerer for elever med utpregede kognitive anlegg. En skole hvor kreativiteten snarere fungerer som pynt uten en reell forståelse av dets iboende muligheter. Når en stor gruppe elever ikke trives på skolen i sin nåværende form, kan det være på sin plass å spørre om det er behov for en radikal endring? Denne gangen som en endring på barnets premisser, en endring som på lengere sikt også vil gavne samfunnet.

Jeg mener at det er mulig å få til en slik endring i skolen, men at en slik endring også har en pris. Det handler om et mot hos den enkelte lærer til å forholde seg til sin indre stemme, våge å ta skrittet ut i det ukjente og gi slipp på det som umiddelbart syntes trygt. Kan det være at dette motet til å gi slipp på det trygge, det å møte livet, har vært det som har tilført kunstneren en så stor grad av mening i det de gjør? De syntes å ha en opplevelsen av at de er på rett vei, at det er dette de skal vie sitt liv til. De har våget å gå inn i en dialog med den de selv er, de har vært trofast mot følelsene i stedet for intellektet. En informant trakk frem at poenget med kreativiteten var at mennesket skulle lære noe om livet. At det kunstneriske var meningsbærende nok i seg selv. Et mot til å være seg selv, sa en annen, et mot til å være nærværende i sitt liv.

REFERANSER

- Anthony, E. James (1987): Risk, Vulnerability, and Resilience: An Overview
I: Anthony, E.J. og Cohler, B, J.
The Invulnerable Child.
New York, London: The Guildford Press, s.3-48
- Anthony, E. James (1987): Children at High Risk for Psychosis Growing Up Successfully.
I: Anthony, E.J. og Cohler, B, J.
The Invulnerable Child.
New York, London: The Guildford Pres, s.147-184
- Antonovsky, Aaron (1988): Unraveling the mystery of health.
San Fransisco, London: Jossey-Bass Publishers.
- Aschehougs og Gyldendals (1978-1981): Store Norske leksikon.
Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Astrupplanen: Læreplan for grunnskole, videregående opplæring, voksenopplæring.
Generell del.
- Baxley, Gladys B. (1993): Building Resiliency in Youth: imagine the difference.
Living Stage Theatre Co., Washington, DC.
Artikkel skrevet i forbindelse med en nasjonal konferanse: «Imagine the Difference! Building Artistic Partnerships to Save Our Children.
Washington, DC., Mars 1993
- Begun, A &
Zweben A. (1990): Assessment and Treatment Implications of Adjustment and Coping Capacities in Chilren Living with Alcoholic Parents.
Alcoholism Treatment Quarterly. 7, 2, 23-40
- Brudal, Paul Jan (1984): Det ubevisste språket.
Oslo: Universitetsforlaget.

- Bødtker, Johannes S. (1992): Beyond Words II.
Oslo: GCS A/S.
- Christie, Helen J. (1995): Behandling av ungdom i lys av teorier om traumer og motstandsevne.
Linjer.
Oslo: 5. årgang. s. 15-17.
- Cohler, Bertram.J. (1987): Adversity, Resilience, and the study of lives.
I: Anthony, E.J. & Cohler, B.J. (Eds.)
The invulnerable child.
New York, London: The Guildford Press, 363-424.
- Cronstrøm Beskow,
Solveig (1998): Mønsterbrydere.
København: Munksgaard.
- Danbolt, Gunnar (1998): Foredrag i Det Åpne Teater.
Oslo: 29.4 1998
- Engelsen, Bernt (1998): WOK, radio P.2, 2.9 1998
- Fog, Jette (1998): Med samtalen som utgangspunkt.
Det kvalitative forskningsinterview.
København: Akademisk Forlag A/S.
- Gall, Meredith D.,
Borg, Walter R., &
Gall, Joyce P. (1996): Educational Research,
an Introduction.
N.Y.: Longman publishers
- Gardner, Howard (1998): De mange intelligensers pædagogik.
København: Gyldendal Undervisning.
- Garnezy, Norman &
Rutter, Michael (1983): Stress, Coping and Development v. M. Rutter &
Stressors of Childhood v. N. Garnezy
I: Stress, Coping and Development in Children.
New York: McGraw-Hill, s.1-84

