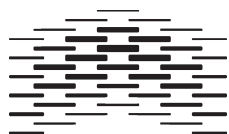


Å GENERERE FORTELLBART MATERIALE

FORSKNINGSMETODISKE REFLEKSJONER



HØGSKOLEN I OSLO
OG AKERSHUS

THOR-ANDRÉ WALLØE

Kandidatnummer: 100

Emnekode: MEST5900

Master i estetiske fag, Studieretning Drama og teaterkommunikasjon

Høgskolen i Oslo og Akershus, Institutt for estetiske fag

Sammendrag:

Hensikten med denne masteroppgaven er å utvikle en metode for innsamling av personlige fortellinger. Personlige fortellinger er fortellinger fra eget levd liv, og i denne sammenheng ønsker jeg å fokusere på personlige fortellinger fra en eldre person. Hensikten er videre å generere et fortellbart materiale, både gjennom dokumentering av den personlige fortellingen og gjennom analyse. Jeg knytter også dramaturgiske innganger opp mot dette, og ser hvordan dette kan bidra til å generere ytterligere fortellbart materiale.

Takk til veiledere Rikke Gürgens Gjørum og Heidi Dahlsveen for gode råd og kloke ord.

I'm now an old man and nature is cruel.
It's jest to make old age look like a fool.
The body, it crumbles. Grace and vigour, depart.
There is now a stone where I once had a heart.
But inside this old carcass, a young man still dwells.
And now and again my battered heart swells.
I remember the joys. I remember the pain.
And I'm loving and living life over again.
I think of the years, all too few, gone too fast.
And accept the stark fact that nothing can last.
So open your eyes, people. Open and see.
Not a cranky old man. Look closer. See me.

- Anonym¹

¹ Utdrag hentet fra <http://www.agingcare.com/Articles/cranky-old-man-legend-157110.htm>

1.0. Innledning.....	6
1.1. Beveggrunn	6
1.2. Problemstilling	6
1.3. Oppgavens struktur	7
1.4. Hovedkilder	7
2.0. Fagteoretisk forankring	9
2.1. Om <i>barnets lek</i> som inngang til fortellerkunsten	9
2.2. Om fortellerkunst	10
2.2.1. Om muntlig fortellerkunst.....	13
2.2.2. Om personlige fortellinger	15
3.2. Om Pam Schweitzer og tilegnelse av minner.....	18
3.0. Vitenskapsteoretisk forankring	20
3.1. Om sosialkonstruktivisme	20
3.1.1. Om hermeneutikk	20
3.2. Om kvalitativ metode	22
3.2.1. Om det semistrukturerte og personbiografiske intervjuet	22
3.2.2. Om transkripsjon	24
3.2.3. Om kategorisering og analyse av empirisk data.....	29
4.0. Empiri.....	30
4.1. Analyse og refleksjoner rundt det første intervjuet	30
4.1.1. Tema: <i>kjærlighet</i>	30
4.1.2. Tema: <i>personer</i>	35
4.1.3. Tema: <i>steder</i>	39
4.1.4. Tema: <i>barn- og ungdomsår</i>	42
4.1.5. Tema: <i>krigen</i>	45
4.2. Analyse og refleksjoner rundt oppfølgingsintervjuer.....	54
4.2.1. Metode: <i>intervju med tid som dramaturgisk inngang</i>	55
5.0. Oppsummering	61
6.0. Avslutning	63
6.1. Svar på oppgavens problemstilling	63
6.2. Veien videre	63
7.0. Litteraturliste	64

1.0. INNLEDNING

1.1. Beveggrunn

Høsten 2012 valgte jeg til min eksamen i Fortellerkunst ved Høgskolen i Oslo og Akershus å fortelle om min farmor. Mitt mål var å bli bedre kjent med henne ved å gjenfortelle hennes liv – et liv som jeg da visste lite om. Dette prosjektet skulle riktignok vise seg å by på en rekke utfordringer da det, for det første, foreligger lite faktisk informasjon om hennes liv annet enn det som har blitt gjenfortalt og videreformidlet innad i familien. For det andre fikk jeg erfare at et levd liv har en langt mer komplisert dramaturgi enn hva jeg tidligere var vant med, og at jeg derfor måtte ta flere estetiske valg som abstraherte min fortelling fra det jeg ble formidlet. Resultatet ble derfor at jeg ikke gjenfortalte hennes liv. I stedet formidlet jeg en fortelling, skapt i møtet mellom meg og det lille som fantes av informasjon om min farmor og det livet hun engang levde. Jeg formidlet dette på min måte, med mitt referansegrunnlag. Min fortelling formidlet derfor en annen sannhet, og gjennom denne sannheten føler jeg nå at jeg kjenner min farmor litt bedre.

Gjennom mitt arbeid med denne fortellingen ble jeg kjent med fortellerkunstens potensiale, og jeg har siden som forteller bearbeidet meg selv og min stemme inn i de fortellinger jeg har fortalt, tradisjonelle så vel som personlige. Dette bekjentskapet har gitt meg stor glede og et stort ønske om å utforske dette kunstneriske håndverket videre. Dette er grunnen til at jeg nå har våget meg på å skrive en masteroppgave, hvor målet ikke bare er å jobbe videre med det jeg allerede har gjort, men også å forstå det, både teoretisk og praktisk. Oppgavens problemstilling er derfor ment å gjenspeile dette målet, hvor jeg, gjennom å utvikle en metode for innsamling av livshistorier, forsker i og utvider denne forståelseshorisonten, både for min egen del og for fortellermiljøets del.

1.2. Problemstilling

Mitt ønske med dette masterprosjektet er å igjen skape en fortelling som baserer seg på en eldre persons levde liv. Prosjektet er todelt, hvor målet er å produsert både et skriftlig og et praktisk verk. I det skriftlige verket, masteroppgaven, er hensikten å generere et fortellbart materiale. For å kunne gjøre dette, må jeg derfor finne ut hvordan man kan oppdrive en eldre persons livsfortellinger. Videre må jeg finne ut hvordan jeg kan vite hvorvidt dette er fortellbart eller ei. Problemstillingen som denne oppgaven retter seg etter lyder derfor som

følgende: *Hvordan utvikle en metode for innsamling av livsfortellinger, med den hensikt å generere et fortellbart materiale?*

Dette prosjektet representerer en tiltrengt metodeutvikling og bevisstgjøringsprosess for meg som fremtidig profesjonell forteller, samt at det er ment som et bidrag til fortellerkunsten og fortellermiljøet. Det overordnede målet med mitt masterprosjekt er å skape en fortellerforestilling, og jeg ønsker med denne oppgaven å utvikle en metode som kan bidra til dette.

1.3. Oppgavens struktur

I **kapittel 2.0.** vil jeg redegjøre for dette prosjektets fagteoretiske forankring, hvilket primært er fortellerkunst. I **kapittel 3.0.** vil jeg redegjøre for dette prosjektets vitenskapsteoretiske forankring, hvilket er plassert innenfor det sosialkonstruktivistiske vitenskapsparadigmet. Her vil det òg gjøres rede for hvilken vitenskapelige metode som angår dette prosjektet. I **kapittel 4.0.** vil jeg analysere og reflektere rundt det empiriske datamaterialet som den vitenskapelige metoden i det foregående kapittelet har produsert. I **kapittel 5.0.** vil jeg oppsummere de funn som ble gjort i det foregående kapittelet, samt besvare oppgavens problemstilling og redegjøre for neste steg i dette prosjektet.

1.4. Hovedkilder

I **kapittel 2.0.** forholder jeg meg hovedsakelig til bøkene *Innføringsbok i muntlig fortellerkunst: ... eller Snipp snapp snute, så var fortellingen ute og Tipp tapp tynne, nå kan fortellingen begynne* av Heidi Dahlsveen og *Snikk, snakk, snute: En praktisk bok om muntlig fortelling* av Hilde Eskild og Benedikt Hambro. Jeg bruker også deler av bøkene *Barrier-Free Theatre: Including Everyone in Theatre Arts – in Schools, Recreation, and Arts Programs – Regardless of (Dis)Ability* av Sally Bailey, *Reminiscence Theatre: Making Theatre from Memories* av Pam Schweitzer, samt deler av artikkelen *Personlige fortellinger: En tredje innfallsvinkel i studiet av autobiografier* av Bjarne Hodne.

I **kapittel 3.0.** forholder jeg meg hovedsakelig til bøkene *Kvalitativ metode: En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* av May Britt Postholm, *Humaniora: En innføring* av Helge Jordheim, Anne Birgitte Rønning, Erling Sandmo og Mathilde Skoie og *Doing Interviews* av Steinar Kvale. Jeg bruker også deler av bøkene *Verbal Art as Performance* av Richard Bauman og *Narrative Inquiry: Experience and Story in Qualitative Research* av D. Jean Clandinin og F. Michael Connelly.

2.0. FAGTEORETISK FORANKRING

2.1. Om *barnets lek* som inngang til fortellerkunsten

Sally Bailey skriver i *Barrier-free Theatre* om hvordan barn utforsker verden rundt seg gjennom lek, og hvordan denne leken utvikler seg fra enkle individuelle handlinger til kompliserte interaksjoner mellom barn i både mindre og større grupper. Individuelle handlinger omfatter eksempelvis tegninger, hvor barnet kan eksperimentere med former og farger samt utrykke sine emosjoner gjennom bruken av disse. «This is a way of communicating an experience they have had in a more complete way than simple words can express» (Bailey, 2010, s. 21) skriver Bailey, og med det legger hun grunnlaget for min teoretiske forståelse av hva begrepet *kunst* innebærer.



For å eksemplifisere det overnevnte har jeg her inkludert et bilde laget av meg da jeg var syv år gammel. Hva min inspirasjon kan ha vært er noe usikkert, men jeg hadde på denne tiden stor interesse for dinosaurer, hvilket figuren i dette bildet muligens derfor imiterer.

Blant de tidligste kunstuttrykk finner vi fortellerkunsten, hvor «legends and folk tales were passed down orally from generation to generation» (Bailey, 2010, s. 17-18). Det er riktignok en viss uttrykksmessig differanse mellom barnet som tegner og urmennesket som forteller, men hensikten bak disse ulike uttrykkene har òg vesentlige likhetstrekk fordi begge forsøker

gjennom en fortolkende etterligning av virkeligheten å forstå den verden de lever i og de opplevelser som hører dertil (Jamissen & Dahlsveen, 2012). «Ifølge Aristoteles oppstod mimesis, som er grunnlaget for teater og episk diktning, på grunn av leken, noe mennesker og dyr har til felles. Leken er nødvendig for å overleve» (Dahlsveen, 2008, s. 25). Imitasjon eller etterligning (*mimesis*) av virkeligheten er dermed en fellesnevner for leken så vel som for kunsten.

[...] play in all its forms is a significant ingredient in many aspects of life from recreation and interpersonal relationships to education and work. Play serves as the stepping-off place for the creative process; all of the arts are forms of play (Bailey, 2010, s. 26).

Her hevder Bailey at kunst *er* lek. De har samme funksjon, og ofte er de også tilnærmet like i form. Billedkunsten kan eksempelvis sammenlignes med barnets tegninger. Etter hvert som barnet blir eldre får også leken en mer komplisert form: leken blir et skuespill hvis funksjon for barnet er å «experience real feelings and situations in a safe and imaginary environment» hvor «play becomes rehearsal for life» (Bailey, 2010, s. 30). Voksne skuespillere kan også, dog ofte ved hjelp av lærte teknikker, sies å utvise ekte følelser innenfor en fiktiv ramme, om det så er foran et kamera eller på en institusjonell scene. Det ene kalles dog en lek, der det andre kalles kunst, men som Bailey påpeker så finnes det argumenter for at disse to er av samme sort, og det er nettopp dette min forståelse av begrepet *kunst* bygger på: *kunst er lek*, og *lek er kunst*. Ergo er også fortellerkunst en form for lek:

Historiefortelling er en lek... Historiefortelleren må lede "leken", å gi lytterne en mulighet, å komme inn i historien. Historiefortelling starter opp med et ritual som annonserer skifte av realiteter – fra nåtid til den "andre" eller "historietiden", fra dagligsannheter til "historiesannheter" (Jerstad, 2007, s. 156).

Altså: ved å konstruere en fiktiv virkelighet så inviterer fortelleren med seg sine lyttere inn i leken, inn i fortellingens virkelighet. I denne sammenheng kan leken også være underholdende, og mennesket behov for underholdning muliggjorde at språket ikke bare ble brukt praktisk, til kommunikasjon, men også estetisk, som fortellerkunst. En teori er derfor at fortellerkunsten «grew out of [the] playful, self-entertainment needs of humans» (Pellowski, 1990, s. 10).

2.2. Om fortellerkunst

Professor Walter Ong hevder at mennesker som lever i «primary oral cultures, those untouched by writing in any form» videreformidler visdom hovedsakelig ved å bruke språket: «by listening, by repeating what they hear, [...] by participating in a kind of corporate

retrospection» (Ong & Hartley, 2012, s. 8-9). Dette gjelder både prehistoriske² kulturer og kulturer i dag der skriftspråket er helt eller delvis fraværende. Dramaterapeuten Sally Bailey skriver:

The arts taught our ancestors how to behave for survival in a dangerous world. They also eased the anxiety caused by the mysterious forces of nature and death. Prehistoric storytelling preserved religious traditions in the form of myths and preserved actual events in the form of epic poetry. Legends and folk tales were passed down orally from generation to generation until the invention of writing (Bailey, 2010, s. 17-18).

Med utgangspunkt i dette, så anser jeg oldtidens fortellerkunst, slik Bailey her definerer den, som en estetisk *corporate retrospection*: Fortellerkunsten bevarte og videreformidlet kulturens kollektive visdom, ikke ulikt språket i Ongs *primary oral cultures*. Videre bruker fortellerkunsten nettopp språket som formidlende verktøy, og jeg antar derfor at fortellerkunsten var en vesentlig del av det prehistoriske menneskets kunstuttrykk. I *Snikk, snakk, snute: en praktisk bok om muntlig fortelling* gjenspeiler Hilde Eskild og Benedicte Hambro en slik antagelse: «så lenge mennesket har hatt språk, og kanskje lenge før det også, har det hatt behov for å uttrykke seg» (Eskild, Hambro & Rehnman, 2005, s. 16). Dette behovet, kombinert med språket, ledet mennesket til å fortelle om sine opplevelser, og slik ble det vi i dag kaller fortellerkunsten til.

Historisk har fortellerkunsten hatt en varierende posisjon i ulike kulturer til ulik tid. Som kunstform regnes den for å være en av de første, men etter hvert som samfunn og menneskets kollektive visdom utviklet seg, så har fortellerkunsten måtte konkurrere om plass mot stadig flere og nyere former for kunst (Eskild et al., 2005). Men, fortellerkunsten har, på tross av å være en gammel kunstform – en *urform* (Dahlsveen, 2008) – også stått sterkt fra tid til annen i mange ulike kulturer:

I Irland var det bare kongen som hadde høyere anseelse enn fortelleren. I Sibir ble dyktige fortellere ansett av tømmermenn, fiskere og jegere til å fortelle når nettene ble lange. Ivan den grusomme hadde tre blinde fortellere som snakket han i søvn. [...] Den afrikanske «griot», en av de viktigste mennene i sin kultur, messet arverekker, lover og stammens historie til ledere slik at de kunne ta de riktige avgjørelsene (Eskild et al., 2005, s. 17).

Dette betyr at det ikke bare er fortellerkunsten, men også fortelleren, som hadde, og i noen tilfeller fremdeles har, en sterk posisjon i de land og kulturer som det refereres til. Fortelleren Marit Jerstad skriver: «I Afrika var man litt redd historiefortelleren som kjente hele landsbyens historie og var den man gikk til når det var tvister om hvem som eide hva osv. Hans hytte ble derfor plassert i utkanten av landsbyen» (Jerstad, 2007, s. 153-154). Denne

² Med *prehistorisk* menes det her tiden før mennesket begynte å nedtegne sin historie.

særstillingen av fortelleren er forståelig, da han eller henne var den som bar på og videreformidlet det kollektive minnet, på både godt og vondt.

Et vesentlig kjennetegn for en fortellers virke, nå og da, er bearbeidelsen av fortellingen eller informasjonen som foreligger, som skal formidles. «En forteller vil alltid **bearbeide** [sic] på forskjellige måter det stoffet som vedkommende ønsker å fortelle» (Jerstad, 2007, s. 155). For en forteller i prehistorisk tid kan dette eksempelvis innebære bearbeidelser som tar inn over seg endringer i kulturens kollektive visdom, samt at enhver fortellers unike individualitet vil sette sitt preg på fortellingen:

De aller fleste av de historiene vi forteller, er blitt fortalt i generasjoner før oss. Vi er foreløpig bare siste ledd i en rekke av fortellere som har satt sitt preg på historien. [...] Det som allikevel alltid har fulgt en historie som har overlevd, er historiens kjerne, selve temaet (Eskild et al., 2005, s. 16-17).

En forteller gjør derfor mye mer enn å kun repetere en fortelling som enten er nedarvet fra tidligere generasjoner eller som formidler informasjon om en nærliggende hendelse. En forteller tilpasser fortellingene til sin samtid. En slik måte å tilpasse seg på er også gjenkjennelig i andre kunstformer, som for eksempel i teateret, der Henrik Ibsen stadig tolkes på ny, og ofte forstås ut ifra sin samtid. Men, som med fortellerkunsten, så er stykkets essens som oftest den samme.

Som Eskild og Hambro er inne på, så vil en fortelling i en *primary oral culture* være i konstant forandring fra generasjon til generasjon. Den konstante evolusjonen av en og samme fortelling opphører, derimot, med inntoget av skriftspråket. «Den forandres ikke lenger. Så fort det blir nedskrevet, er det ikke lenger muntlig fortellerkunst, det kan da ikke lenger gjennomgå en forandring» (Dahlsveen, 2008, s. 26). Da Asbjørnsen og Moe samlet inn norske folkeeventyr, så bearbeidet de dette materialet til et skriftlig verk og foreviget fortellingene ved å fryse disse til deres samtid. Problemer med å nedtegne og fryse i tid muntlig overleverte fortellinger kommer tydelig frem i de eldre nedskrevne verkene. Et eksempel på dette er Bibelen, som foreviger fortellinger med en eldre moral og kultur, og som ikke nødvendigvis lar seg direkte overføre til vår tid. «Fortellingene kan da bli et politisk maktmiddel, slik som Det gamle testamentet i Bibelen, eller som hos grekerne – det blir teater» (Dahlsveen, 2008, s. 26). Ut av dette vokste det videre et behov for fortolkning, som denne oppgaven vil gjøre nærmere rede for i kapittel 3.1.1.

«Etter at almueskolen [sic] ble en realitet på begynnelsen av 1800-tallet, fikk de norske folkeeventyrene en usikker tilværelse» (Eskild et al., 2005, s. 18) – de passet ikke inn i den fakta- og fornuftsorienterte tidsperioden som i dag refereres til som *opplysningstiden*.

Senere, og på tross av å være en salgssuksess over store deler av Europa, var de nedtegnede fortellingenes natur fremdeles uforenlige med moderne idealer, spesielt «på 70- og 80-tallet, da barn skulle møte livets realiteter så tidlig som mulig» (Eskild et al., 2005, s. 21). Men, det er også på denne tiden at fortellerkunstens posisjon igjen begynner å vokse:

Den amerikanske fortelleren og forskeren Joseph Sobol skriver i sin bok *The Storytellers' Journey: An American Revival* om røttene til den muntlige fortellerkunstens gjenoppståelse [sic], som han ser utvikle seg på 1970-tallet. Han ser på det som en utvekst av både folkemusikkens gjenoppståelse [sic] på 1960-tallet og som en rekke av «folkegjenoppdagelser» som strekker seg helt tilbake til Perrault og den tyske romantiske bevegelsen som inkluderte Brødrene Grimm (Dahlsveen, 2008, s. 23).

Folkemusikken kjennetegnes av mange som enten symptomet på eller årsaken til hippie-bevegelsen – en bevegelsen som blant annet uttrykket et ønske om å vende «tilbake til naturen» (Eskild et al., 2005, s. 21), samt et politisk motiv om å styrke samhold og skape fred, som en reaksjon på deres turbulente samtid. I dette miljøet vokste fortellerkunsten frem til det er i dag, og «det hadde antageligvis ikke vært mulig for dagens fortellere å fortelle hvis det ikke fantes et rikt bibliotek av nedskrevne historier» (Eskild et al., 2005, s. 22).

2.2.1. Om muntlig fortellerkunst

Etter skriftspråkets inntog var ikke fortellerkunsten lengere et utelukkende muntlig uttrykk, men også et litterært uttrykk. Det er derfor nødvendig å skille mellom disse to uttrykkene, hvor *muntlige fortellerkunst* er det som i hovedsak angår denne oppgaven. Målet er nemlig her å skape et materiale som så kan formidles muntlig innenfor fortellerkunstens rammer. Målet er ikke å utelukkende fremstille et skriftlig materiale, selv om store deler av det blir gjengitt her skriftlig. Med dette målet som utgangspunkt så defineres derfor *muntlig fortellerkunst* i denne oppgaven som *muntlig formidling av et fortellbart materiale*.

Fortellbart materiale:

Alle mennesker forteller om sitt liv til andre, både til kjente og ukjente (Dahlsveen, 2008). Noen forteller kanskje også om noe de har hørt fra andre, og de fleste deler sine opplevelser fra nær eller fjern fortid. Det som blir fortalt, er derfor basert på materiale som er vurdert som fortellbart, siden man også bærer på mange opplevelser som man ikke deler og derfor ikke anser som fortellbare. Kanskje er visse opplevelsene for personlige til å deles, eller ikke vurdert som interessante. Det er, med andre ord, en individuell vurdering. Slik er det også som oftest for de som forteller tradisjonelle eller kulturbærende fortellinger: de vurderer hvilke fortellinger som er ønskelig å videreformidle. Fortellere som forteller for barn velger derfor kanskje fortellinger som bærer i seg en viktig moral, eller som han eller henne anser

som god underholdning for barn. Da jeg, som jeg nevner i innledningen, fortalte om min farmor, anså jeg dette materialet for å både være historisk viktig og det var også et personlig insentiv for meg å forstå hennes liv ved å fortelle om det.

Den muntlige fortellerkunsten er «avhengig av et fysisk nærvær, det ligger et ansvarsforhold mellom den som forteller og den som lytter» (Dahlsveen, 2008, s. 19). Man kan si at fortelleren er en *sender* og den som lytter er en *mottaker*. Det som formidles, fortellingen, er *budskapet*. Slik er det også med den øvrige kunsten, der kunstneren formidler sitt budskap gjennom et *medium*. For maleren er bildet et medium. For forfatteren er boken et medium. For fortelleren er fortellersituasjonen et medium. På samme grunnlag som et teaterstykke så er den muntlige fortellerkunsten en «opplevelse i nuet» (Jerstad, 2007, s. 155): den vil aldri kunne nøyaktig gjenskapes. Den er øyeblikkets kunst, og enhver fortellersituasjon, om så fortellingen som formidles er den samme, vil variere fra gang til gang.

Den muntlige fortellerkunsten «hører hjemme under scenekunst» (Dahlsveen, 2008, s. 19), men en forteller er ingen skuespiller av den grunn. «En forteller, som et overordnet prinsipp, forestiller ikke å være andre enn seg selv» (Dahlsveen, 2008, s. 20), og selv om enkelte fortellere kroppslig spiller ut fortellingens karakterer så er de like fullt fortellere. I motsatt fall: hvis man ikler seg en rolle tilknyttet den fortellingen som formidles, og man ivaretar denne illusjonen igjennom hele fortellingen, så fremfører man en monolog, hvor ens rolle derfor ikke er forteller, men skuespiller.

Fortellerens samspill med sitt publikum er også en vesentlig bestanddel, hvor det som i teateret kalles den fjerde veggen er tilnærmet totalt fraværende. En forteller formidler like fullt fortellingen *for, til og med* sitt publikum:

Historiefortelling er en forhandling... Lytterne er aktivt med på å bygge historien sammen med fortelleren når vedkommende forteller. Lytter og forteller bringer frem en historie gjennom en dynamisk interaktiv prosess (Jerstad, 2007, s. 156).

Dette samspillet med publikum bidrar ytterligere til at hver fortellersituasjon blir unik, da ulikt publikum gir fortelleren ulike impulser og ulik energi. Det kan igjen påvirke hvordan fortellingen forløper seg i situasjonen, alt ettersom hvor streng regi fortelleren har laget for seg selv – hvilket påpeker nok et aspekt ved den muntlige fortellerkunsten: «fortellere er like mye skapende som utøvende kunstnere» (Dahlsveen, 2008, s. 19).

Som tidligere nevnt er målet med denne oppgaven å fremstille et fortellbart materiale som så skal danne utgangspunktet for en fortellerforestilling. Ofte finner fortellere i dag det fortellbare materialet i nedskrevne fortellinger, eller de hører det fra andre fortellere *før* de

vender seg mot det nedskrevne materialet. Men, man kan også finne fortellbart materiale i sitt eget eller andres liv, hvor dette derfor danne utgangspunktet for å fremstille og fremføre en *personlig fortelling*.

2.2.2. Om personlige fortellinger

Det finnes i hovedsak to ulike varianter av personlige fortellinger: fortellinger om det man har opplevd selv og fortellinger om det andre har opplevd. Innen historiefagets fagterminologi refereres disse to til som *førstehåndsberetninger* og *annenåndsberetninger* (Hodne, 1988, s. 43), og det er på grunn av denne oppgavens natur og metode ønskelig å redegjøre for begge:

Førstehåndsberetninger er formidling av fortellinger knyttet til eget levd liv. Innen den muntlige fortellerkunsten refereres dette ofte til som *jeg-fortellinger*, selv om dette begrepet også innebefatter at en forteller her kan ««stjele» andres [erindringer] og plassere [...] [seg selv] som hovedpersonen i disse» (Dahlsveen, 2008, s. 105). I en førstehåndsberetning er det derimot kun kilden av fortellingen som selv videreformidler den. Dahlsveen skriver at «det å fortelle historier tilhører vår hverdagslige erkjennelsesform – vi er det vi forteller at vi er» (Dahlsveen, 2008, s. 18), hvilket vil si at vi presenterer oss selv og vår person gjennom de hendelser i vårt liv som vi velger å dele med andre – hendelser vi altså vurderer som fortellbare. Bjarne Hodne presenterer i sin artikkel *Personlige fortellinger: en tredje innfallsvinkel i studiet av autobiografier* tre årsaker, eller funksjoner, som kan forklare *hvorfor* vi velger å dele personlige fortellinger:

Individualiserende funksjon: «Fortelleren vil vise sin spesielle stilling innen en gruppe ved å tale om uvanlige personlige opplevelser» (Hodne, 1988, s. 49): Å skille seg ut fra mengden er et stort behov for mange, og unike opplevelser kan bidra til føre et slik behov. Spesielt med tanke på det overstående, for siden «vi er det vi forteller at vi er» så kan vi også skape den personen vi vil være gjennom å fortelle spesifikke fortellinger.

Solidariserende funksjon: «Fortellinger med denne funksjonen fremmer gruppelemmenes behov for solidaritetsopplevelse. Den enkelte trer i bakgrunnen mens gruppens fellesopplevelser står i sentrum» (Hodne, 1988, s. 49): Ofte er man ikke alene om å oppleve livets mange hendelser, men opplevelsen vil oppfattes ulikt fra person til person. Ens eget insentiv for å fortelle om sin erfaring med de man delte opplevelsen med er *bekreftelse* – slik et barn ved å vise frem et selvlagd bilde til sine foreldre søker å bekrefte sin fortolkning av virkeligheten (ref. kapittel 2.1.) – samt at man ved å lytte til de andres fortellinger vil utvide ens

egen erkjennelse av den aktuelle opplevelsen. Det kan også tolkes dithen at å dele sine fortellinger er til det felles beste.

Beroligende funksjon:

«Fortelleren ønsker å få tilbake en sjelelig likevekt, som vedkommende har mistet i hverdagen, ved å fremheve egen fortrefelighet, eller ved å uttale seg negativt om andre» (Hodne, 1988, s. 49): Å snakke høyt om seg selv eller lavt om andre har altså per Hodne samme funksjon, hvilket er å sikre sin posisjon eller anseelse i et miljø eller et samfunn. Eksempelvis kan man hevde seg selv ved å fortelle om et moralsk korrekt valg man tok, eller i motsatt fall fortelle om andre som ikke tok et moralsk korrekt valg.

«En tredje form for beroligende funksjon er å rettferdiggjøre ting i eget liv som man opplever som ubehagelige eller ufordelaktige» (Hodne, 1988, s. 49-50): Fra tid til annen vil ethvert individ gjøre dårlige eller ugjennomtenkte valg som resulterer i uheldige hendelser. Dog, når man så forteller om hendelsen kan en endre omstendighetene slik at valget virker å være mer i tråd med miljøets eller samfunnets moral. Ofte bærer slike fortellinger i seg en viss *kognitiv dissonans*, hvilket vil si at man på tross av god viten foretar valg som motstrider denne viten. Eksempelvis vil noen si at de ikke røyker nok til å bli avhengige av det, på tross av beskjeden på sigarettpakken som påviser det motsatte.

Videre blir begrepet *jeg-fortelling* som oftest brukt om et bearbeidet kildemateriale innen den muntlige fortellerkunsten. *Førstehåndsberetning* eller er derfor en mer passende definisjon av det materialet den eldre formidler til meg – et materiale som jeg så skal bearbeide til en fortelling, en annenhåndsberetning.

Annenhåndsberetninger blir derfor videreformidling av andre personers livsfortellinger³, hvilket krever bearbeidelse av materialet som skiller seg vesentlig ut fra bearbeidelse av fortellinger fra eget levd liv: «Én ting er å arbeide med eget liv, som du er fullstendig herre over, noe annet er å arbeide med andres livsfortellinger [...]. Spørsmålet er da om vi tør å bruke fiksjonens grep når noen andre eier materialet» (Dahlsveen, 2008, s. 106). Som et mulig svar skriver Hodne at det er «implisitt at annenhåndsberetninger inneholder tradisjonselementer i sterkere grad enn førstehåndsberetninger» (Hodne, 1988, s. 43), hvor tradisjonselementer her kan forstås som fiksjongrep. I dette prosjektet er det ønskelig å se førstehåndsberetningene som det fortellbare materialet andrehåndsberetningen baserer seg på, og det er derfor ikke et poeng å videreformidle med ordrett nøyaktighet det

³ Med *livsfortelling* mener det her det som kommer til syne for den som lytter til en førstehåndsberetning.

materialets kilde, den eldre, presenterer. Ei heller er dette ønskelig, da kilden⁴ vil ett alt å dømme presentere sitt materiale i en samtale eller intervju med meg og det vil derfor være stor sannsynlighet for at førstehåndsberetningen ikke formidles innenfor den muntlige fortellerkunstens estetiske ramme. Videre er det i tråd med fortellerkunsten som tradisjon at hver forteller bearbeider sin versjon av fortellingen, eller rettere: bearbeidelse, altså fiksjongrep, er et tradisjonselement i fortellerkunsten. Det er derfor heller ikke et mål i denne kontekst å diskutere hvorvidt kildens livsfortellinger er historisk pålitelige. Kilden er ikke et sannhetsvitne, og samtalen er ikke et avhør. Hensikten er utelukkende å fremstille et fortellbart materiale, sant eller ei. Dog, jeg ønsker heller ikke å bearbeide kildens livsfortellinger til det ugjenkjennelige. «Man forteller om det som har betydning for en selv» (Hodne, 1988, s. 50). Derfor er det viktig at det materialet som presenteres i førstehåndsberetningen ansees som betydningsfullt for kilden, og behandles deretter.

I dette prosjektet må jeg altså, på bakgrunn av det overstående, legge til rette for en samtale mellom en eldre person og meg, altså et intervju. Dette intervjuet må ha som hensikt å få den eldre til å fremlegge sin førstehåndsberetning av sin livsfortelling og i denne livsfortellingen ligger det forhåpentligvis et fortellbart materialet. Om ikke et fortellbart materiale skulle materialisere seg i intervjuet, det vil si: hvis jeg ikke finner det interessant eller hvis jeg ikke kan plassere min stemme i kildens livsfortelling, så må en annen kilde oppdrives. Med «min stemme» mener jeg for øvrig ikke at jeg ønsker å gjøre det som Dahlsveen beskriver, hvor jeg plasserer meg selv som hovedrolle i kildens livsfortelling. Jeg mener snarere at det må være noe i livsfortelling som opptar meg, noe som gjør at jeg finner grunnlag til å gjenfortelle det. Som allerede nevnt, så presenterer jeg sider ved meg selv basert på hvilke fortellinger jeg velger å dele, både i det daglige liv i samtale med andre, men også på scenen, som kunstner foran et publikum. De fortellinger jeg velger å bearbeide og videreformidle, gjenspeiler hvem jeg er som kunstner, og er derfor ikke bare en personlig men også en profesjonell vurdering.

Videre i denne oppgaven vil jeg nå vise til et eksempel for hvordan man kan tilegne seg eldre personers livsfortellinger til et kunstnerisk formål, gjennom Pam Schweitzers arbeid med reminisensteater, hvilket hun gjør rede for i sin bok *Reminiscence Theatre: Making Theatre from Memories*.

⁴ Med *kilde* menes det her den eldre som er bærer og formidler av sine livsfortellinger. Jeg vil i denne oppgaven forholde meg til dette begrepet snarere enn *informanten*, da jeg på grunnlag av det som kommer frem i dette kapittelet anser den eldre og de livsfortellinger som han eller henne formidler som en inspirasjonskilde.

3.2. Om Pam Schweitzer og tilegnelse av minner

They were reminiscing in a group about their younger days and they were very lively and animated, reminding one another of things they had done and places they had been. Some of these memories were coming back very vividly after a long time and I was surprised that the older people could recall experiences from another era with such clarity (Schweitzer, 2007, s. 23).

I denne passasjen beskriver Schweitzer hvordan en gruppe med eldre damer som sammen minnes sine yngre dager, deler sine livsfortellinger med hverandre. Det var på bakgrunn av et slik møte mellom dem som fortalte og hun som lyttet, at hun startet arbeidet med å utvikle en metode for å tilegne seg *minnene* til de eldre, med det formål å bearbeide dette materialet til et teaterstykke. Per i dag har hun produsert 30 teaterforestillinger basert på slike minner (pamschweitzer.com, 2015), og hun regnes for å være en av gründerne av denne teaterformen som går under navnet *reminisensteater*. Selv om hennes metode er rettet mot en teaterforestilling er den like fullt en inspirasjonskilde som gjør at jeg kan trekke likhetstrekk mellom hennes arbeid og mitt mål for dette masterprosjektet.

Før Schweitzer arrangerte å møte de eldre med hensikt å samle inn deres minner, så bestemte hun seg for et tema for forestillingen:

The choice of subject ensured that, during the research phase of the play, the older people would be the experts, that their many individual tales would contribute to a more general portrayal of the period, and that the resulting production would have meaning in the present for younger audiences and the younger performers (Schweitzer, 2007, s. 27).

På denne måten gjør hun altså de eldre til en vesentlig resurs for forestilling. Gjennom valg av tema kan man derfor få de eldre til å snakke om det som kun *de* har kjennskap til. Det jeg setter som tema for min fortellerforestilling, er *livet som ung under andre verdenskrig*. På den måten gjør også jeg den eller de kilder jeg velger å forholde meg til som eksperter innenfor dette feltet, da dette er en unik opplevelse som kun eldre i dag kan minnes.

Videre hevder Schweitzer at en forundersøkelse rundt det valgte temaet kan bidra til å trygge samtalen eller intervjusituasjon. Både slik at den som intervjuer til en viss grad kan forstå «[...] the references in an interviewee's testimony» (Schweitzer, 2007, s. 40), samt at man selv påviser en forpliktelse til den som blir intervjuet:

[...] it may very well very well be the first time they have had an opportunity to reflect on their experience with a listener who clearly has a very sincere interest in what they have to say and a very direct need to hear and record it (Schweitzer, 2007, s. 43).

Fra mitt eget liv vet jeg eksempelvis at samtaler med mine besteforeldre ofte fra min side ikke er drevet av behov for å høre deres fortellinger fra da de var unge, men at jeg heller lytter som en tjeneste til dem. Altså kan man, ved å lytte med den hensikt å bruke disse fortellingene i et

kunstnerisk øyemed, reversere rollene og i stedet gi de eldre en følelse av yte en tjeneste til meg.

Dernest starter man innsamlingen av livsfortellinger. Schweitzer skriver at hun valgte å starte med et gruppeintervju, for deretter å intervju de eldre på tomannshånd hvor deres fortellinger i gruppeintervjuet dannet samtalegrunnlaget. Med mitt masterprosjekt ønsker jeg derimot, som jeg nevner i innledningen, å skape en fortelling som baserer seg på *en* eldre persons levde liv. Dette på bakgrunn av den erfaringen jeg gjorde gjennom mitt arbeid med farmor og den fortellingen som jeg skapte med utgangspunkt i hennes liv (ref. kapittel 1.1.). Et intervju på tomannshånd har riktignok sine fordeler: «The one-on-one interview can yield particularly rich story-telling because the flow of the reminiscence is not interrupted by others» (Schweitzer, 2007, s. 43), samt at jeg i motsetning til mitt arbeid med fortellingen om farmor vi nå ha direkte tilgang til kilden, til førsthåndsberetningen.