- Grendstad, Nils M. (1979): De praktisk-estetiske fag i skolen. Kreativitet.
Oslo: Tanum Norlie
- Grunnskolerådet (1991): Inntrykk, uttrykk, avtrykk. Handlingsplan for styrking av de estetiske fag i skolen.
Oslo
- Hamsun, Knut (1998): Sult.
Oslo: Gyldendal
- Helmersen, Runa (1992): Gjennom bildene.
Oslo: Grøndahl Dreyers Forlag.
- Hognestad, Astri (1997): Livskriser og kreativitet - et jungiansk perspektiv
Oslo: Ad Notam Gyldendal
- Haabesland, Anny Å. &
Vavik, Ragnhild E. (1989): Forming - hva og hvorfor.
Stord: Stord Lærarhøgskule.
- Haabesland, Anny Å. &
Vavik, Ragnhild E. (1991): Forming, påvirkning og forandring
Stord: Stord Lærarhøgskule.
- Johansen, Bodil Abildtrup,
Rathe, Anna Louise &
Rathe, Bjørn (1997): Mulighetene barn i mulighetenes skole.
Oslo: Praxis Forlag.
- Johnsen, Robert A. (1989): Ecstasy
HarperSan Fransisco
- Jung, Carl G. (1997): Jung on Active Imagination
London: Routhledge and Kegan Paul.
- Killen Kari (1999): Sveket.
Oslo: Kommuneforlaget.

- Klefbeck, J &
Ogden, Terje (1996): Nettverk og økologi
Problemløsende arbeid med barn og unge.
Otta: Tano.
- Kramer, Edith (1971): Art as therapy with children.
New York: Schocken books.
- Kruuse, Emil (1996): Kvalitative forskningsmetoder i psykologi og beslægtede fag.
København: Dansk psykologisk Forlag.
- Kvale, Steinar (1979): Det kvalitative forskningsinterview
- ansatser til en fænomenologisk-hermeneutisk forståelsesform
I: Kvalitative metoder i dansk samfundsforskning
København: Nyt fra samfundsvidenskaberne.
- Kvale, Steinar (1998): Det kvalitative forskningsintervju.
Oslo: Ad Notam Gyldendal AS
- Lowenfeld, Viktor &
Lambert Brittain, W. (1979): Kreativitet og vekst.
Gjellerup.
- Lunde, Dag (1998): Er DU arbeidsnarkoman?
Intervju i Dagbladet 24.9 1998
- Masten, Ann S. (1990): Risk and Protective Factors in the Development of Psychopathology.
New York: Cambridge University Press.
- Miller, Alice (1994a): The untouched key.
Tracing Childhood Trauma in Creativity and Destructiveness.
London: Virago Press limited.
- Miller, Alice (1994b): Barneskjebner.
Oslo: Gyldendal.

- Skaalvik, Einar M., & Skaalvik, Sidsel (1988): Barns selvoppfatning - skolens ansvar.
Oslo: Tano A.S.
- Skov, Vibeke (1989): Barnets tegneutvikling.
Dansk tidsskrift for kunstterapi.
- Sommerschild, Hilchen & Grøholt, Berit (1994): Lærebok i barnpsykiatri
Oslo: Tano. Opplag 1:5,
- Stevens, Anthony (1993): Om Jung
Oslo: Cappelen
- Storr, Anthony (1991): The Dynamics of Creation.
London: Penguin Books.
- Storr, Anthony (1988): Solitude. A Return to the Self.
New York: The Free Press.
- Storr, Anthony (1989): Forord
I: Pictures at an Exhibition
v. Gilroy, A. & Dalley, T.
London: Tavistock/Routledge.
- Sætersdal, Barbro (1994): Menneskeskjebner i HVPU-reformens tid.
Oslo: Universitetsforlaget.
- Torp, Tjia (1995): Intervju i Aftenposten, feb. 1995
- Wasiutynski, Jeremi (1998): Drømmer om Alt og Ingenting.
Intervju i Aftenposten: 13.9 1998
- Werner, E.E. (1984): Resilient Children.
Young Children.
N. Y. 40, 68-72

Winnicott, Donald W. (1965): The Capacity to be Alone.

I: The Maturational Processes and the Facilitating Environment.

London: Hogart Press and The Institute of Psycho Analysis.

Winnicott, Donald W. (1996): Playing and reality.

London: Tavistock /Routledge Publications.

Vedlegg 1.

Hellvikveien 183,
1450 Nesoddtangen.

Kjære.....

Hellvik 4.5 1998

Jeg er for øyeblikket hovedfagsstudent ved Institutt for spesialpedagogikk ved Universitetet i Oslo, hvor jeg nå planlegger å skrive en oppgave om kreativitet, ut fra antagelsen om at kunstneres egne erfaringer fra barndom og oppvekst kan tilføre en ny dimensjon i synet på kreativitet og mestring.