Under intervjuet kan man hente frem den informasjonen man har ervervet seg gjennom forundersøkelse av forestillingens tematikk, for å trigge minner hos den man intervjuer. Schweitzer nevner eksempelvis musikk som var populær da de eldre var unge, med den hensikt å skape «a local context for their stories» (Schweitzer, 2007, s. 28). Når intervjuet så er gjort starter arbeidet med å bearbeide fortellingene som ble fortalt om til et ønsket produkt. I Schweitzers tilfelle ble dette en teaterforestilling, mens det i mitt tilfelle skal bli en fortellerforestilling.

3.0. VITENSKAPSTEORETISK FORANKRING

3.1. Om sosialkonstruktivisme

I boken *Kvalitativ metode: en innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*, hevder May Britt Postholm at det finnes tre vitenskapsparadigmer: *positivism*, *kognitivism* og *konstruktivism*. Et paradigme definerer hun som «et uttrykk for hvordan man oppfatter verden, altså et virkelighetssyn» (Postholm, 2010, s. 20-21).

Innen positivismen er objektet bærer av kunnskap, som subjektet derfor må avdekke. Det vil si at mennesket må lære eller tilegne seg kunnskap fra den verden det lever i. Innen kognitivismen er derimot subjektet bærer av kunnskap. Det vil si at mennesket har kunnskap iboende og som «blir aktivisert og kommer til syne ved hjelp av påvirkning utenfra» (Postholm, 2010, s. 21). Felles for begge er riktignok at kunnskap er iboende enten subjektet eller objektet, mens konstruktivism på sin side ser kunnskap som skapt eller *konstruert* i møtet mellom mennesket og verden, mellom subjektet og objektet. «Kunnskap er dermed ikke noe som er gitt en gang for alle og som skal overføres eller forløses» (Postholm, 2010, s. 21). Kunnskap eksisterer ikke før mennesket i møte med verden skaper den. Videre vil menneskets sosiale kontekst medvirke i konstruksjon av kunnskap:

[...] meanings and understandings have their beginnings in social interactions that must be more or less shared, and it contends that the ways humans make meaning are inherently contextualized and therefore specific to times and places (Loseke, 2011, s. 368).

Altså vil mennesker fra ulike bakgrunn ha varierende virkelighetsforståelse, da kunnskap her er konstruert på bakgrunn av de kontekstuelle forhold som foreligger. Derfor kalles også konstruktivism for sosialkonstruktivism.

I kapittel 2.2. ble det hevdet at Bibelens meningsinnhold ikke lar seg direkte overføre til vår tid fordi den er konstruert innenfor en bestemt historisk kontekst som er ulik vår. Dog har ønsket om å skape mening, på tross av de historiske og kulturelle ulikhetene, bidratt til å sette i gang en prosess som gjør at vi i dag kan gi ny mening til, i Bibelens tilfelle, eldre kunnskap. Dette kalles *hermeneutikk* eller *fortolkningslære*.

3.1.1. Om hermeneutikk

I et brudd med den katolske kirke som i sin tid plasserte seg som det eneste bindende leddet mellom mennesket og Bibelen ble fortolkningslæren til. På 1500-tallet ble det utviklet en metode som gjorde det mulig for ethvert menneske å fremstille sin egen fortolkning, hvilket

gjorde *fortolkningen* til det bindende leddet mellom mennesket og Bibelen – mellom subjektet og objektet. Metoden bestod i å sammenligne deler og helheten av Bibelen med hverandre:

Vi går fra detaljene til helheten, tilbake til detaljen, også tilbake til helheten igjen. Hver gang oppdager vi nye detaljer som vi ikke har sett før, eller som vi nå ser på nye måter. Nye detaljer skaper igjen — selvfølgelig — nye helheter. Om igjen og om igjen, rundt og rundt. Ustanselig oppdager vi eller kommer vi på nye ting som gjør at vi må korrigere det vi først trodde var sikkert og sant (Jordheim, Rønning, Sandmo & Skoie, 2008, s. 226).

Denne måten å fortolke på ble videreutviklet av Friedrich Ast (1778-1841) og kalt *den hermeneutiske sirkel* da den som metode tilsynelatende ikke har noen ende. Den er «ustanselig». Hans-Georg Gadamer hevder at denne sirkulære fortolkningsmetoden, selv om han selv var motstander av å kalle det en metode, er elementært for å skape forståelse, og han utvider selv begrepet ved å definere den hermeneutiske sirkel ikke bare som én men flere sirkler som stammer fra samme utgangspunkt. Forholdet mellom del og helhet er eksempelvis en sirkel, mens forholdet mellom subjekt og objekt er en annen.

Fra et sosialkonstruktivistisk perspektiv er det, som nevnt, i møtet mellom subjekt og objekt at kunnskap blir skapt. I dette møtet ligger det også en fordom som subjektet må være bevisst, en fordom som er ledet ut av subjektets og objektets kontekstuelle ulikheter. Dog er ikke fordom innen hermeneutikken et utelukkende negativt ladet begrep, men snarere en bevisstgjøring om hvor subjekt og objekt står kontekstuell i forhold til hverandre (Jordheim et al., 2008). Siden mitt valg av kilde er en eldre person, så vil vi eksempelvis være av ulike generasjoner, og i dette ligger det derfor kontekstuelle ulikheter som preger oss på ulike måter. Målet kan derfor være, gjennom å bevisstgjøre snarere enn å avskaffe ens fordommer, å tilnærme seg hverandres *forståelseshorisont*. En forståelseshorisont er «helheten av fordommer som til enhver til betinger vår forståelse» (Jordheim et al., 2008, s. 236), noe som derfor både jeg og kilden bærer på, og som jeg som forsker må være bevisst på.

Videre er hermeneutikken like fullt skapende som den er fortolkende. Det er «ikke [...] noen vesensforskjell mellom å produsere mening og fortolke den» (Jordheim et al., 2008, s. 218). Dette gir gjenklang i fortellerfaget, da selv bearbeidelse av et tradisjonelt materiale produserer en unik forståelse av fortellingen som formidles, og for en forteller vil derfor rollen som skaper og fortolker gå hånd i hånd:

Vi er til-bøyelige til å tro at betrakteren bare tar til seg det som foreligger i sin ferdige form, og ikke forstår at nettopp det å ta til seg innebærer aktiviteter som kan sammenlignes med skaperens (Dewey, 2008, s. 209).

Også i intervjuet, der jeg, betrakteren, skal lytte til en kilde som forteller sin livsfortelling, fortolker jeg og skaper i mitt hode min versjon av det jeg blir fortalt. «Sannheten om hvordan

ting er, gjelder [...] ikke for alle mennesker, til alle tider, men for akkurat meg, akkurat her og akkurat nå» (Jordheim et al., 2008, s. 234). Derfor er også det å lytte til noen som forteller en skapende handling, hvor man danner sine egne unike bilder av det som blir fortalt. Denne sammensmeltingen av fortellerkunst og hermeneutikk faller seg derfor naturlig, for ved å fortelle eller ved å lytte så fortolker man. Det som er vesentlig for denne oppgaven er å i den grad det lar seg gjøre bevisstgjøre nettopp dette, og påvise det der det skjer. Derfor blir også «jeg» brukt gjennomgående i denne oppgaven, for å belyse at dette er min forståelse, som både bygger på andre og deres teorier eller opplevelser, men også mine egne tanker i møte med vitenskapen og det kunstneriske som dette prosjektet er ment å produsere.

3.2. Om kvalitativ metode

I lys av det foregående kapittelet om sosialkonstruktivisme og hermeneutikk, vil oppgaven nå gjøre rede for hvilken vitenskapelig metode det er nærliggende dette prosjektet å støtte seg til for å oppdrive ønsket datamateriale. På bakgrunn av den metoden Pam Schweitzer følger med tilegnelse av minner, er det nærliggende å anta et dette prosjektet vil dra nytte av en lignende metode, en kvalitativ metode. Jeg søker ikke å påviser tendenser slik kvantitativ forskning gjør, men snarere ønsker jeg å få et «[...] mer inngående kjennskap til [eldre] folks hverdagsliv og deres oppfatninger» (Postholm, 2010, s. 18) gjennom å samtale med dem. Da Asbjørnsen og Moe reiste rundt i Norge fikk de, «gjennom samtaler med folk, tak i deres fortellinger eller historier» (Postholm, 2010, s. 68). På lignende vis ønsker jeg, gjennom samtale med eldre, å høre deres livsfortellinger. «If you want to know how people understand their world and their lives, why not talk with them?» (Kvale, 2007, s. 1) spør Steinar Kvale innledningsvis i boken *Doing Interviews*, og det er nettopp det jeg skal gjøre.

3.2.1. Om det semistrukturerte og personbiografiske intervjuet

Professor Steinar Kvale skriver i sin bok *Doing Interviews* følgende om narrativt intervju:

Narrative interviews focus on the stories subjects tell, on the plots and structures of their accounts. The stories may come up spontaneously during the interview or be elicited by the interviewer (Kvale, 2007, s. 72).

Følgelig er det narrative intervju, som enten gir rom for eller etterspør personlige fortellinger, tjenlig for dette prosjektet. Skal man følge Schweitzers eksempel er det formålsnyttig å ha en rekke spørsmål klare i forkant av intervjuet samt gjøre en forundersøkelse om det valgte tema spørsmålene er ment å avdekke informasjon om. Dog er det ikke ønskelig at intervjuet blir

strengt strukturert på bakgrunn av disse spørsmålene, hvor intervjueren stiller med en liste med spørsmål som kilden må besvare før intervjuet er over. Dette vil medføre at det er «liten fleksibilitet i måten spørsmålene stilles og svarene gis» (Postholm, 2010, s. 69), og som derfor motvirker både hensikten med det narrative intervjuet og min hensikt med dette prosjektet. Et mer åpent og mindre strukturert intervju er heller å foretrekke, hvor man tillater seg spontanitet og digresjoner siden også dette kan frembringe et fortellbart materiale.

Som nevnt i kapittelet om hermeneutikk er det likefullt en skapende handling å lytte til noen som forteller, men den som intervjuer vil også gjennom sin væremåte i intervjusituasjonen sende ut en rekke signaler som er med på å forme fortellingen som kilden formidler:

After the initial request for a story, the main role of the interviewer is to remain a listener, abstaining from interruptions, occasionally posing questions for clarification, and assisting the interviewee in continuing to tell his story. Through his questions, nods and silence the interviewer is a co-producer of the narrative (Kvale, 2007, s. 74).

Denne tilnærming er her å foretrekke fremfor et mer strukturert intervju, der intervjueren i motsetning til det overnevnte «prøver å fremstille seg som anonym og samtidig slavisk følge den fastlåste intervjuguiden» (Postholm, 2010, s. 69). Kvale definerer tilnærmingen han beskriver som et *semi-structured interview*. Det innebærer altså at intervjueren innledningsvis åpner samtalen med et spørsmål, slik Schweitzer også gjør, og lar deretter informasjonen kilden legger frem styre den videre samtalen, snarere enn å forholde seg til forhåndsdefinerte oppfølgingsspørsmål.

En lignende definisjon på det overstående er *personbiografisk intervju*, «det vil si intervju med personer hvor de forteller om eller fra sine liv, som metodisk redskap for innhenting av data» (Moen, 2013, s. 33). Forskjellen er at dette per definisjon direkte angår personlige fortellinger fra kildens liv. Innad i dette er det videre beskrevet en interaksjonistisk tilnærming til innhenting av data, hvilket som metode er direkte underlagt det sosial-konstruktivistiske vitenskapsparadigmet:

Den interaksjonistiske eller fortolkende tilnærmingen betrakter de innsamlede livshistoriene som preget av samhandlingen i intervjusituasjonen, slik at de betraktes som formet av intervjueren og intervjupersonen i fellesskap (Moen, 2013, s. 43).

En livsfortelling er her ikke noe som er iboende objektet eller subjektet, men heller noe som blir skapt i møtet dem imellom, mellom intervjueren og kilden, mellom meg og den eldre. Det forutsetter også at denne livsfortellingen ville fått andre kvaliteter hvis eksempelvis kilden samtalte med noen andre om den samme hendelsen fra hans eller hennes liv. Igjen er vi da

tilbake til både hermeneutikkens og fortellerkunstens teoretiske forutsetning om at det som blir fortalt også blir skapt av den som lytter, og at dette gjør enhver fortellersituasjon, samt det materialet som frembringes der, unikt.

Videre er det som tidligere nevnt ønskelig i dette prosjektet å foreta intervjuet på tomannshånd. Ikke minst fordi jeg ønsker å formidle livsfortellingene til én person og derfor baserer min metode på dette, men også for å kunne fullverdig gi min oppmerksomhet til hans eller hennes livsfortellinger i intervjusituasjonen:

[...] man forteller annerledes i en gruppe enn det man gjør i en intervjusituasjon hvor informanten er flyttet ut av sin vanlige fortellersituasjon og plasseres sammen med en feltarbeider. I innsamlingssituasjonen trer den enkelte mye sterkere i forgrunnen, fordi kollektivets funksjoner, ofte av kontrollende karakter, faller bort når vedkommendes vanlige fortellermiljø er fraværende (Hodne, 1988, s. 51).

Jeg ønsker i dette prosjektet ingen konkurranse om å bli hørt, og som Schweitzer skriver så vil enkelte dominere en fortellersituasjon der flere skal formidle sine livsfortellinger. Ergo er et intervju på tomannshånd ønskelig for dette prosjektet, da det trygger kilden innfor de rammer jeg ønsker å frembringe et fortellbart materiale, samt at intervjusituasjonen er formet ut ifra formålet til dette prosjektet som er å skape en enhetlig fortellerforestilling basert på én kildes livsfortellinger.

3.2.2. Om transkripsjon

En transkripsjon av et intervju er en abstraksjon av selve intervjusituasjonen:

The interview is an evolving face-to-face conversation between two persons; by transcription the direct face-to-face conversation becomes abstracted and fixated into a written form. [...] From a linguistic perspective the transcriptions are translations from an oral language to a written language, where the constructions on the way involve a series of judgements and decisions (Kvale, 2007, s. 92-93).

En skriftlig abstraksjon, eller transkripsjon, av intervjuet kan altså være mangelfull, da et fysisk nærvær erstattes med skrevne ord. Transkripsjonen kan derfor defineres som en oversettelse, hvilket innebærer en fortolkning av den faktiske hendelsen, intervjusituasjonen, der produktet blir et skriftlig resultat som denne oppgaven vil basere sine analyser på.

Lydopptaket av intervjuet som transkripsjonen blir gjort ut ifra, er også en abstraksjon som fjerner seg fra den faktiske hendelsen, altså er transkripsjon en abstraksjon i andre ledd. «The words and their tone, pauses and the like are recorded in a permanent form that it is possible to return to again and again for re-listening» (Kvale, 2007, s. 93). Det som derimot ikke blir dokumentert er kroppsspråk, eller «the bodily presense of the conversing person» (Kvale, 2007, s. 93). En kan gjøre et videopptak av intervjusituasjonen, men det vil også gjøre

intervjuet til noe mer enn en samtale, da tilstedeværelsen av et kamera kan gjøre kilden bevisst sitt eget kroppsspråk i samme grad som det dokumenterer det. Jeg ønsker ikke denne iscenesettelsen av kilden, og mener at kroppsspråket til kilden vil farge livsfortellingen som skapes i intervjusituasjonen, og at det derfor er livsfortellingen som utelukkende vil være mitt empiriske grunnlag i dette prosjektet. Livsfortellingen blir også dokumentert i mitt eget minne, og en analyse av situasjonen som skapte den ser jeg ikke på som nødvendig å gå nærmere inn på i dette prosjektet siden livsfortellingen, som allerede poengtert, oppstod der og da og kan ikke gjenskapes, hvilket heller ikke er min hensikt.

Spørsmålet blir da hvordan transkripsjonen skal utformes. Richard Bauman skriver i *Verbal Art as Performance* at «[...] each speech community will make use of a structured set of distinctive communicative means from among its resources in culturally conventionalized and culture-specific ways to key the performance frame» (Bauman, 1984, s. 16). Han har videre kategorisert disse *communicative means* som følgende: *special codes*, *figurative language*, *parallelism*, *special paralinguistic features*, *special formulae*, *appeal to tradition* og *disclaimer of tradition*. For å utdype hva disse innebærer følger herunder min forståelse av disse:

Special codes:

Dette begrepet forstås her som kulturelt betingede ord eller uttrykk som brukes i dagligtalen. Eksempelvis bruker jeg ofte lyder som «eh» i min dagligtale, og som kan forklares med at jeg er oppvokst i en kultur hvor dette ofte brukes. Det er altså tillært, og derfor kulturelt betinget. Med utgangspunkt i Michael Angrosinos etnografiske *kultur*-begrep, hvor «the distinctive way of life that characterizes [...] a group is its culture» (Angrosino, 2007, s. 1), så kan *special codes* derfor være et språklig *distinctive way of life*. Bauman utdypes ved å skrive at «members of every speech community have available to them a diversity of linguistic means of speaking» (Bauman, 1984, s. 17), hvilket tilsier at jeg i dette prosjektet kan ende opp med å intervju en person som opererer med ukjente *special codes*.

Siden denne oppgaven tar i bruk intervju som metode for datainnsamling, så må det i arbeid med transkripsjon av intervjuene tas et valg vedrørende hvorvidt nedtegnelsen skal være ordrett eller ikke. Med ordrett menes det her «ord for ord med alle gjentakelser og med registrering av alle «eh»-er og liknende» i motsetning til en «formell, skriftlig stil» (Kvale, Brinkmann, Anderssen & Rygge, 2009, s. 189-190). Dog anser jeg ikke dette som relevant å kunne avdekke det fortellbare materialet i kildens livsfortellinger ved å transkribere og dokumentere alle «eh»-er, da det snarere er fortellingene og ikke måten kilden forteller på, som jeg kommer til

å videreformidle. Om det derimot skulle dukke opp særegenheter, så vil disse dokumenteres og deretter gjøres rede for i analysen av og refleksjonene rundt transkripsjon.

Figurative language:

Dette begrepet innebærer at det som blir sagt har en annen mening. Et billedlig språk har vært like fremtredende i menneskets historie som tilhørende feiltolkninger. Dette er historisk belyst blant annet av Kirken da den i sin tid måtte ty til fire ulike metoder for fortolkning av Bibelen, *sensus quadruplex*, for å lage mening av og forene budskapet i Det eldre testamentet med Det nye (Jordheim et al., 2008). En av disse fortolkningsmetodene, den allegoriske, hadde som hensikt å «forstå hva slags trossannheter som skjuler seg i Bibelens tekst» (Jordheim et al., 2008, s. 206), hvilket indikerer at det som står skrevet eller det som blir sagt kan ha ulik betydning i ulike kulturelle kontekster, og som følgelig kan fordreie dens betydning for andre: Det som er ment billedlig oppfattes som bokstavelig, og omvendt. En slik problematikk kan oppstå i dette prosjektet på grunn av den overnevnte generasjonsforskjellen, og vil i verste fall resultere i at den informasjonen jeg får blir oppfattet som meningsløs. Dog finnes det, blant annet takket være Kirken og de etterfølgende filologer som bidro til å skape det som i dag går under benevnelsen *hermeneutikk* (Jordheim et al., 2008), muligheter for å tillegge slik informasjon mening, slik jeg gjør rede for i kapittel 3.1.1. Eventuelt, og kanskje mer hensiktsmessig, har jeg også mulighet til å oppklare dette problemet, skulle det oppstå, ved å spørre kilden under eller i etterkant av intervjusituasjonen.