Oppgaven er et resultat av min egen mangeårige erfaring som utøvende kunstner. År hvor spørsmålene rundt kreativitetens betydning har blitt mange og til dels ubesvarte. Jeg opplever at det er en splittelse i dagens samfunn i dets forhold til kreativitet, hvor begrepet kreativitet fungerer som honnørord i festtaler og offentlige skriv, men hvor jeg savner den reelle viljen til det å trenge inn i kreativitetens egentlige vesen som livsviktig ressurs i hverdagen til den enkelte.

Jeg ønsker å gå bak det skapte, søke motivet og opplevelsen av den kreative impuls. På dette området tror jeg kunstnere selv vil kunne gi det beste svar i og med at de har båret kreativiteten med seg fra barndom til et kunstnerisk uttrykk i voksen alder. Gjennom intervju med noen få utvalgte, etablerte kunstnere om deres tanker rundt det kreative rom, om den betydning kreativiteten har hatt i deres barndom, oppvekst og nåværende liv, håper jeg å få belyst sider ved kreativitetens vesen som ikke så ofte blir sett og analysert.

Du er en av de kunstnerne jeg henvender meg til, og som jeg håper vil gi meg tid til et intervju. Jeg har valgt deg ut på grunnlag av den kjennskap jeg har til deg og ditt arbeid, etter selv å ha vært aktivt arbeidende som utøvende kunstner i flere år.

Det vil være snakk om et dybdeintervju over ca. 3 timer, hvor jeg ønsker å gå inn på spørsmål knyttet til din barndom og oppvekst, og hvor jeg i fortsettelsen vil forsøke å knytte dine erfaringer til mestring i ditt liv ut fra ditt ståsted som en kreativt, skapende person.

Intervjuet vil bli tatt opp på bånd for å hjelpe meg i det videre arbeid med å få en mest mulig eksakt gjengivelse av det som blir sagt. Ditt navn vil ikke bli registrert, slik at ingen av de opplysninger som kommer frem vil kunne føres tilbake til deg som enkeltperson. Jeg vil i svært liten grad gå inn på det du skaper i dag, slik at det av den grunn vil være mulig å ivareta din anonymitet.

Innholdet i lydbåndene vil bli slettet etter at mitt arbeid med denne oppgaven er avsluttet.
Deltakelsen i undersøkelsen er naturligvis helt frivillig.

Jeg håper at du har tid og lyst til å hjelpe meg med denne undersøkelsen. Jeg vil kontakte deg per telefon om ikke så lenge, slik at eventuelle spørsmål kan avklares.

Min veileder ved universitetet er stipendiat Barbro Wilson Hagen, tlf: 22-858001.

Med vennlig hilsen,

Cecilie Meltzer



Hans Holmboesgt. 22
N-5007 Bergen
Norway
Tel: +47/ 55 58 21 17
Fax: +47/ 55 58 96 50
E-mail: nsd@nsd.uib.no
http://www.uib.no/nsd

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste

NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES

Cecilie Meltzer
Hellvikveien 183
1450 NESODDTANGEN

Dato: 06.02.98

Vår ref: 626/98/EJ/KBH

Deres dato:

Deres ref:

VURDERING AV KONSESJONSPLIKT FOR STUDENTPROSJEKT

Vi viser til meldeskjema mottatt 04.02.98 og til tidligere telefonsamtaler vedrørende prosjekt 3938: "Kan kunstnerens egne erfaringer fra barndom og oppvekst tilføre en ny dimensjon i synet på kreativitet og mestring?"

Etter gjennomgang av de opplysninger som er gitt, er det vår vurdering at det i prosjektet ikke opprettes et personregister i henhold til Lov om personregistre mm. § 1, og som følge-
lig heller ikke utløser konsesjonsplikt i henhold til lovens § 9. Vurderingen er basert på følgende momenter:

1. Datainnsamling foretas gjennom intervju som tas opp på lydbånd.
2. Det innhentes ikke skriftlig samtykke fra deltagerne, og det opprettes ikke navneliste over deltagerne i prosjektet.
3. Det vil ikke innhentes direkte eller indirekte personidentifiserbare bakgrunnsopplysninger i intervjuet.

Dersom vår beskrivelse av prosjektet ikke medfører riktighet, ber vi om tilbakemelding på det. Vi ber også om at eventuelle endringer meldes til oss for ny vurdering.