Parallelism:

Parallellisme er veldokumentert som et virkemiddel innen muntlig formidling, det være seg poesi eller taler, men, som Bauman skriver, «with little or no attention to its use as an esthetic device in conversational context» (Bauman, 1984, s. 19). I fortellingen om Pannekaken, sier eksempelvis alle de som pannekaken møter på i sin flukt fra å bli spist: «God dag, pannekake». Selv om ordene riktignok er de samme hver gang, kan fortelleren velge å gi ulike stemmekvaliteter til de ulike karakterene som pannekaken møter på. Det man kan se etter i en mindre formell kontekst, det være seg i en samtale eller i et intervju, er noenlunde det samme: Bevisst repetisjon av informasjon, med «systematic variation [...] of phonic, grammatical, semantic, or prosodic structures» (Bauman, 1984, s. 18).

Special paralinguistic features:

Bauman hevder at «recorded texts do not readily reflect paralinguistic features» (Bauman, 1984, s. 20) og henviser da spesielt til publiserte tekster. Dette fordi *special paralinguistic features* omhandler eksempelvis rytme,

pauser og volum. Slike egenskaper vil ikke dokumenteres i min transkripsjon, siden dette ikke ansees som relevant for denne oppgavens forskningsgrunnlag.

Special formulae:

I den norske fortellertradisjonen er det ikke uvanlig å innlede fortellinger med *Det var en gang...* slik den engelske ofte innleder med *Once upon a time...* (Bauman, 1984; Eskild et al., 2005). Slike språklige formler har innen fortellerkunsten som hensikt å «gi lytteren en mulighet til å omstille seg til eventyrets virkelighet» (Eskild et al., 2005, s. 37), så et relevant spørsmålet i kontekst av denne oppgaven blir derfor hvorvidt dette gjør seg gjeldende i samtale med kilden, altså hvorvidt språklige former blir brukt av han eller henne, og hvordan det påvirker meg som lytter.

Appeal to tradition:

Som en videreføring av *special formulae* kan *appeal to tradition* sies å være en anerkjennelse av ens språklige opphav, «a way of signaling the assumption of responsibility for the proper doing of a communicative act» (Bauman, 1984, s. 21). Bauman nevner spesielt kulturer, eller samfunn, der det finnes særegne tradisjoner for kommunikasjon. Hvis man som forteller eksempelvis bruker et skriftlig materiale som utgangspunkt, kan man derfor henvise til forfatteren som inspirasjonskilde.

Disclaimer of performance:

Med den hensikt å «focus heightened attention on the performer» (Bauman, 1984, s. 22) vil kilden i denne kontekst kunne uttale en mangel på kompetanse, enten som forteller, historiker eller minnebærer. Ved å gjøre nettopp dette, hevder Bauman, setter han eller henne seg selv i en performativ ramme. Dette vil videre frigjøre kilden fra å forfekte sin historie som et sannhetsvitne, men skulle han eller henne derimot hevde å besitte konkret kompetanse vil det være nødvendig å analysere hvorvidt denne er subjektivt eller allment definert, eksempelvis i et hypotetisk scenario hvor kilden *er* en utdannet historiker eller praktiserende forteller.

Oppsummert er hensikten med disse *communicative means* å veilede fortolkningen av informasjon som blir utvekslet mellom den som snakker og den som lytter (Bauman, 1984). Fortolkningen kan dog oppleves som problematisk når disse to står plassert i hver sin kontekstuelle ramme, hvilket i dette tilfellet blant annet kan medføre at aldersforskjellen, og den kulturforskjellen som da følger med, blir et hinder for kommunikasjon. Bruken av *communicative means* kan videre betraktes som en iscenesettelse av seg selv, eller, som Erving Goffman skriver, «[...] when the individual presents himself before others, his performance will tend to incorporate and exemplify the officially accredited values of the

society» (Goffman, 1971, s. 45). *Communicative means* kan derfor ansees som et uttrykk for *officially accredited values*, hvor man i samhandling med andre mennesker opptrer i tråd med disse. Richard Schechner skriver:

[...] everyday life [...] involves years of training and practice, of learning appropriate culturally specific bits of behaviour, of adjusting and performing one's life roles in relation to social and personal circumstances. The long infancy and childhood specific to the human species is an extended period of training and rehearsal for the successful performance of adult life (Schechner, 2006, s. 28-29).

En slik opptreden, en *performance*, er altså både lært og selvlært fra barnsben av. Hvilken form denne *performansen* tar, og hvilke *communicative means* som blir brukt, vil være farget av og kunne forklares med kildens sosiale kontekst. Jeg ser det som ønskelig å avdekke enkelte av disse *communicative means*, da spesielt de språklige kommunikative grepene som er særegent for eldre, og det kan også være ønskelig å inkludere disse i forteller-forestillingen. Transkripsjonen må altså utformes slik at dette kommer til syne, og derfor ønsker jeg heller ikke å rydde opp i språket til kilden i transkripsjonen. Jeg ønsker heller ikke å gjøre den unødvendig komplisert, ved å eksempelvis dokumentere, ved hjelp av koding, alle «eh»-er, eller host, eller lyder som ellers ikke formidler kildens livsfortellinger. Det at han eller henne må tenke seg om og derfor tar lange pauser er muligens interessant data for en som forsker i *hvordan* kilden forteller, men det er ikke hensikten med denne oppgaven. Jeg er snarere interessert i *hva* som blir fortalt, og vil derfor avgrense kodingen av transkripsjonen til å inkludere følgende:

Viktige ord, det vil si de ord som kilden legger ekstra trykk på, vil tydeliggjøres ved at hele dette ordet gjengis med store bokstaver, SLIK. Min stemme vil gjengis med fet skrifttype, **slik**. Hvis kilden ønsker at navn og beskrivelser som kan avsløre sin egen eller andres identitet skal sensureres, så vil denne informasjonen erstattes med en anonym beskrivelse innfelt i klammer, eller ved hjelp av ellipsetegner innfelt i klammer, [slik] eller slik: [...]. Ufullstendige setninger vil markeres med ellipsetegnet uten klammer, slik: ... Hvis kilden skulle skyte inn kort og mer eller mindre relevant informasjon midt i en påbegynt setning, så vil dette markeres med tankestrek i forkant og i etterkant av dette. De gangene kilden eller jeg siterer andre så vil dette markeres med anførselstegn. Ellers gjelder normal tegnsetting.

3.2.3. Om kategorisering og analyse av empirisk data

Steinar Kvale innleder sitt kapittel om analyse i boken *Doing Interviews* med å skrive følgende:

[...] it is too late to start thinking of analysis after the interviews have been conducted and transcribed. The method of analysis should not only be given thought in advance of the interviewing, but may also, to varying degrees, be built into the interview situation itself (Kvale, 2007, s. 102).

I lys av det som kommer frem i kapittel 2.2.2 og 3.1.1. så ligger det i fortellerkunstens natur at man både som lytter og som forteller skaper sin egen versjon og sitt eget indre bilde av fortellingen som man enten blir fortalt eller som man selv skal fortelle. Slik sett har analysearbeidet allerede trådt til verks i det øyeblikket man hører en fortelling blir fortalt, nærmere bestemt det fortolkende analysearbeidet. Kvale skisserer to ulike former for analyse: *dekontekstualiserende analyse* og *rekontekstualiserende analyse*. Førstnevnte går ut på å trekke ut av empirien spesifikk informasjon mens sistnevnte tilfører empirien ytterligere informasjon (Kvale, 2007). Den fortolkende analysen, og den analysen man derfor gjør som lytter i et personbiografisk intervju, inngår derfor i sistnevnte form siden man tilfører det empiriske datamaterialet sin egen fortolkning.

Dog, for å skape struktur i det empiriske datamaterialet som utgår fra et semistrukturert intervju, så ser jeg det som hensiktsmessig å oppstykke og kategorisere intervjuet ut ifra de tematikker som trer tydelig frem i intervjusituasjonen. På en side kan derfor struktureringen ansees som en dekontekstualiserende analyse. På en annen side, så vil valg av tema være en fortolkning fra min side, og derfor også rekontekstualisere delene ved å tilkjenne de tematikker.

4.0. EMPIRI

4.1. Analyse og refleksjoner rundt det første intervjuet

Det første intervjuet ble gjort tidlig i januar 2015 og valget av kilden for min fortellerforestilling falt på en enke i midten av 80-årene fra Sandefjord, hvilket også er byen jeg er oppvokst i. Vi deler derfor et stedsbestemt referansegrunnlag som blant annet påvirker hvordan vi snakker sammen om enkelte steder i hennes livsfortellinger. Hennes ønske er å være anonym, og har derfor bedt meg om å ikke navngi verken henne eller de personer som inngår i hennes livsfortellinger. Stedsnavn og -beskrivelser som ikke er i konflikt med hennes ønske om å være anonym vil derimot ikke blir anonymisert.

Som jeg nevner i kapittel 2.2.2., så vil de livsfortellingene som min kilde velger å formidle til meg være betydningsfulle for henne. Dette ønsker jeg å ta hensyn til, og jeg vil derfor analysere og tilføre mine refleksjoner til det første intervjuet i sin omtrentlige helhet. Det første valget jeg tatt angående dette er å luke vekk det som kan kalles for «småprat», altså prat som jeg ikke anser som relevant for min hensikt med intervjuet. Dette valget er en fortolkning fra min side, for jeg kan ikke vite med sikkerhet hvorvidt det jeg utelater har stor betydning for min kilde eller ikke, men jeg ser det like fullt ikke som relevant informasjon å inkludere i denne oppgaven.

Videre har jeg delt opp intervjuet og kategorisert disse delene ut ifra hvilke tematikker jeg mener kildens livsfortellinger er underlagt. Igjen er dette er også en fortolkning fra min side, og jeg vil gjøre nærmere rede for på hvilket grunnlag jeg har tilknyttet en tematikk til de ulike delene etter hvert som de presenteres i denne oppgaven.

Hensikten med dette kapittelet er å vurdere og reflektere rundt det fortellbare potensialet i kildens livsfortellinger. Det vil også være hensiktsmessig å vurdere hvilke livsfortellinger som kan bringes med videre til eventuelle oppfølgingsintervjuer.

4.1.1. Tema: *kjærlighet*

I dette delkapittelet vil jeg gå igjennom og reflektere rundt de livsfortellingene som jeg både i intervjusituasjonen og nå i ettertid anser for å omhandle kildens kjærlighetsliv. Hun nevner spesifikt to hendelser som jeg antar er stevnemøter:

[...] i Sandefjord der, det ligger ganske høyt i Presteåsen. Det vet du hvor er her, for der har du vært.

Ja.

Ja, og da er det innafor der.

Da var det oss to, og så kom det et annet par, og vi gikk på skøyter. JEG kunne da ikke gå på noe skøyter. Vi tusla jo rundt der da, og så plutselig så kommer det et fly, veldig lavt, og da visste vi jo det at det kunne hende noe. Men så var det sånn at det var lite snø, og så var det MYE løv langs kantene. Så begynte de å skyte fra Framnes, tyskerne, og da – prosjektilene... Er det det heter når de detter NED?

Ja.

Og da måtte vi søke dekning helt inntil den steinmuren som var der, for da drøste de ned i løvet. Vi hørte det bare.

Nei, så var vi nysgjerrige da, vet du. Unger, ungdom er jo sånn. Jeg har jo vært ung jeg også. 18-19 år var vi da. Ja han var et år eldre, men han var jo nesten født og oppvokst der.

Men så tenkte vi «nei, vi går litt utover». Vi tok av oss på beina da, og tok på oss sko, og da, det flyet... Sånn. Kom det ned, da. «Å guri malla» sa jeg, «de setter jo PÅ lyset i cockpiten». Og da begynte det å pepre fra Framnes. Altså, de skøyt det ned, så landa den på Jahres fabrikk med det som fulgte med der.

Så det at du så lyset, det var det at det tok fyr i flyet?

Nei, det var ikke det, det tok ikke fyr, nei. Da satt, eller stod vi så høyt at vi så rett bort på det når det kom til Jahres. Det var bare rett ned. Altså, når det ble beskutt da vet du, i tillegg. Men det ble også den første episoden, men DA gjaldt det båten som lå i dokka.

Ja, for den lå til kais?

Ja, så det var liksom to forskjellige sider OMTRENT av samme sak da, men den ene gangen så gikk vi på skøyter oppi der og den andre gangen da stod vi nede ved kinoen – og rømte så fort som bare tusan, vet du, for da skyt de liksom fra alle kanter, så vi visste ikke... Vi måtte et sted søke ly, vet du.

Ja, det skjønner jeg jo, herregud.

Ja, jeg har ikke vært med på noe krig, nei, jeg har ikke det. Men, altså, det er nok med redselen vet du.

Den første hendelsen foregår altså oppe på Presteåsen og den andre foregår nede ved kinoen i byen i Sandefjord. Hun nevner ikke spesifikt på dette tidspunktet at de er kjærester eller på stevnemøte, men det er i stedet jeg som gir deres forhold denne kvaliteten blant annet på grunnlag av at hun referer til de andre som går på skøyter som «et annet par». Denne transkripsjonen starter også noe brått fordi hun var blitt informert om min intensjon og ønske med intervjuet i forkant, og derfor begynte å prate om sitt liv før jeg var klar til å ta opp samtalen. Jeg minnes at hun i forkant av opptaket definerte han som «en som jeg var sammen med», og selv om heller ikke dette definerer deres relasjon som et kjærlighetsforhold så har dette like fullt farget min opplevelse av denne livsfortellingen.

På en side formidles krigens alvor gjennom disse to hendelsene, men på en annen side, og med det elementet av kjærlighet som jeg muligens bringer med inn i hennes fortelling, så ser jeg også en viss intimitet som skapes dem imellom nettopp på grunn av krigen. Når hun eksempelvis beskriver hvordan de måtte legge seg helt inntil steinmuren, ser jeg også et bilde av intimitet. Humoristen i meg ser også at krigen, på tross av den overhengende faren som den representerer, gir dem mulighet for å oppnå nærhet nettopp på grunn av de faretruende situasjonene de opplever sammen. Dette kan der igjen forklares med mitt eget forhold til det å være forelsket og den usikkerheten man føler nettopp i forhold til ønsket om fysisk nærhet til den man er glad i, og at krigen i denne sammenheng, ironisk nok, er et forløsende bidrag.

Et annet eksempel på at jeg danner mitt eget bilde av den fortellingen hun formidler fremstår tydelig når jeg spør hvorvidt det lyset hun ser blir slått på i flyets cockpit kan være flammene som oppstår i det beskytte flyet. Selv om hun svarer kontant nei på dette, så er det likefullt dette bildet som fremdeles er med meg når jeg nå skriver om det.

Jeg vurderer derfor denne fortellingen som et fortellbart materiale, på det grunnlag at den har utløst noe i meg som gjør at jeg allerede i det øyeblikket den blir fortalt til meg har skapt mine egne bilder og derfor min egen fortelling ut ifra det materialet hun presenterer. Spesielt interessant er det for meg at kjærlighetstematikken, som ikke eksplisitt er iboende i førstehåndsberetningen, står såpass sterkt i min erindring, og som også har fargelagt andre livsfortellinger presentert i det samme intervjuet:

Du nevnte tidligere at når dere dro ut på café så kjøpte guttene lettøl og jentene brus?

Nei, det var ikke lettøl. Det het landsøl.

Landsøl?

Landsøl het det. Og så, vi jentene, vi drakk brus. Nei, jeg var da ganske voksen jeg før jeg smakte på noe. Det måtte jo være lenge etter krigen. Jeg tror ikke jeg smakte på noe før jeg ble kjent med [min ektemann]. Det var... Faren min og de tok seg jo noen durabelige drammer, men det var ikke som kvinnfolk og ungdom drakk. Tror jeg, da.

Jeg vet ikke noe om det for det at vi var jo gjenger da. Men var vi en gjeng så var vi en gjeng. Alle var venner og INGEN var par. Så vi var en to-tre jenter, og så var det en seks-syv gutter, altså. Og vi hadde det jo bare moro, så sant det gikk an å ha det noe moro, for det var også en lov tyskerne hadde: dans og musikk ute, det var strengt forbudt. Så gikk vi på låvedans og der spilte de trekkspill og greier, men da hadde vi to vakter. Så hvis de ante at tyskerne kom, for da kom de med lastebiler, vet du, hvis de var ute på sightseeing, for å se på... Da var det mørkt, da slokte vi lysa alle sammen. Det var ikke bestandig vi hadde lys heller, skjønner du.

Her igjen har jeg skapt et bilde av de to sittende sammen i mørket, i låven, mens tyskerne kjører forbi like utenfor. Igjen er bildet ytterst intimt og igjen er intimiteten forløst av krigen. Men, i denne fortellingen foreligger det ingen informasjon som tilsier at dette var tilfellet. Kanskje fordi jeg aldri har opplevd den reelle faren som kilden forteller om, og må derfor erstatte denne faren med noe gjenkjennelig. Hun refererer til seg selv som tenåring under krigen, og jeg sympatiserer derfor muligens med henne gjennom mine egne minner fra mine tenår: Som tenåring var kjærighet både skummelt og spennende, og denne spenningen er også noe jeg tillegger hennes fortellinger. Det å ligge inntil en steinvegg eller sitte stille i mørket sammen med en man er forelsket er i mitt hode og med mine referanserammer begge spennende handlinger, som intensiveres med den overhengende faren av å bli «tatt». Jeg minnes en scene fra filmen Titanic fra 1997, hvor et ungt og forelsket par lekent forsøker å unnsnippe den overhengende faren som er å bli oppdaget, med den ytterst faretruende konsekvensen som er at de aldri igjen får være sammen. Det er muligens denne leken jeg tilskriver min kildes livsfortellinger, der hennes fortelling om krigens farer i mitt hode blir transformert til en fortelling om forbudt kjærighet som krigen forsøker å stoppe. På den

måten blir hennes fortelling gjenkjennelig for meg, både gjennom mine egne opplevelser med kjærlighet, samt gjennom de inntrykk populærkulturen har impregnert i meg.

Den siste fortellingen innenfor temaet kjærlighet er nå, når jeg hører den igjen i ettertid, enda fjernere fra tema, siden jeg i intervjusituasjonen enten må ha hørt feil fordi jeg ikke fulgte skikkelig med, eller fordi jeg har levd meg såpass inn i hennes fortellinger at vesentlig informasjon har forbigått meg:

Ja, altså, vi hadde mye moro men, altså, jeg kan ikke tru... Jeg kan aldri huske at vi drev med noe, rett og slett, faenskap, altså. At vi kasta snø på et vindu eller noe sånt noe, det...

Det er bare normalt, noe alle gjør, vel?

Ja, normalt, holdt jeg nesten på å si. Nei, men sånne rakkerskaper drev jeg ikke med, altså.

Så dere hadde ikke noen rampestreker som dere drev med?

Nei, det var vi rett og slett redd for, for tyskerne skulle ikke ha noe leven MELLOM de norske, heller. For, hvis det kanskje var en fest et sted – et eller annet sted – ja, jeg tror ikke du hadde lov å ha fest heller, for... Hjemme hos meg så hadde vi jo fest. Altså: vennene deres, og da dansa de liksom... Hjemme hos meg hadde vi to stuer, da. De var jo ikke så store da, men... Og så samla... Alle sammen kom med litt mat, og noen hadde med seg kaffe, noen hadde med seg en melkedråpe til å ha i, kanskje. Så, det ble selskap av det. Men, de var hele tiden på vakt. «Hører du noen biler?» For tyskerne kunne ikke se hvor det var. Da måtte de bare gå etter lyden, for alle vinduer var sperra med sort papir – det var ikke så tykt som tjærepapir, altså – og noen fikk laga rullegardiner av det. Og så hadde de sånne kroker som de gjorde sånn med. Men, så var det ikke bestandig de ble helt tettet, vet du, så da måtte de sette lister opp i stedet da, og ta det opp og ned hver ENESTE dag. Så du kan jo tenke deg åssen vinduskarmene så ut.

Det jeg nå tror, ut ifra nyere gjennomlytting, er at denne festen hun referer til er en fest som hennes foreldre inviterte sine venner til, siden hun sier «vennene deres». Der og da forstod jeg det derimot slik at det var hun og hennes venner som hadde fest, og ergo var også han og henne sammen en naturlig del av det bildet som ble skapt i mitt hode, på bakgrunn av de tidligere bilder jeg hadde skapt i møte med hennes fortellinger. Her må jeg da gjøre en

vurdering for videre arbeid angående hvorvidt jeg skal endre hele premisset for denne fortellingen til å tilpasse seg mitt bilde, hvilket for øvrig også gjelder andre forhold der min forståelse ikke samsvarer med hennes livsfortellinger. Jamfør det å bruke fiksjonens grep i annenhåndsberetninger som jeg gjør rede for i kapittel 2.2.2., så kan jeg tillate meg dette.

4.1.2. Tema: personer

Herunder vil jeg presentere utdrag fra det første intervjuet der min kilde forteller om hendelser hvor enkelte personer i hennes liv medvirket. Gutten hun referer til i de overnevnte fortellinger et eksempel på dette, men jeg vil dog hevde at han ikke er en videre utviklet karakter fra hennes side da informasjonen hun presenterer om han er mangelfull. Karakterene som beskrives her er derimot mer utfyllende, hvilket også kan tydeliggjøre relasjonen mellom dem og henne.

Vi var ikke noe fattigfolk for pappa han tjente godt. At han mista jobben når det ble krig, det kom av det at han ikke fikk maling og olje og noe mer. Og lim.

Sånne tak som det her sånn, det lima han. Ja, det er jo helt utrolig nå, altså. Da var det bare – jeg vet ikke om det var bord under... Ja det var vel det – og da trakk han takene med strie. Litt grov strie. Da ødela han maskinen til mamma, for han satt og sydde, for det måtte jo skjøtas, vet du. Og så skulle det skjøtas sånn at skjøtene ikke ble synlig når at de kom oppi taket. Utapå det så skulle han ha litt grovt papir som han da klistra på hele der.

Altså, strien: den spikra han opp, for det husker jeg, at folk stod å glante på han når han gjorde det. For da tok en sånn en, fylte kjeften med den, og så sto han sånn, og så: dutt-dutt-dutt-dutt, dutt-dutt-dutt-dutt. Ja, det er HELT sant. Og så skulle han lime da, og sa de det, mannfolka som – han hadde jo folk i arbeid – da var det to stykker som... Ja, det er litt vanskelig å forklare: De har bukker, som de legger planker på, vet du, fra den ene bukken til den andre. Ja, da fløy han på de bukkene og lima taket på, og de andre hadde nok med å flytte bukkene. Så fort gikk det, og det er ikke skryt altså. Ja, jeg har jo SETT det, men du vet... Ja, jeg har... Jeg forstod liksom aldri at det kunne være noe vanskelig, for han gjorde...

Han gjorde det lett?

Det vanskelige, det gjorde han LETT.

Og så skulle det være lim på veggene. Den laga han sjøl. Av MEL. Rugmel.

Å ja, ja da må vel det ha vært litt vanskelig når krigen kom, hvis det ble rasjonering på det.

Ja, og melet var jo rasjonert. Vi kunne jo ikke kjøpe rugmel og så kline opp etter veggene. Så, den som kunne skaffe det... Da kunne han jo gjøre det, men det ble jo slutt på det, vet du, så til slutt så måtte han bare gi opp. Fikk IKKE lim og IKKE maling og IKKE olje. Det vil si: det var sildeolje, men han sa det at «det kan jeg faen ikke bruke, for det tørker aldri». Nei da, så han sleit med det da, men. Så til slutt måtte han jo ta tyskerarbeid han som flesteparten av den VANLIGE befolkningen. Det var jo folk som jobba på Framnes da også, men mange fikk jo sparken da de... Det var jo ikke så mange båter som kom og skulle bli reparert. Det var jo tyske båter da, og de skulle jo være ferdig i en svei drei. Da måtte de ta tyskerarbeid, for i det hele tatt å kunne leve med en familie.

Dette er altså en fortelling om hennes far, og i sin beskrivelse av han fremstilles han som et akrobatisk individ ikke bare i det hun forteller, men også i det hun viser kroppslig under intervjusituasjonen. For, selv om hun sitter, henviser hun til sin egen leilighet samtidig som hun forteller om hans jobb. Hun viser fysisk at han putter flere spikere i munnen, og hun snakker deretter som om hun har munnen full. Samtidig strekker hun armene opp mot taket, som om det er hun som spikrer fast strien. Marit Jerstad skriver i boken *Fortellerkunst: om eventyr, myter, mystiske bilder, historie og fortellerteknikk* om «[...] å lage statue av hovedpersonen» (Jerstad, 2007, s. 77), og jeg sitter igjen med et inntrykk av at det var nettopp det hun gjorde. Jerstad forklarer videre at dette er en fortellerteknikk man kan gjøre for å tydeliggjøre sitt eget bilde av karakteren man forteller om, og i dette tilfellet gav det også meg et tydeligere bilde av hennes far. Det vil si: hun presenterer et fysisk uttrykk som jeg så utfyller med egne indre bilder. Til videre arbeid rettet mot min egen fortellerforestilling er derfor dette noe jeg kan arbeide videre med når jeg som annenhåndsberetter skal videreformidle disse karakterene på min måte. Jeg kan her skape min egen statue av han, hvis jeg ender opp med å inkludere denne fortellingen, for å tydeliggjøre mitt bilde av han samt skape han om til en karakter i min fortelling ved å overføre eierskapsforholdet fra henne til meg.

I denne fortellingen om hennes far får jeg også et inntrykk av en helhetlig dramaturgisk oppbygning, siden hun både begynner og ender fortellingen på samme sted. En av grunnene til det kan være at jeg stilte et spørsmål om rasjonering som ledet henne inn på krigen igjen, men jeg har også et inntrykk av at flere av mine spørsmål både her og i resten av intervjuet var forventet fra hennes side, og at hun selv var bevisst hvilken retning den fortellingen hun fortalte skulle ta. I denne fortellingen kan det nærmest virke for meg nå som om hun inviterer meg til å stille dette spørsmålet ved å presentere farens dilemma med å bruke rugmel for å lage lim. Dette kan sies å gi denne fortellingen en solidariserende funksjon (ref. kapittel 2.2.2.), siden hun, gjennom måten hun ordlegger seg, frembringer en respons i meg som søker å utfylle hennes fortelling.

Hun utviser også stor glede og en viss stolthet i å fortelle denne fortellingen. Hun er tydelig imponert når hun sier «Ja, det er jo helt utrolig nå, altså», samtidig som hun gjennom denne setningen forbereder meg som lytter på at det jeg nå skal høre kan tolkes som oppspinn. Riktignok gjør jeg ikke det, men som et fortellbart materiale gir dette meg en mulighet til å dikte videre rundt hennes far og hans virke, da fortellingene allerede er plassert av henne et sted mellom sannhet og fiksjon.

Den andre personen hun forteller om er hennes yngre bror:

Jeg fikk ny sykkel da jeg var 10 år. Og det var jo veldig gøy da. Kunne ikke sykle, og lærte å sykle på den, vet du. Jo, jeg lærte jo det fort da. Men, så, broren min, han fikk jo ikke sykkel. Så skulle vi ut å bade, nei herregud... Mamma hun kunne jo ikke tenke langt hun heller. Ja, da skulle [broren min] sitte bakpå, og så skulle jeg stå i ramma og sykle. «Ja, så må du passe deg for politi, for det er ikke lov å ha noen bak på.» Nei, og en gang, da var vi på vei til et badested, så traff vi hælen fløtte meg på en politi som kom spaserende. «Hopp av!» Og jeg kjørte ifra han, vet du, og han fløy bak og... Han grein jo for ingen ting hadde jeg inntrykk av den gangen, da. Men han politimannen han brydde seg ikke noe om det han. Kanskje han ikke var politi, kanskje han var en brannmann i uniform. Det så jo ikke jeg forskjell på. Herregud. Nei da, da skulle han sitte bakpå. Jaja. Jeg vet ikke når han fikk sykkel, men, det har jeg ikke tenkt på før nå. For han sykla jo iblant. Jeg tror ikke han fikk noen ny sykkel, for han var litt uvøren. Nei, skulle han gå ute på ski, så vær sikker på det at... Ja, i hvert fall to ganger, så hendte det, så fikk han staven i øyet. Og av gåre på sjukehuset, vet du. Nei, tatt seg... Istedenfor

å gjøre sånn, så hadde han gjort sånn, vet du. Ja, han skulle bremse med stavene. Ja da.

Det gikk bra med synet hans?

Ja da. Det var vel bare rundt, sånn. Men en annen gang, det var om sommeren, da hadde vi til og med folk hjemme fra Oslo, så kommer han hylende inn. Da rant det nedover. Da hadde han slått seg. «[Søsteren min] har gjort det. [Søsteren min] har gjort det.» Herregud, jeg var ikke til stede. Da skjønnte de at han skrøna, for det at jeg hadde jo vært hjemme og hjulpet mamma med å lage til selskap.

Ja, så han onkelen min da, han hadde bil. Det var uhørt fint. Han kjørte pappa og [broren min] og han på sjukehuset og fikk sydd det greiene. Og så sa onkelen min til mamma: «Jeg syns du burde vaske han litt». Han var altså så møkkete. Han hadde antagelig sklidd i noe søle eller noe greier. Han var av den typen som, hvis han fikk rent på seg om morgenen så... Han søla seg til bestandig. Han blei vel LITT bedre når han blei litt eldre, for da kom han sammen med noen fine folk. Hvis du vet hvem [...], har du hørt noe om [...]?

Nei...

[...]

Den eldste sønnen hans og [broren min] de begynte på skolen likt og de hadde følge på skolen hver dag. Han het [...] han andre da. Da ble det vel en annen type lek, kan jeg tenkte meg. For, det var jo bondegård der, og de fikk lov å gå i fjøset... Ja, en kunne jo tru at man ble mer skitten da, men... Han var litt redd, vet du. Og hestene, og hønene var jo VELDIG gøy å se på da. Når de sloss. Ja, jeg var jo der oppe sjøl og hoppa i høyet, det var jo veldig gøy da. Men da var vi jo en flokk med jenter. Ja, jeg slutta vel da jeg var 13 da, antagelig.

Denne fortellingen starter med det jeg anser for å være et kritisk blick på hennes bror, men som etter hvert mildner og blir mer aksepterende. Frem til at broren blir eldre og får seg en venn fra en finere familie, så virker det for meg som om den første delen av fortellingen har en *beroligende funksjon* (ref. kapittel 2.2.2.), der hun istedenfor å snakke om seg selv retter et negativt fokus mot sin bror, kanskje for «[...] å fremheve egen fortrefelighet» (Hodne, 1988, s. 49). Hun retter også kritikk mot sin mor, som gir henne ansvaret for broren under den

nevnte sykkelturen. Dette gir et interessant innblikk inn i kildens personlighet på den tiden hun forteller om, og det virker også som om det morer henne å fortelle om nettopp dette, som om det å kunne gjenoppleve seg selv og den hun var på dette tidspunktet når denne fortelling tar sted gir henne glede. I sin artikkel *The construction of multiple identities in elderly narrator's stories* skriver Neal R. Norrick følgende:

Elderly storytellers sometimes seem to fall into reverie with the tale world and the story realm temporarily merging [...], directly suggesting a separate identity from that of the present storyteller, as if the teller were back in touch directly with the person they were long ago. (Norrick, 2009, s. 906).

Begrepet *tale world* forstås her som den verden eldre er i når de forteller, altså nåtid, mens *story realm* er selve innholdet i fortellingen, altså fortid. Når disse sammensmeltes, når fortelleren gjenopplever sin egen fortid ved å fortelle om den i nåtid, så kan dette ifølge Norrick hjelpe eldre med å komme i kontakt med sitt yngre *jeg*. Det kan derfor frembringe en lignende effekt som den jeg beskriver ovenfor, hvor min kilde i dette tilfellet blir humørfyllt. Hun sier blant annet «[...] dette har jeg ikke tenkt på før nå» når hun funderer over hvorvidt broren fikk sykkel eller ei, som om denne opplevelsen baner vei for ytterligere minner samt observasjoner over egen fortid. Som fortellbart materiale er det gjennom slike fortellinger at kildens personlighet, eller personligheter, trer frem – personligheter som jeg igjen kan velge å bearbeide inn i min fortellerforestilling.

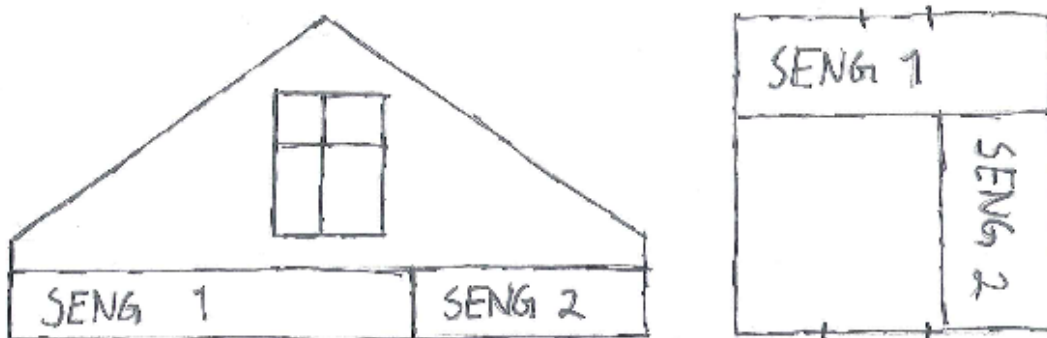
4.1.3. Tema: steder

Det har til nå blitt henvendt til flere steder, men som med det forrige delkapittel er ikke disse videre beskrevet utover at vi som nevnt deler stedsreferanser og at hun derfor kan skape et ønsket bilde i mitt hode kun ved å referere til spesifikke steder i Sandefjord by. Selv om mye har forandret seg siden hun var ung, er geografien likefullt den samme. Dog er det enkelte fortellinger hvor steder, og beskrivelser av steder, spiller en vesentlig rolle, og det er disse fortellingene som herunder presenteres:

Jeg var tretten år når krigen... Ja, var snaue tretten år når den kom, og da husker jeg: da var onkelen min i den norske marinen, og han var hjemme på permisjon. Han hadde bodd hos oss i mange år. Han følte seg... Det var hjemmet hans, trudde han da. Men så... Siste året så sa mamma at «Nå syns jeg det at broren din kan ta seg litt av det her, for nå vokser ungene til, og de trenger...» For vi bodde på to rom og kjøkken der vi bodde da, og så hadde vi to alkover. Vet du hva det er? Det er... Altså, hvis et hus er bygd sånn, så

blir... De blir firkanta, og så blir det sånn, og så en vegg der. Så i høyden, der er det mannshøyde, men helt innved veggene så er det snaue meteren. Og da hadde [broren min] og jeg, vi hadde den ene alkoven – det var liksom før krigen, da – og så hadde onkel [...]... Og så hadde vi en onkel til som... Mamma hadde en bror og pappa hadde en bror, og de bodde sammen der. Så den ene lå sånn da, vet du. Det var akkurat passe. Ja, kanskje en meter og åtti. Det var vel han som var kortest som fikk den. Han andre lå langsetter. Så det gikk jo bra, for folk bodde sånn før, altså. Vanlig folk da, altså.

I denne fortellingen beskriver hun huset hun vokste opp i, nærmere bestemt to alkover, og foruten å fortelle beskriver hun også visuelt med hendene i intervjusituasjonen hvordan disse rommene så ut. Det resulterer i en transkripsjon som kan være noe problematisk å fortolke, derfor har jeg i stedet, ut ifra det jeg kan huske, laget en illustrasjon:



Her har jeg forsøkt å gjøre den ene sengen kortere enn den andre, men hvorvidt de er plassert riktig i forhold til hverandre er usikkert. Som hun selv sier, så var det noenlunde slik folk bodde sammen før: de sov tett opptil hverandre, både barn og voksne. Det jeg finner interessant er at hun forsøker å normalisere dette, som om slike levevilkår er ukjent for meg, hvilket det er, men at det var helt normalt før. I en annen fortelling nevner hun eksempelvis at hennes familie ikke var fattig, og det inntrykket forsterker hun her siden jeg ikke har et levd referansegrunnlag for hvordan man bodde sammen før, det eneste jeg har er historiske referanser å støtte meg til. Norrick forklarer dette videre:

An elderly storyteller may try to accommodate a younger listener, with a view to proper uptake and intergenerational understanding, but because the teller and listener do not have the same background knowledge, the storyteller may draw attention to the distance that separates the two. (Norrick, 2009, s. 920).