Kontaktperson: Ewelyn Jordal, tlf. 55 58 33 48.

Vennlig hilsen
Datafaglig sekretariat


Atle Alvheim


Ewelyn Jordal

Avdelingskontorer / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, P.O.Box 1055 Blindern, N-0316 Oslo. Tel: +47/ 22 85 52 11. E-mail: rsd@uio.no
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, N-7055 Dragvoll. Tel: +47/ 73 59 06 04. E-mail: ks@sv.ntnu.no
TROMSØ: NSD, ISV/Universitetet i Tromsø, N-9037 Tromsø. Tel: +47/ 77 64 43 36. E-mail: nsdmaa@isv.uit.no

INTERVJUGUIDE

BARNDOM / UNGDOM / VOKSEN

INNLEDENDE BESKRIVELSER.

Hva slags familieforhold har du vokst opp under, hvordan var ditt hjemmemiljø?

- Hvor i landet?
- Hva slags omgivelser?
- Bodde du sammen med din mor og din far?
- Hadde du søsken?
- Skjedde det på noe tidspunkt noen vesentlige endringer i familiestrukturen?
- Viktige hendelser i oppveksten?

DET KREATIVE UTTRYKK.

1) FAMILIE/NÆRE OMGIVELSER

A) MESTRING/SELVFØLELSE

Generelt:

- Hva vil du si var dine sterke sider som barn/ungdom?
- Hvordan opplevde du din selvfølelse som barn?
- Opplevde du å ha kontroll over eget liv?
- Er det noe i din barndom/ungdom som du vil trekke frem som spesielt fordelaktig for deg?

Spesielt:

- Hvilken rolle hadde det kreative for deg som barn?
- Hvordan kom det til uttrykk?
- Hvordan hadde du det med deg selv når du var skapende?

B) OPPLEVELSEN AV Å BLI SETT

Generelt:

- Hvis du skulle tenke tilbake på deg selv som barn, hva slags barn får du øye på?
- Var du spesielt synlig/usynlig i forhold til omgivelsene?
- Skilte du deg ut fra de andre i søskenflokket?
- Hva slags rolle opplevde du å ha i familien? (helt, syndebukk, maskot, det glemte barnet, el. lign.)
- Hva slags kontakt opplevde du å ha med din mor?
- Hva slags kontakt opplevde du å ha med din far?

Spesielt:

Du har båret det kreative uttrykk med deg fra barndom til voksen alder.

- Hva slags reaksjoner fikk du fra dine nære omgivelsene på det du skapte? (mor, far, søsken)
- Opplevde du at du brukte din kreativitet til å skape kontakt med omgivelsene?
- I så fall, hvordan fungerte det?

C) BETYDNINGSFULLE ANDRE.

Ofte vil rollen til andre i eller utenfor den nære familie være av vesentlig betydning i forhold til opplevelsen av å bli sett.

Generelt:

- Fantes det en slik person for deg?
- Hvem var det? (mor, far, søsken, lærer, slekt, andre)
- Hva slags rolle spillte denne personen for deg?
- Hvordan forholdt denne personen seg til din kreativitet?
- Hvilke personer har betydd mest for deg i løpet av oppveksten?

Spesielt:

- Husker du noe eller noen som gledet deg spesielt?
- Hva var det som ga deg krefter?
- Hvem snakket du med om dine følelser?
- Husker du følelser/opplevelser knyttet til det at du var kreativt?
- Når opplevde du første gang betydningen av det kreative i ditt liv?

2) SKOLEN/VENNER

A) MESTRING/SELVFØLELSE:

- Hvordan hadde du det på skolen?
- Hadde du opplevelser du ser tilbake på med særlig gode følelser?
- Var det faser i løpet av skoletiden som var mer problematiske enn andre?
- Hvilke fag likte du godt og hvorfor?
- Hvilke fag likte du ikke og hvorfor?
- Hva var du flink til på skolen?
- Til hvilken grad ble de kreative egenskapene dine stimulert på skolen?

B) OPPLEVELSE AV Å BLI SETT:

- Hva slags kontakt opplevde du at det var mellom skolen og hjemmet ditt?
- Opplevde du at noen lærer viste deg spesiell interesse?
- På hvilken måte?
- Skilte du deg ut i forhold til vennene dine?

- Fikk du den hjelpen faglig som du hadde bruk for?
- Var det noe du ønsket deg av læreren og skolen?
- Ga det at du var skapende deg en rolle / posisjon i forhold til omgivelsene? (venner, andre)
- Hva slags tilbakemelding fikk du i skolesammenheng på ditt kreative uttrykk?