Det at hun nevner dette har altså en solidariserende funksjon, for ved å påpeke og inkludere i fortellingen den generasjonelle avstanden forminsker hun den også. Hun, igjen, inviterer meg inn i fortellingens virkelighet, en versjon av den virkeligheten hun selv har levd. Dette er også et essensielt fortellergrep, og en påminnelse om at jeg selv må invitere mitt publikum med inn i den virkeligheten jeg forsøker å skape med min fortellerforestilling. Dette gjøres blant annet ved å selv skape «indre bilder» (Jerstad, 2007, s. 64) som er representativt for det man forteller. Formidlingen av disse indre bildene skjer gjennom ord og ved bruk av kroppen, med den hensikt å invitere publikum med inn i fortellingens virkelighet. Det indre bildet som min kilde bærer med seg fra hennes levde liv, forsterkes når hun forteller om det både med kropp og med ord, for i dette tilfellet ville nok ikke ord alene vært nok til å skape denne virkeligheten. Det ville nok blitt desto vanskeligere for henne å fortelle dette dersom jeg ikke visste hva ordet «alkove» innebar, hvilket eksemplifiserer viktigheten av å gjøre seg bevisst hvorvidt man i møte med sitt publikum har et delt referansegrunnlag eller ei.

Den neste fortellingen er satt til et kontor, og bygger videre på det jeg nå har beskrevet som et forsøk fra min kildes side på å skape et normalisert bilde av de reelle boforholdene som hun er vant med fra ung alder:

Vi hadde det jo ikke SÅ fint hjemme hos meg. Det var, ja, folk hadde liksom ikke fult av bøker. Altså, hvis du var i et hjem med bøker, da var du, holdt på å si, da måtte du nesten være hos en professor, eller en lærer. For jeg var hjemme hos han læreren min en gang. Hva jeg skulle der å gjøre? Det skjønner jeg fader ikke. Nei, jeg kan ikke huske det. Nei, han hadde sitt eget kontor på SKOLEN. Så var det... Jeg skulle gå inn med en beskjed. Og da måtte jeg jo banke på døra og neie når jeg kom inn, vet du. Måtte si «vær så god».

Ikke sånn som i dag?

Nei. «Jeg skulle bare få lov å komme inn med det.» «Ja, takk skal du ha!» Ja, han var liksom sånn, litt brå da, men... Ålreit kar. Men, DER var det bøker, og der var det litt fint, syns jeg da. Fine stoler, skinnstoler, og litt sånn.

På et kontor på SKOLEN?

Ja, det var liksom ikke den stilen. Det var ikke noe svære greier, men du legger merke til ting som du ikke har hjemme hos deg selv. Ja, nei, for vi hadde jo ikke noe – ja, vi hadde en gyngestol. En

sånn gammeldags, god en, som vippe på meg. Og så hadde vi jo et skap da.

Her gjenskaper hun minnet for seg selv fortløpende mens hun forteller om det. Først nevner hun at hun er hjemme hos læreren, før hun så endrer omgivelsene til å være på et kontor på skolen. Hun bygger altså denne fortellingen videre på en assosiasjon om forskjellen mellom hennes hjem og hjemmene til borgere av en viss rang, eksempelvis lærerens, før hun minner seg selv på at dette minnet *ikke* tar sted i hans private bolig, men snarere på hans kontor i et offentlig bygg. Norrick skriver: «Elderly narrators are keenly aware of the significance of memory lapses» (Norrick, 2009, s. 915), og som transkripsjonen viser, blir min kilde usikker på sitt eget minne og uttrykker derfor «det skjønner jeg fader ikke». Når hun så minnes den reelle situasjonen blir hun desto mer beskrivende i måten hun forteller på. Jeg kan tydelig se at hun gjenopplever et minne hun muligens ikke har snakket om før, for øynene reflekterer at hun er tydelig «inne» i den fortellingen hun formidler – hvilket er et eksempel på et indre bilde, men som i dette tilfellet blir gjenskapt der og da.

Hun spiller også ut en dialog i denne fortellingen, hvor hun iklær seg rollen som både sitt yngre *jeg* og læreren. Læreren er, som hun nevner, litt brå, og hun gir han derfor en stemme som passer til denne beskrivelsen. Som seg selv spiller hun ut en usikkerhet, hvilket jeg tolker som et forsøk på å gjøre seg underdanig læreren, noe som passer med min fordom om at man før hadde et ganske annet forhold til sine lærere enn nå. Denne statusforskjellen danner i mitt hode fortellingens konflikt, der hun er ment å overrekke en beskjed men er avventende på grunn av lærerens autoritet kombinert med inntrykket av rommet hun nå står i. Fortellingen oppleves også av meg om antiklimatisk, da hun ikke møter den motgangen hun forventer, men får snare et enkelt og brått svar. Igjen: dette er kvaliteter jeg tillegger fortellingen som muligens ikke foreligger hos min kilde, men det beviser dog at siden jeg spinner videre på det hun har fortalt så er dette, fra mitt ståsted, et fortellbart materiale.

4.1.4. Tema: barn- og ungdomsår

Innenfor dette temaet har jeg plassert de fortellinger som jeg mener gir innsikt i kildens liv som ung. Min fordom tilsier at vårt referansegrunnlag vil være noe ulikt, da de eksterne omstendigheter for våre oppvekster divergerer. Jeg har eksempelvis aldri opplevd krig, og har derfor ingen forutsetning for å sette meg inn i en slik situasjon. Dog er det lite i disse fortellingene som direkte er påvirket av krigen, de divergerende eksterne omstendigheter skyldes derfor heller at vi er oppvokst på ulik tid. På den tiden min kilde har levd så har

Norge gått fra å være et av de fattigste landene i Europa til å bli et av de rikeste landene i verden. Levevilkårene har derfor forandre seg noe. Spørsmålet blir da om det å «være» ung har forandret seg, og om dette påvirker hvorvidt jeg finner hennes fortellinger fortellbare.

Nei, for vi var en tre, fire jenter som bodde akkurat rundt der. Ja, henne ene, hu bodde i første etasje. De eide liksom det huset, da. [...] Men, jeg vet ikke åssen det var: enten hun ikke ville eller at vi andre jentene ikke ville ha henne med, for hun var så veldig dominerende. Hun skulle styre hele greien. Og hvis vi var fire andre jenter så... Når VI var enig. Og da, trakk hu seg til slutt da. Hun følte seg ikke velkommen. Så, vi var vel kanskje ikke snille nok med henne, det kan godt hende. Men hun var ikke snill sjøl, for hun var så skrekkelig full av løgner. Og hun ble tatt i det også, men hun brydde seg ikke noe om det. Hun presterte å si det til meg, det at: «Mamma har fått ei tulle i natt.» «Har hun det?» «Ja, du kan bli med ned og se.» Så hadde de, moren hennes, hun skulle passe venninnas baby ei natt. [...] Ja, en fikk jo se på denne babyen, da. Den var jo liten, men siden så vi aldri noe... Og så kom vi fra skolen da, vet du. Den ungen måtte vokse veldig fort. «Å Guri, der fløy søstera mi!» «Søstera di?» sa jeg. «Ja.» Jeg vet ikke om hun hadde noe navn... Og det holdt hun på med flere ganger. «Ja men, hvorfor springer hun da? Kunne hun ikke møte deg?» «Nei, hun vil ikke møte DEG.» Herregud. Nei, altså, det var litt rart. Det turte jeg ikke si til mamma en gang. At hun filma sånn. For jeg skjønnte jo at det måtte være noe galt. [...] Jeg vet ikke hva jeg syns, for å si det sånn. [...] Akkurat den løgnen der den glemmer jeg aldri.

Hun starter med å beskrive boforholdene. Selv har deler av min oppvekst vært i rekkehus, hvor jeg har hatt flere av mine venner boende i nær omkrets. Dette bildet er derfor ikke ukjent for meg. Da jeg var yngre bodde vi i et hus der underetasjen ble leid ut til en annen familie, hvilket også er et gjenkjennelig bilde som jeg bringer med meg inn i hennes fortelling. Videre beskriver hun en jente i hennes omkrets som virker dominerende og farer med løgn, og som hun derfor ikke har, og hadde, stor tillitt til. Sally Bailey skriver i *Barrier-free Theatre: Including Everyone in Theatre Arts - in Schools, Recreation, and Arts Programs - Regardless of (dis) Ability* at barn, hvilket jeg antar at kilden var i denne fortellingen siden hun refererer til «skolen», gjennom lek kan lære seg å arbeide sammen i en gruppe, men at det her vil være enkelte barn som lærer å samarbeide senere enn andre, eller aldri:

Cooperative play, which involves true interrelating, develops around the ages of four or five. This form of play requires more sophisticated abilities of communication and negotiation as well as higher degrees of patience and attention. Even then, in the beginning, disagreements and fights can break out. [...] I can remember coming home furious, slamming the door to my bedroom, and throwing myself down on my bed in tears on a day when nobody wanted to play the game I wanted to play. I hadn't been willing to compromise and neither had they. (Bailey, 2010, s. 24).

Altså er dette ikke uvanlig oppførsel, selv om mange etter hvert vokser dette av seg og tilpasser seg de andres lek og gruppedynamikk, men det som kanskje heller er interessant her er nettopp hvorfor dette minnet kommer opp. Min tolkning er at dette igjen bærer preg av å være en fortelling med en *beroligende funksjon* (ref. kapittel 2.2.2.): Ved å fremstille andre i et negativt lys, fremstiller hun indirekte seg selv på motsatt vis. Hun var altså som ung et moralsk individ, og eksemplifiserer dette med en som ikke var det. Som fortellergrep synes jeg dette er interessant, da hun evner å si mye om seg selv som ung bare ved å fortelle om andre rundt seg. I en annen fortelling nevner hun også at hun og de hun hang med ikke drev med rampestreker, både fordi de ikke turte på grunn av tyskerne, men kanskje også fordi de var en gruppe med godt innarbeidet gruppedynamikk, og som derfor skøyv vekk de som ikke tilpasset seg deres dynamikk. Dette vil nok være gjenkjennelig for mange i dag, unge som gamle, meg selv inkludert.

Videre er dette nok et eksempel på hennes bruk av dialog i sine livsfortellinger. Denne gangen spiller hun ut rollen som jenta i et relativt lyst toneleie, i motsetning til sin egen rolle som er mer mistenksom. Norrick hevder at eldre i løpet av sitt liv har hatt flere identiteter knyttet til ulike tidsperioder, og som de derfor kan hente frem igjen når de forteller sine livsfortellinger (Norrick, 2009). I dette tilfellet er møtet med den mannlige læreren og møtet med en jente på hennes egen alder eksempler på to slike ulike identiteter som hun tar i bruk. Videre bærer hun med seg identiteten til andre mennesker, som hun også spiller ut, som i den neste fortellingen:

Men jeg hadde en far som leste ut to bøker om natta. Ja, mamma sa det: «Du leser jo ut to bøker på natta!» «Nei, det greier seg med en» sier han. Og hun var på biblioteket to ganger i uka.

Det var kanskje mer lån av bøker før?

Lånte på biblioteket. Så han leste... Å herregud. Men jeg ble jo sånn lesehest sjøl altså, for det at jeg lånte bøker jeg også. Både på biblioteket og på skolen kunne vi jo låne bøker. Og der ble vi tildelt. Og den ene boka som jeg fikk tildelt, den het Ivanhoe. Det handla om en sånn en. Ivan Hoe. En sånn en helt – Engelsk helt – som det handla om, da. Og jeg fikk jo aldri lest ut

den boka, vet du. Det interesserte meg ikke, vet du. Jeg ville ha mer sånn barnebok, eller sånn... Ja, hva er de kalte det? Backfish.

Backfish?

Ja, det kalte de jentunger i oppveksten. «Nei, hun var jo bare en backfish». Det var liksom – bestemor sa mye det. Ja, 10, 12, 13 år, eller noe sånt noe. Kanskje eldre også. [...] Det betyr det samme som ungjente. Hvor vi fikk det fra... Det må jo være engelsk. Nei, for de sa backfish, vet du. Ja, det var jo særlig sånne som gjerne ville vise seg litt: «Å, for en søt backfish». «Hun var så SØT». Det er ikke sikkert alle var like søte, vet du.

Denne fortellingen vil jeg si til en viss grad «fanger tiden». Altså: den fremstiller en tidsepoke som er forbi gjennom bruken av et begrep som for meg frem til dette intervjuet har vært fullstendig ukjent: *backfish*. Det er òg et interessant begrep, da det beskriver henne og den aldersgruppen hun er i, i hennes fortelling. Derfor kan det også være ønskelig for meg å inkorporere dette ordet i fortellerforestillingen, for ved å formidle dens betydning gjør jeg også til en viss grad rede for fortellingens virkelighet. Det vil si: slik kilden formidler det, *virker* det for meg som om dette begrepet er en del av datidens dagligtale, og altså en del av datidens virkelighet. Gjennom å bruke et slik begrep i dag, kan jeg muligens gjenskape denne virkeligheten, men det forutsetter da også at begrepet blir definert i fortellerforestillingen, slik at publikum også får ta del i denne virkeligheten.

4.1.5. Tema: *krigen*

Siden det første intervjuet leder ut av et spørsmål om min kildes liv under andre verdenskrig, vil fortellingene herunder være direkte knyttet til dette, mer enn de som jeg allerede til nå har presentert. Først ut er gjenfortelling av en hendelse hvor kilden ikke er direkte involvert selv, samt hennes refleksjoner og videre assosiasjoner rundt dette:

[...] men den gangen som de tok... Det var hjemmefronten da som gjorde så den broa eksploderte. Jernbanebroa, som jeg snakket om tidligere. Der var det EN mann. Han ble advart, for du vet, DET ble jo snakket om siden, for det var jo mange fra... Eller mange, det skal ikke jeg si, for det vet jeg ikke, men det var noen som var ute for å varsle i de gatene som eventuelt kom under jernbanebrua. Nei, han ville ikke høre på dem, men han fikk sitt. Han døde ikke, men han mista beinet sitt tror jeg.

Ok. Han var nære?

Si en av jernbaneskinneene kanskje datt ned på han? Det vet jeg ikke noe om, men det ble jo et helsikes spetakkel etterpå, vet du. For NOEN måtte stå til ansvar for det, men det var ikke noen som TOK ansvar for DE hadde jo rømt til skogs igjen, eller der de eventuelt søkte... Og det var jo nesten i annethvert hus, så var det jo noen som... Om ikke de hadde noen som de skjulte så hadde de noen som de visste, og det var farlig å vite noe, vet du.

Ja.

Det var farlig å vite noe.

Fortellingen om jernbanebrua er nok en av mange annenhåndsberetninger som hun bærer på. På denne tiden var også Norske medier underlagt streng sensur, så de fleste hendelser ble i stedet formidlet fra munn til munn. Spørsmålet blir derfor på hvilken måte denne fortellingen skal inkorporeres i min fortellerforestilling. Jeg kan eksempelvis plassere kilden som et vitne av hendelsen, selv om hun ikke var det. På en annen side foreligger det allerede flere fortellinger hvor kilden *har* opplevd krigen. Eventuelt kan jeg da inkludere hennes kjærlighetsliv inn i også denne fortelling, og intensivere alvoret siden den er ytterligere deskriptiv fordi krigen her, bokstavelig talt, ødelegger et menneske. I de andre fortellingene hvor hun og hennes kjæreste er sammen, så foreligger det en viss avstand mellom dem og krigens destruktive natur. Ja, de blir nesten truffet av prosjektilene når de ligger sammen langs steinmuren, men hun beskriver dog i dette bildet ikke den utilsørte konsekvensen av krig, som er nettopp blod og død. Dette kan bringes inn gjennom fortellingen om jernbanebrua. Jeg må uansett vurdere i min forestilling hvilke av min kildes livsfortellinger jeg ønsker å inkludere, og hvilken funksjon de skal ha i min fortelling. Hvilken fortelling ønsker jeg å fortelle? Da jeg i 2006 begynte på skuespillerutdanningen ved Nordisk Institutt for Scene og Studio fikk jeg klar beskjed om hvis man som skuespiller stod i et veiskille mellom to valg, hvor den ene veien er trygg og den andre er farlig, så skal man *alltid* velge den farligste veien. Jeg vet ikke hvorvidt denne beskjeden var faglig begrunnet eller ei, men i dette tilfellet føler jeg at den farligste veien å gå er å bringe krigen så nær kilden som mulig.

Neste annenhåndsberetning har et noe lystigere blikk på livet under krigen:

Det var vel ikke en mann som ikke tok med seg en kilo fett hjem. Det var det ikke, av de som jobbet der, vet du. Noen sier at de tjente seg rike. De gikk bort og henta seg hver sin bønne. Og så – ja, jeg vet ikke om det er en vits – og han kom bærende med de to

bøttene, og så banna og sverta han da, vet du. Og da møtte han to tyskere som var på området der – de var overalt skjønner du. «Faen i helvete» sa han. «Nå ryker det, det går til helvete med hele greiene her» sa han. «Her lekker det overalt» Ja, og så sa jeg: men røykt det av de? Jo, men altså, det skulle jo være varmt vann da, men så var det jo varmt fett, og det forstod jeg som, at det var til salgs, altså. Altså at han skulle gjøre penger på det.

Det var jo sånn det var, da. Var det noen som hadde noe å selge, vet du. Det kan du si: polvarer. Du fikk ikke polvarer hvis du ikke hadde fått noe skjema fra noe som het Forsyningsnemnda, og når det het Forsyningsnemnda, så var det de som bestemte hvem som skulle ha kort, og det var både tobakk og brennevin. Jeg vet ikke åssen det var med vin, det vet jeg ikke. Mange gjorde penger på det. De fleste tok seg vel en fest, går jeg ut ifra, men det var ikke ofte. Jeg vet ikke om det var en flaske i måneden eller to. Nei, eller to måneder. Det vet jeg ikke noe om for jeg visste jo nesten ikke hva brennevin var den gangen.

Stedet hvor fettet blir stjålet fra er Jahres fabrikk i Sandefjord, samme sted som et fly styrtet i en av kildens andre fortellinger. Vitsen, om jeg har forstått det rett, er at tyskerne blir lurt til å tro at den bannende mannen bærer på bøtter med varmt vann. Det han egentlig bærer på er varmt fett, som han skal selge, hvilket jeg antar var ulovlig. Kilden viser derfor gjennom denne fortellingen at på tross av regulering og rasjonering, så forsøkte man likefullt å tjene penger der penger var å tjene. Hun fremstår videre igjennom sin fortelling som en relativt naiv jente på denne tiden, da hun, som hun sier, hadde begrenset kunnskap om brennevin. Denne naiviteten kan skyldes de hun hang sammen med, en gjeng med både gutter og jenter som hun fremstiller som relativt snille da de verken drev med rampestreker, og som kanskje heller ikke drakk alkohol.

I denne fortellingen forekommer det videre et tilfelle av en *disclaimer of performance* (ref. *communicative means* i kapittel 3.2.2.): Kilden sier at hun ikke vet hvorvidt det hun forteller er en vits eller ei, og fraskriver seg med dette ansvaret for den etterfølgende fortellingen. Dog, hun forteller den og spiller derfor ut sin egen rolle som formidler like fullt, for det *kan* være en vits. Hun har derfor skapt en performativ ramme, en fortellersituasjon, men hun påtar seg ikke ansvaret for utfallet av denne situasjonen. Ergo klandrer jeg heller ikke henne når jeg ikke forstår vitsen. Snarere forsøker jeg, slik det fremkommer i lydopptaket, å le, slik man forventer å gjøre av en vits.

I neste utdrag følger mer praktisk informasjon om livet under krigen, nærmere bestemt hvordan man forholdt seg til den nevnte rasjoneringen, og hvilke konsekvenser dette fikk i hennes liv:

Vi hadde jo strømrasjonering. Da ble lyse tatt klokka ni om kvelden, og så kom det tilbake – jeg tror det var seks om morgnen, fordi, jeg tror ikke de kunne ta det, eller sette det på tidligere på grunn av... Ja, jeg vet ikke. Det vet jeg ikke. Ja, så vi hadde jo lys om dagen.

Lørdagen, da stengte de lyset klokka ett om dagen. For da trengte vi ikke lys. Så satte de det på klokka fem, og det var lenge etter, til og med etter krigen, for [min ektemann] hadde jo en bror som het [...], og han gifta seg. Når han gifta seg så hadde moren måtte steke steken om morgnen, og så måtte hun begynne å varme på den klokken fem, så vi fikk jo ikke mat før langt på kvelden. Ja, i hvert fall klokken syv om kvelden. Det ble jo laget til bryllup da, vet du. Da lurer jeg på om de ikke hadde blitt litt mer slepphendte med mel og sukker, for det var jo...

Det var mangelvare?

Ja. Du fikk kort. Brukte du opp det kortet så fikk du ikke noe smør eller sukker.

Ja, så det var for en periode?

Ja, altså, vi fikk antagelig kort for en måned av gangen.

Var det ett kort for hver eneste ting, eller stod da tingene på det kortet og så stemplet man av?

Jeg tror vi fikk på... Jeg har noen kort, men det var senere, på klær. For når vi skulle gifte oss så var det jo ikke klær å... Nei. Sengetøy å få heller, vet du. Så det ble sånne stikktepper, som vi kalte det. Sånne... Ja, sånne som du bruker kanskje om sommeren nå, på hytten eller sånn. Vatterte. Men det var jo ikke noe varme i de, vet du.

Ved. Til og meg ved var rasjonert. Du fikk ikke mer enn en sekk. Eller kanskje to. Det skal jeg ikke ha sagt, altså. Og den var våt, vet du.

Måtte du tørke den, da?

Ja, og da måtte du til å se om de kunne finne noen fliser da, vet du. Å sette fyr på. Da lå den veden inni ovnen, og da kom vannet opp av der som de hadde skjært tvers over, vet du. Så da... Det ble ikke varmt for den der... Før det vannet hadde tørket inn, for da tok det fyr i veden sånn til slutt. Det er sånne små ting som, ja, det hørte til krigen, liksom.

Ja, men det er fin informasjon, fordi jeg... Det er fint med sånne detaljer som ikke så mange snakker om. For eksempel sånn som det du snakket om: det at når du ble 15 år så fikk du et sånt pass for å kunne gå ut.

Ja, altså, alle voksne hadde pass, og var du under 15 år og du var ute etter klokka ni, da... Jeg vet ikke hva som kunne hende, om tyskerne kjørte dem hjem, eller om de... For de kunne ikke arrestere 15-åringene, vet du. Altså, jeg har ikke hørt om det, men... Da må det ha vært andre ting. Da er det ikke fordi de har vært ute. Men, så, om lørdagene så skulle en få lov å være ute til klokka elleve. Men, ja, da måtte du ha pass, da. Når du var 15 år... Ja, etter du var 15 år, så skulle du ha pass. Var du ute før du... Så... Ja, som sagt: jeg vet ikke.

Grunnen til at jeg her stiller et spørsmål om pass, er fordi hun innledningsvis nevnte dette til meg før jeg fikk skrudd på lydopptakeren, og utifra det jeg husker fra det hun fortalte, så var dette noe man som ung jente gledet seg til å få. I mitt hode har derfor dette passet samme funksjon som et overgangsrituale fra barn til voksen, og som muligens er et delt minne blant de som var unge under krigen. Med *delt minne* menes det et minne som er unikt for mennesker innen en bestemt kontekst, hvor konteksten i dette tilfellet vil være de eldre i dag som gjenkjenner dette passet fra krigen. Dog mener jeg at dette delte minnet lar seg overføre på tvers av alder, siden det representerer som nevnt en ritualisert overgang fra barn til voksen. Ved å inkludere dette passet, og ved å fremheve passet som et av karakterens, altså kildens, store mål, så vil det muligens også være gjenkjennelig på tvers av publikums alder.

Fra det generelle til mer personlige, så handler neste fortelling om hvordan det var å leve i de dagene like etter at krigen var over:

Kan du beskrive hvordan det var, når krigen var over... Hvordan var stemninga i byen?

Ja. Når det ble fred, vet du, så festa vi jo ut mai-måneden, før det liksom la seg, før alle måtte på jobb igjen. Alle måtte jo på

jobb, jeg var jo på jobb, men om ettermiddagen og kvelden når du hadde fri, så var det jo ut å ha det gøy, vet du. Det var hurra-meg-rundt, og flagging og... Nei, guri malla, det var jo bare moro, vet du. Så... Men, da var jo ikke de andre med, vet du. For jeg vet ikke åssen det skulle gått. For hvis det var noen krakilske – det er jo mange norske som er krakilske, både i fylla og litt av hvert – at hvis de hadde truffet på noen så hadde det gått gærent.

Ja... Treffe noen tyskere, mener du?

Ja. Ja, eller de som hadde vært...

Vennlige?

Ja. For da var de vel på vei ut, går jeg ut ifra. For det var vel 8. mai som skiftet gikk på Akershus festning, som det ble skrevet. Det var 8. mai trur jeg. Eller kanskje det var 9.... Og det, nå husker jeg ikke hvem det var, men det var to eller flere som var dømt til døden, og de skulle henrettas, og de blei henretta etter at krigen var slutt. Og da kan du jo tru, åssen de som hadde ordnet med det, åssen de fikk det. Det vet jo ikke vi noe om. Det leste jeg at, en mann eller sønn ble drept 8. mai på Akershus festning. Hva han hadde gjort for noe, det vet jeg jo ikke, men jeg kjente jo i hvert fall to stykker som ble henretta her i byen. Ja, kjente og kjente...

Du visste hvem det var?

Ja. Da hadde jeg vist om flere, men... Det var en som het [...]. For han var... Han som jeg sa var kjæresten min, han hadde fem søsken. Og de guttene var med på det, og likedan forloveden til den eldste jenta. Og det var broren til han som ble skutt, han [...]. Og så var det sønnen til en doktor. Han het [...]. Ja, han ble langpinet. Han ble nesten sagt pint i hjel. Det var det jo mange som ble. Men... Og så noen som jeg kjenner godt. Ei som hete [...], hun var forlovet med en som var oppi det. Han var fra [...], og der var det ganske heftig, til sine tider. Og så ble han arrestert, og hun var jo så fortvilet, hun jenta, vet du. Hun var jo eldre enn meg da, for det var to voksne, liksom. Og da, etter krigen, så fikk hun greie på det at de hadde sendt han til Tyskland, og der blei han. Ja. Og det tok jo år før hun kom over det, vet du. [...] De tok seg nær av det, alle familiene, vet du. Og jeg hadde vanka mye i det huset, hos foreldrene til henne som var forlovet til han som ble drept. Der var jeg jo godt kjent da, så...

I denne fortellingen viser kilden til to nokså ulike sider av krigens slutt. På den ene siden er feiringen, hvor de festet ut mai. I et annet kortere utdrag gir hun videre innsikt i hvilke lyder man hørte de første dagene etter at Tyskland kapitulerte:

Ja, krigen begynte 9. april i '40, og så ble den slutt da 6... Nei. Her ble den slutt 7. og 8. mai. 7. mai var faren min sin bursdag. Da spelte de radioer overalt, så det var radioer som de hadde gjemt unna, vet du. Men så ble den fredsdagen flyttet til 8. mai, men det var 7. det var.

Lyden av radioene som spiller dagen lang danner i mitt hode et bilde som, kombinert med hennes utsagn om at det var flagging og «hurra-meg-rundt», samsvarer med min fordom, men hvor det eneste jeg kan sammenligne en slik folkefest med må være 17. mai feiring. En annen referanse jeg har, er fra da jeg var liten og Norges landslag vant over Brasil i fotball i 1998. Jeg var da ute på sjøen med mine foreldre i deres snekke, og i bukten der vi lå begynte alle båtene å tute og spille høy musikk. Jeg mener ikke at dette er sammenlignbart, men jeg forsøker snarere å knytte mine referanser inn i hennes livsfortelling for å danne et bilde som jeg kan forstå, slik at hendelsen også blir virkelig for meg. Når jeg videre stod sammen med Oslos borgere på rådhusplassen 25. juli 2011 for å minnes de livene som gikk tapt tre dager tidligere, så opplevde jeg et enorm kollektivt samhold – en opplevelse som også kan brukes for å bidra til å skape mitt eget bilde av det som kilden her kort refererer til. Dette er tross alt en essensiell hendelse som endrer kildens videre livsforløp, og som brått ender det livet hun opp til dette tidspunktet har levd. Men, som hun også sier, så blir livet etter feiringen sakte men sikkert normalisert.

Den andre siden av krigens slutt er de konsekvensene dette fikk for enten tyskere eller deres støttespillere, og hvordan hun og andre nordmenn forholdt seg til dem i ettertid. Blant annet nevner hun brødrene til kjæresten – hvilket for øvrig er snodig siden hun frem til dette har vært meget diffus angående denne guttens rolle i hennes liv – som, hvis jeg tolker henne rett, var blant tyskernes støttespillere. Hun nevner riktignok ikke hvilken rolle kjæresten spiller i dette. Videre forteller hun om en nær bekjent, hvis forlovede ble deportert og sendt til Tyskland. Det at hun eksempelvis nevner at hun ofte var på besøk hos dem i deres hus, kan indikere at denne tiden for henne ikke bare var fest og moro, siden kilden, som hun sier, kjente til flere, og derfor måtte ta stilling til nettopp dette å se sine venner deportert eller det som verre er.

Den siste fortellingen jeg har trukket ut av det første intervjuet går nærmere inn på kildens forhold til tyskere og deres støttespillere, både under og etter krigen:

Man var vel ikke så veldig begeistret for tyskere på den tiden?

Å nei, nei. Hvis du var tyskervennlig, da kunne du risikere å få et spark i ræva, for å si det sånn. Og de nazistene, de var jo de verste. De som var tyskvennlig og innmeldt i nasjonal samling, som han der Quisling var leder for...

[...]

Men, forholdet til tyskere, hvordan har det liksom vært etter krigen? Har det tatt lang tid å, liksom, kunne anerkjenne tyskere som vanlige mennesker også?

Ja, det har tatt veldig lang tid. Altså, nå er dem jo aksepterte, for å si det sånn, men, hvis du kan si «han er tysk», liksom... Det behøver ikke å være noe annet enn at du sier «han er tysk». Men etter krigen, altså... Ja, så du på en som ikke hadde kommet seg av gårde så... For det gikk jo ganske fort, når de først ble kapitulert, at alle skulle ut av landet. Men det tok jo måneder, det og. De som egentlig fikk det verst, det var nazistene. For de gikk alle på. Og, si, var det en far i familien som... Så fikk jo hele familien svi, vet du. Det syns jeg var litt rått, men jeg turte liksom ikke si det, for det at... Hvis du sa det at du syns synd på de ungene, ja da var du nazist, du ble nesten... Ja, du måtte ikke...

Måtte ikke gi noe sympati?

Nei, måtte ikke gi noe sympati. Så det syns jeg... Jeg sleit med, og likedan de tyskerjentene. Ja, herregud, stakkars, jeg hata dem som pesten sjøl, for det at de var... Hvis de kunne få anmeldt noe så var de jo... Noen av dem. Men så var det noen som bare var ute for å treffe en kjæreste, ikke for noe annet. Og kanskje de fikk et barn, eller noe sånt noe. Nei... Jeg skjønnte liksom aldri det, men. Jeg var jo ikke voksen nok til å få noe barn, så det... Å herregud, jeg hadde nok antagelig blitt drept av faren min hvis jeg skulle finne på å... Herregud, han var gæren.

Det jeg finner interessant i denne fortelling er at hun her utviser både sympati og hat for de samme menneskene. Spesielt interessant er det at hun nevner tyskerjentene, for som jeg skriver i det innledende kapittelet *Beveggrunn*, så var det gjennom arbeid med denne tematikken at jeg begynte på dette prosjektet. Det at hun derfor evner å utvise sympati for dem, engasjerer meg, selv om hun også, som hun nevner hatet dem. Hun påviser igjen en

fasettert refleksjon, og som kanskje kan være et resultat av et lang liv hvor kilden har kunne se tilbake på sin egen fortid med ulikt blikk:

[...] given their years of experience and the time they have had to reconsider past events and their consequences, elderly narrators tend to offer multiple perspectives on the past, providing both initial and retrospective evaluation. [...] narrators generally reinterpret the past in ways that establish meaningful continuity with their present construction of identity. (Norrick, 2009, s. 905).

Altså kan ny innsikt samt samfunnets endrende moral forme nye retrospektive evalueringer hos eldre som forteller sine personlige fortellinger. Min kilde hadde derfor ikke nødvendigvis de samme meninger som hun i denne fortellingen formidler, på den tiden denne fortellingen tok sted. Hun nevner at man ikke måtte vise sympati, selv om hun i intervjusituasjonen og i sin fortelling like fullt gjør det, muligens fordi ny innsikt og en ny tid nå tillater henne det. Det at hun evner å reflektere over både hatet og sympatien understøttes også i siteringen av Norrick, siden et langt liv med flere levde identiteter også gir flere perspektiver på hennes egen fortid. Avslutningsvis i denne fortellingen refererer hun eksempelvis igjen til faren, som nå er «gæren». Andre steder i dette intervjuet har hun sett på han med en viss beundring (når han spikrer opp strie i taket) og hun har sett han som en kontrast til sin mot (som en mann som liker å sitte å lese). Hun fremstiller han ikke som en endimensjonal karikatur i hennes fortellinger, men snarere som et nyansert individ, kanskje nettopp fordi hun gjennom årene har tillatt seg å se han med ulikt blikk. Hun driver derfor heller ikke med *parralellism* (ref. *communicative means* i kapittel 3.2.2.), da hun istedenfor å gjenta den samme informasjonen, kommer med stadig nye detaljer de gangene hun vender tilbake til noe som hun allerede har reflektert rundt.

Avslutningsvis i denne delen av analyse- og refleksjonskapittelet vil jeg påpeke et begrep eller et utsagn som stadig dukker opp i transkripsjonen: *vet du*. Jeg har til nå dokumentert 44 tilfeller av dette begrepet i den foreliggende transkripsjonen i kapittel 4.1. Det som forundrer meg, er hvorvidt dette burde plasseres under *special codes* eller *special formulae* (ref. *communicative means* i kapittel 3.2.2.). *Special codes* forstås, som tidligere nevnt, blant annet som lyder i det verbale språket, som for eksempel «eh», og er videre kontekstuellet betinget som kulturelt språklige særegenheter. Dog forekommer ikke disse lydene eksklusivt kun hos eldre med en norsk språkkultur, men snarere i den norske språkkulturen som helhet, samt i andre kulturers verbale uttrykk. Derfor har de heller ikke blitt inkludert i transkripsjonen slik den er gjengitt i denne oppgaven. *Vet du*, er derimot ikke bare en lyd, men jeg antar dog at det ligger en viss kulturell betingelse i dette begrepet som tilfører det en lik funksjon som de overnevnte lyder. Eksempelvis bruker kilden *vet du* for å avslutte

en setning, eller en vokalisert tanke, og i lydopptaket kan jeg høre at hun på lignende vis bruker lyden *eh* for å begynne en setning eller vokalisert tanke. Skulle jeg videre nå gått inn og redigert bort alle tilfeller der *vet du* brukes som en *special code*, så ville ikke det endret meningsinnholdet i transkripsjonen, annet enn det fortolkningsgrunnlaget som gjør at jeg nå diskuterer dette begrepet.

På en annen side, hvis jeg anser dette som en *special formula*, hvilket da kan ansees som et begrep som kaster lys på «the communicative relationship between performer and the audience», får det heller en aktiv funksjon som gjør at fortelleren, min kilde, inviterer meg med inn i hennes fortelling. Eksempelvis vil «Det var en gang...» ha samme funksjon, da dette inviterer lyttere med inn i en eventyrverden. Det er i hvert fall slik jeg opplever det, for hver gang hun sier *vet du* så føler jeg til en viss grad at jeg burde svare henne.

Et tredje alternativ, som da blir min fortolkning av dette, er at det er litt av begge. Derfor blir det også interessant som et fortellergrep, for jeg ser nytten av å bruke det som en formel for å invitere lytteren inn fortellingens virkelighet, samtidig som det er subtilt. «Det var en gang...» er en proklamasjon som bærer i seg en hvis kulturell tyngde. «... vet du» eller «Vet du...» er mer dagligdags, og kanskje derfor også mer passende i en personlig fortelling.

4.2. Analyse og refleksjoner rundt oppfølgingsintervjuet

Oppfølgingsintervjuet ble gjort sent i mars 2015, hvor formålet var å utforske videre enkelte fortellinger som ble formidlet i det første intervjuet. Denne gangen var det dog ønskelig å gå mer metodisk til verks, hvilket derfor ledet til at det til dette intervjuet ble utviklet metoder basert på dramaturgiske innganger.

Det finnes like mange innganger til en tematikk som det finnes uttrykk. [...] En barnebok, en poesisamling, en roman – de kan kretse omkring samme tematikk, men vil selvsagt gi ulike tilnærminger og finne ulike historier å fortelle (Samset, 2015).

Dette hevder fortelleren Helga Samset i et intervju jeg gjorde med henne i mars 2015. Under en tidligere fagkveld i regi av Norsk fortellerforum redegjorde hun der for sin erfaring med å skape en personlig fortelling, en jeg-fortelling, og hun hevder her blant annet at det er mange innganger man kan foreta seg for å tilnærme seg ens egen fortelling, slik forskjellige uttrykk ofte bruker forskjellige innganger for å frembringe et ønskelig resultat. Eksempelvis kan man innenfor reminisensteateret gjøre oppfølgingsintervjuer «[...] to make the play come alive for the audience» (Schweitzer, 2007, s. 44) ved å utvide detaljnivået i kildenes livsfortellinger.

Fagkvelden ledet til at jeg deretter sende Samset en e-post, hvor jeg blant annet kom med en forespørsel om å utdype det hun sa om innganger under fagkvelden.