C) BETYDNINGSFULLE ANDRE

- Var det noen lærer som fikk en spesiell betydning for deg?
- Hadde du venner?
- Hvem og hvordan var de?
- Hva gjorde dere sammen?
- Hva betydde vennene for deg?
- Hva betydde du for dem?

3) DET VOKSNE LIV

- Hva var utslagsgivende for at du fortsatte din kunstneriske løpebane?
- Hvilken rolle har det kunstneriske uttrykk hatt for deg i ditt senere liv?
- Fra hvilket rom i deg oppstår kreativiteten, hva er ditt utgangspunkt i dag, din inspirasjonskilde?
- Hva opplever du selv at dine arbeider gir uttrykk for?
- Har du bevisst brukt kreativiteten til å bearbeide hendelser fra barndom/ungdom?
- I så fall når?
- Til hvilken grad har du klart å sette dine kunstneriske behov i fokus?
- Har du andre kunstneriske uttrykksformer?
- Hvordan opplever du hverdagen din i dag i forhold til de drømmer / visjoner du en gang hadde?
- Hva slags forhold har du til dine foreldre i dag?
- Hvordan har det gått med søsken og hvorfor?

A) OPPLEVELSE AV Å BLI SETT

- Hvordan opplever du det er å stille ut dine arbeider?
- Opplever du at dine arbeider viser hvem du er?
- Hva ønsker du å vise omverdenen?
- Hva slags respons får du i dag på det du skaper?
- Er det viktig for deg hva andre mener?
- Føler du deg verdsatt som kunstner?

B) MESTRING/SELVFØLELSE

- Har du samme rolle i dag som du eventuelt hadde som barn? (helt, sydebukk, maskot, det glemte barn, el. lign.)
- Hvordan vil du beskrive deg selv som menneske?
- Hvordan vil du beskrive dine sterke sider i dag?
- Til hvilken grad opplever du at din kreativitet har hatt betydning for der du er i dag?
- Hva slags selvfølelse opplever du å ha i tilknytning til ditt skapende arbeid?

C) BETYDNINGSFULLE ANDRE

- Har du snakket med andre om hvordan du har hatt det som barn?
- Hva slags forhold opplever du å ha til andre mennesker i dag?
- Hva slags forhold har du til dine kunstnerkollegaer?

- Hvis du tenker på din egen barndom og oppvekst, hvilket bilde blir tydeligst for deg da?

AVSLUTTNING

- Er det noe jeg ikke har spurt deg om som du føler er viktig i forhold til at du er blitt den du er blitt i dag?
- Har du lyst til å høre på båndet?
- Er det noe du har sagt som du angrer på og ønsker å få slettet?
- Er det noe du har lyst til å spørre meg om?

Instruksjon til surveyundersøkelsen.

Jeg er i for øyeblikket hovedfagsstudent ved Institutt for spesialpedagogikk ved Universitetet i Oslo, hvor jeg er i ferd med å skrive en oppgave om kreativitet. Oppgaven er et resultat av min egen mangeårige erfaring som utøvende kunstner. År hvor spørsmål knyttet til kreativitetens betydning har blitt mange og til dels ubesvarte. Derfor søker jeg nå kontakt med andre utøvende kunstnere, for å foreta dybdeintervju med noen, og samtidig gjennomføre denne spørreundersøkelsen i forhold til en større gruppe.

Mitt utgangspunkt er å undersøke om det er en sammenheng mellom de forhold den enkelte vokste opp under i sin barndommen, og erfaringer knyttet til opplevelsen av mestring i livet. Dette ut fra et ståsted som kreativ, skapende person. Gjennom en slik undersøkelse håper jeg å kunne belyse nye sider knyttet til betydningen av det kreative element som ressurs.

Med dette korte spørreskjemaet ønsker jeg å vite noe om hva DU vanligvis erfarte eller følte i din barndom/ ungdom.

Svar på hvert av utsagnene ved å sette kryss ved det svaret som passer best for DEG. Prøv å svare på hvert enkelt utsagn uavhengig av andre utsagn. Tenk over hvert svar og svar så riktig som mulig for DEG. Pass på å svare på hvert utsagn. Det er ikke noe svar som er riktig eller galt, så velg det svaret som er mest riktig for DEG, ikke tenk på hva de fleste andre ville svare. Angi hva som vanligvis er din erfaring i din barndom.

Alle skjemaene vil være anonyme. Ditt navn vil ikke registreres noe sted, slik at ingen av de opplysningene som kommer frem kan føres tilbake til deg som enkeltperson. Deltakelsen i undersøkelsen er selvfølgelig helt frivillig.

Takk for hjelpen.

Cecilie Meltzer.

RESULTATER FRA SURVEYUNDERSØKELSEN

	Aldri	Litt	Fl. ganger	Ofte
1) Jeg hadde generelt en positiv selvfølelse som barn.	2	7	13	9
2) Jeg var synlig i forhold til omgivelsene.	1	7	11	12
3) Jeg opplevde at jeg hadde kontroll over mitt liv.	2	17	7	4
4) I det store og hele støttet min nærmeste familie meg.	1	11	8	11
5) Jeg fant støtte hos vennene mine.	4	12	12	2
6) Det var noen jeg kunne snakke med om følelsene mine.	3	16	6	6
7) Mitt kreative uttrykk ga meg en god selvfølelse.	1	5	4	21
8) Jeg fikk en spesiell rolle p.g.a. mine kreative evner.	4	6	9	12
9) Jeg følte at mitt kreative uttrykk viste andre noe om hvem jeg var.	4	9	7	11
10) Det å være alene stimulerte min kreativitet.	1	4	6	20
11) Jeg brukte det kreative til å skape meg min egen verden.	1	3	9	18
12) Jeg ble stimulert i mine kreative egenskaper på skolen.	4	12	12	3
13) Jeg trivdes på skolen.	3	14	12	2
14) Jeg opplevde at jeg kunne hevde meg på andre områder.	1	5	17	8

Vedlegg 3b.

Noen foreløpige resultater.

Antall utfylte skjemaer: 31 stk

1) Nåværende alder:

20 -25 år: 4 stk

26 - 30 år: 16 stk

31 - 35 år: 9 stk

36 - 40 år: 1 stk

41 - 45 år: 1 stk

2) Kjønn:

15 menn

16 kvinner.

3) Har du opplevd en eller flere av følgende punkter i din nære familie da du var barn?

- Alkohol / rusmisbruk:	6 stk.
- Psykiske lidelser:	9 stk.
- Fravær av emosjonell omsorg:	12 stk
- Vold mot selvet:	6 stk.
- Vitne til vold:	5 stk
- Sosial nød:	2 stk
- Fysisk sykdom:	8 stk.
- Dødsfall:	11 stk

Ingen avkryssete rubrikker: 5 stk

Komb. fysisk sykdom og dødsfall: 5 stk

Kun fravær av emosjonell omsorg: 4 stk

Avmerket 3-7 punkt: 7 stk

4) Hvor gammel var du første gangen du opplevde betydningen av det kreative i ditt liv?

0 -5 år: 7 stk

5 - 10 år: 12 stk

10 -15 år: 5 stk

15 - 20 år: 5 stk

Eldre: 2 stk

Vedlegg 3c.

5) Var det andre i din nære familie som hadde et kreativt uttrykk?

Mor:	12 stk
Far:	7 stk
Mor og far:	4 stk
Mor eller far:	13 stk
Søsken:	8 stk
Mor, far og søsken:	3 stk
Andre:	13 stk
Søsken og andre:	5 stk
Mor, far, søsken og andre:	2 stk
Ingen avmerking:	6 stk

Vedlegg 3d.

1) Nåværende alder (kryss over det som passer):

20-25 år 26-30 år 31-35 år 36-40 år 41-45 år Eldre

2) Kjønn (kryss av det som passer):

Mann Kvinne

3) Har du opplevd en eller flere av følgende punkter i din nære familie da du var barn? (kryss av det som måtte passe)

- Alkohol / rusmisbruk
- Psykiske lidelser
- Fysisk sykdom
- Fravær av emosjonell omsorg
- Sosial nød
- Dødsfall
- Vold mot selv
- Vitne til vold

4) Hvor gammel var du når du første gangen opplevde betydningen av det kreative i ditt liv? (kryss av det som passer).

0-5 år 5-10 år 10-15 år 15-20 år Eldre enn 20 år.

5) Var det andre i din nære familie som hadde et kreativt uttrykk? (kryss av det som måtte passe)

Mor Far Søsken Andre

6) Hvis du tenker tilbake på deg selv i din barndom og oppvekst, hvilket bilde blir tydeligst for deg da? Gi en kort beskrivelse av det som umiddelbart dukker opp.