I samtale med min veileder, professor Rikke Gürgens Gjærum, kom vi frem til at dramaturgiske innganger, som blir skissert i boken *Dramaturgi: forestillinger om teater*, muligens kan egne seg som et utgangspunkt for å danne en metode knyttet til oppfølgingsintervjuet. «Inngangene er en måte å se på» (Gladsø, Gjervan, Hovik & Skagen, 2005, s. 189), og kan derfor kaste nytt lys på det kildemateriale som foreligger, hvilket i dette tilfellet er det intervjuet som blir analysert og reflektert rundt i foregående kapittel, kapittel 4.1. Dette kapittelet har derfor som å hensikt, utover å analyse og reflektere rundt det materialet som blir produsert i oppfølgingsintervjuet, å se hvilke kvaliteter bruken av dramaturgiske innganger som metode tilfører det materialet som ble produsert i det første intervjuet, og om dette kan bidra til å videre frembringe et fortellbart materiale.

4.2.1. Metode: intervju med tid som dramaturgisk inngang

Med tid menes det at det mellom begynnelse og slutt av eksempelvis en fortelling, så har man et spillerom som enten kan oppleves som langvarig eller kortvarig. Tidens varighet vil være knyttet til hva man fyller dette spillerommet med (Gladsø et al., 2005). Ved bruk av tid som dramaturgisk inngang, kan man derfor eksperimentere med hvor lenge en fortelling skal vare, eller hvor lenge det skal føles at den varer. En fortelling på ti minutter med flere handlinger kan virke kortere enn en fortelling av samme lengde der man drar ut tiden og inkluderer færre handlinger. Et valg den ene eller andre veien vil også endre fortellingens kvalitet, og kan derfor oppleves av publikum som enten kort eller lang.

Av hensyn til intervjuet, er det ønskelig å her bruke tiden med den hensikt å produsere datamateriale. Et oppfølgingsintervju har videre som hensikt å produsere *mer* datamateriale. Om dette skriver Pam Schweitzer følgende:

The writer, director or performer can justify asking for as much supplementary detail as possible, without becoming intrusive, on the grounds that they will be using the information gathered to make the play come alive for the audience. (Schweitzer, 2007, s. 44).

Altså kan man gjøre et oppfølgingsintervju for å utbrodere enkelte hendelser som blir beskrevet i det første intervjuet. Bruk av tid kan videre medvirke til at detaljnivået enten innskrenkes eller utvides, og hvor det i dette tilfellet er ønskelig å utvide.

En av fortellingene fra det første intervjuet som jeg ønsker å forske videre i omhandler en skøytetur på Presteåsen som brått blir avbrutt da et fly skytes ned like ved. Dette fordi denne fortellingen er relativt kort, den varer i omtrentlig tre minutter i det første intervjuet,

men den er like fullt et av de tydeligste bildene jeg bærer med meg. Det interessante kan derfor her være hvorvidt et utvidet detaljnivå kan rokke ved eller forsterke dette bildet. Videre er det også ønskelig for meg å vite mer om hennes forhold til den gutten hun ved flere anledninger refererer til, og muligens avduke hvorvidt de faktisk var kjærester eller ei.

Da jeg møtte henne for andre gang, bad jeg henne derfor om å gjenfortelle denne hendelsen en gang til. Jeg forklarte at hun denne gangen skulle fortelle i ti minutter. Videre bad jeg henne om å fylle disse minuttene med så mange detaljer hun kunne, både om stedet hun var på, om flyet som ble skutt ned, og om gutten som hun var sammen med:

Vi var jo en del oppe der, ellers, men akkurat det var jo en kveld, da. Og vi var jo bare to par som var der, ettersom jeg husker, så det var så stille og rolig. Og så kommer det... Det flyet. Og det gikk så lavt. Jaja. Og så begynte de å skyte fra verkstedet, da, og opp i åsen der. Og da måtte vi... Da begynte det å drysse litt sånn... Prosjektiler. Så, det var lite snø, men det var snø og løv inne ved kanten, så vi hørte at de datt oppi løvet. Men vi la oss inntil kanten der, da.

I løvet?

Ja, altså, for de skøyt jo den veien. Så vi gikk...

Ja, dere skjulte dere bak kanten?

Ja.

Ja, ok, da skjønner jeg.

Nei da, så... Det var litt nifst. Og når du så det flyet, og så de begynte å skyte på det. Og så... Piloten skrudde på lyset i kabinen. Og så sa jeg: «Herregud, nå kjører de på... Nå treffer den verkstedet», sa jeg. Du vet, da var det fullt verksted der, selv om det var tyskere som var der. For det lå båter der, som lå i dokkene. Det var to dokker den gangen. Ja... Så...

Husker du, når du lå i det løvet og de tingene falt ned, var det nærme? Altså, de prosjektilene, falt de nær dere?

Nei, du vet, løvet, de gikk vel en meter ut, vel. Men så... Det var sånn... Bygd opp med steiner. Sånne steiner, rundt sånn. Og så lå løvet... Ja, det var løv liksom helt inntil kanten, da. Jeg tror ikke vi tenkte i det hele tatt altså. Men, vi trakk oss jo unna.

Men, det andre paret da...?

Nei, de kjente vi ikke. Men, de kom... Skulte seg på samme måten, de og. Nei, så det, det var jo leielser det, da.

Men, var det er stevnemøte, for å si det sånn, når dere var der oppe? Var det liksom det som var planen?

Ja, altså. Det var en gutt som jeg var sammen med, da. Ja, så... Vet ikke om en var forelsket, eller noe sånt noe, det trur jeg ikke, men...

Dere var tenåringer?

Ja. Nei da, vi var en gjeng på en syv åtte stykker, gutter og jenter. Jeg husker ikke hvilke jenter som var med. Det var mest gutter, og... Og de hilser jeg jo på og er så hyggelige i dag. Men vi... Ingen var par, liksom, og det... Det var jo litt fint. For da... Hvis det er par så stikker jo gjerne de seg unna noe sted, vet du.

Så han du var med på skøytetur med, var det en av de guttene i den gjengen?

Ja. Ja da. Så det var gutter fra [...], het det da. De var liksom fra samme sted. Han ene hadde jeg jo gått sammen med på skolen. Og en var yngre en meg, en annen var eldre en meg, og... Ja, vi spurte jo ikke om alder, liksom ellers da.

Men, var det skøytebane der oppe, eller var det bare et vann med is på?

Det var vann med is på, men hvem som helst kunne gå der på skøyter. Ja da. Det var ikke noe skøyteløp og noe sånt noe. Nei, jeg vet ikke hvor stor den dammen kunne være, for... Til å begynne med, Sandefjord, så fikk de vann fra det. Eller... Eller var det is... Men, det var mest fra vannverket oppe i Bugården som isen kom, og ble sendt videre. For det, det frøys... Grunne dammer, vet du, frøys mye bedre enn de andre, for da... Jeg husker jo de skjærte det ut. Det var jo kjempesvære sånne sager som... Jeg vet ikke hva jeg skal kalle det for noe.

Men hvis de skjærte sånne biter fra isen, så var det vel ikke så lett å gå på skøyter der oppe, da?

Nei, men, det var vel før den tiden. Det var før den tiden som jeg begynte å vanke oppe der. Så jeg har ikke sett det, men jeg har jo sett det oppe i Bugården, da. Ja, og da skjærte de sånne blokker, altså, jeg kan tippe en meter ganger en halv, eller noe sånt noe, og så... Kanskje en meter høye. Så det var sånne avlange som ble sendt av gåre.

Sendt til varmere strøk, kanskje.

Ja.

Åssen ser det ut der oppe nå? Har du vært der oppe i nyere tid?

Oppe i Brydedammen?

Er det det det heter? Brydedammen?

Brydedammen. Bare... Nei... Åssen var det? [Datteren min] og [kjæresten hennes] var her, og så ville de se byen fra Presteåsen. Og så var det snakk om at vi skulle gå bort til den dammen. Men, det ble så kaldt at vi holdt på å fryse i hjel, vet du. Så vi måtte reise hjem. Men, det var jo litt artig bare å komme opp der, for jeg har ikke vært der på mange år. Nei, for 17. mai-toget og sånt noe, det gikk opp, for da var det restaurant. Og før den tiden så var det sånn paviljong, som musikere... Med sånn over. En sånn rundt en med kuppel og greier. Hvor den blei av, det vei jeg ikke, men restauranten ligger der enda, men jeg vet ikke hva den blir brukt til. Så det blir...

Men det stod der da dere var der oppe? Når det flyet ble skutt ned, da var den paviljongen der, og den restauranten der?

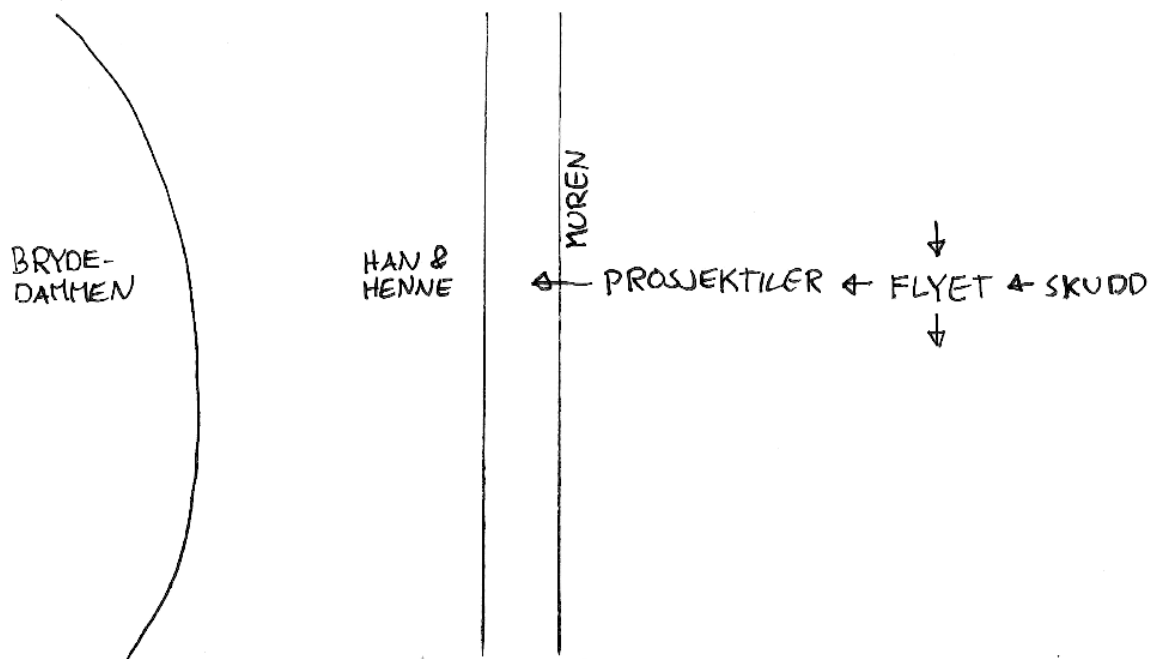
Ja, det ble tatt vekk etter krigen alt det der sånn.

Det går raskt opp meg i dette intervjuet at jeg må hjelpe henne litt ved å stille spørsmål, både fordi hun blir usikker på hva hun skal si, men også fordi det hun starter med å fortelle om ofte ender i digresjoner, som denne transkripsjonen viser til. Dog klarer hun noenlunde å fylle disse ti minuttene, og hun presenterer en del interessant informasjon.

Hun gir en mer utfyllende beskrivelse av det aktuelle stedet, Presteåsen, deriblant av steinmuren som de søkte tilflukt ved. Slik jeg forstår det, ut ifra hennes beskrivelse, var det bygget en steinmur like ved Brydedammen der de stod på skøyter. Langs denne lå det mye løv og litt snø, og det var her de søkte tilflukt, på motsatt side av der skuddene kom fra. Hun

kunne også observere det andre paret som søke tilflukt på lignende vis. Brydedammen er videre ingen skøytebane, men et islagt vann, og i nær omkrets av dette vannet lå det en restaurant og en paviljong. Dette tilfører en del nye detaljer til det indre bilde som jeg allerede har skapt, som kun inneholdt det nevnte islagte vannet, steinmuren, snøen og løvet. Dog kommer de nye detaljene ikke i konflikt med mitt indre bilde, spørsmålet blir heller hvorvidt de regnes av meg som fortellbare. Hverken paviljongen eller restauranten er direkte knyttet til den handlingen som tar sted på Presteåsen, og kan derfor betraktes som overflødig informasjon. På en annen side kan de like fullt tilføre dette bildet kvaliteter som er fordelaktig i lys av å skape dette bildet for et publikum. En slik vurdering, den ene eller den andre veien, bør derfor prøves ut i bearbeidelsen og innstuderingen av min fortelling.

Videre gir hun en tydeligere beskrivelse av løvet som de la seg ned i da flyet ble beskutt. Jeg spør henne om hun kan huske hvorvidt prosjektilene landet nær dem, siden hun i det forrige intervjuet sier at hun kunne høre dem lande i løvet. Selv om hun ikke gir et direkte svar på spørsmålet, så antar jeg at prosjektilene derfor falt ned nær dem, siden løvet som hun sier strakte seg en meter ut fra steinmuren og siden de kunne høre dem. Steinmuren er, ikke overraskende, bygget av stein, men jeg vet riktignok ikke helt hva hun mener når hun sier «rundt sånn». Det kan være at steinmuren er bygget rundt det islagte vannet, eller at den er bygget langs kanten på åsen, for slik jeg husker Presteåsen fra mitt eget referansegrunnlag er den nokså bratt. Uansett er ikke nødvendigvis plasseringen av muren essensiell informasjon, det som derimot *kan* være viktig er å definere murens plassering i forhold til flyet som blir beskutt, og de prosjektilene som derfor detter ned mot Presteåsen. Hun gir riktignok ikke ny informasjon om flyet, men hun gir, slik jeg oppfatter det, ny innsikt i hvor de er plassert i forhold til flyet ved at de legger seg langs muren i le av skuddvekslingen og derfor muligens også i le av flyet.



Her har jeg forsøksvis laget en illustrasjon som viser hvor jeg tror de ulike elementene er plassert i forhold til hverandre i denne fortellingen. Som hun nevner i det første intervjuet, så flyr flyet «veldig lavt». Videre nevner hun at hun kan se inn i flyets cockpit når lyset der blir slått på, hvilket leder meg til å anta at flyet derfor muligens flyr langsmed muren som de så legger seg i le av for prosjektilene som kommer farene, idet flyet blir truffet av skuddene fra Framnes. Prosjektilene forstås da som restene etter ammunisjon som treffer flyet.

Mitt indre bilde har nå blitt mer detaljrikt enn det var etter det første intervjuet, både på grunn av den nye informasjonen som dette intervjuet har produsert, men også fordi jeg har tatt meg *tid* til å bearbeide dette bildet ytterligere. Tid som dramaturgisk inngang har derfor vært like mye til hjelp for meg i bearbeidelsen av denne fortellingen, som det har bidratt til å skape flere detaljer når min kilde gjenforteller den. Et av elementene som jeg dog hadde håpet skulle bli klarere, er hennes forhold til den gutten som hun referer til. Jeg spør eksempelvis om de var på et stevnemøte når de stod på skøyter, hvilket hun svarer ja på, men som hun like etter retter tvil til hvorvidt de var forelsket. Senere så sier hun at han var en del av den gjengen hun ofte hang meg, men at ingen i denne gjengen var par. Hun forklarer videre at hun synes det var fint, slik at ingen av dem prioriterte å kun være med hverandre istedenfor å være med gjengen. Mitt ønske om å få klarhet i deres forhold, resulterer derfor i å skape et enda mer fragmentert bilde av dem som et kjærestepar. Dog har jeg, som jeg også nevner i mine refleksjoner rundt det første intervjuet, allerede definert dem som kjærestere i mitt indre bilde, siden dette har farget ikke bare denne fortellingen med også flere av hennes andre fortellinger.

5.0. OPPSUMMERING

Gjennom dekontekstualiserende analyse har jeg kommet til frem til at det første intervjuet inneholder 14 fortellinger. Tre av disse anser jeg for å ha *kjærlighet* som tema, på grunn av mitt indre bilde av en kjærlighetshistorie som tar sted i alle tre fortellingene. To fortellinger har *personer* som tema, siden det i hver av fortellingene er beskrevet to personer fra kildens barn- og ungdomstid. Under temaet *steder* er det også plassert to fortellinger som på hver sin måte forteller beskrivende om to ulike steder. Under neste tema, *barn- og ungdomsår*, er det igjen plassert to fortellinger som på ulike måter beskriver kildens barn- og ungdomsår. De siste fem fortellingene er alle plassert under temaet *krigen*, og omhandler hvordan krigen preget hennes barn- og ungdomsår.

Gjennom rekontekstualiserende analyse har jeg tolket hver enkelt fortelling fra det første intervjuet. Gjennom tolkningen har jeg tilført mitt indre bilde til de fortellingene som ble formidlet til meg:

Den første fortellingen omhandler to stevnemøter som begge brått blir avbrutt av krigshandlinger som tar sted i nær omkrets. Det første stevnemøtet tar sted på Presteåsen hvor de går på skøyter, før et fly blir skutt ned like ved og de må søke dekning. Det andre stevnemøtet tar sted utenfor en kino, da en skuddveksling oppstår og de må løpe derfra.

Den andre fortellingen omhandler en låvefest, hvor kilden og kjæresten igjen er sammen. To av festdeltagerne som står vakt aner at tyskerne kommer og alt lys og all musikk skrur derfor av. Kilden og kjæresten sitter derfor sammen i mørket, og det er spennende.

Den tredje fortellingen omhandler en fest i et hus. Igjen er kilden og kjæresten der sammen. Denne gangen er vinduene blokkert for innsyn, men de må like fullt holde vakt i tilfellet de blir hørt.

Den fjerde fortellingen handler om faren. Hun ser han jobbe med å lime og spikre opp tak, og hun er stolt av han. Så begynner krigen, og på grunn av rasjoneringen blir det vanskeligere og vanskeligere å få tak i de råvarene han trenger. Til slutt må også han, som alle andre, ta tyskerarbeid.

Den femte fortellingen handler om kildens bror. Når hun får ny sykkel må han sitte på, men fordi det ikke er lov så hun ber han om å hoppe av når hun ser en hun tror er politimann som kommer, og hun sykler i fra han. Han griner, som han ofte gjør. Når det viser seg at politimannen ikke bryr seg, så får han sitte bakpå på sykkelen igjen. Så, en gang, får han en skistav i øye fordi han faller fremover på ski. En annen gang må han på sykehuset fordi han

har falt og blør. Han prøver å skylde på søsteren, men hun har hjulpet til med gjøre i stand til et selskap, så han blir ikke trodd. Når han blir litt eldre får han seg en ny venn fra et finere hjem, og det blir etter hvert folk av han også.

Den sjette fortellingen handler om et to alkover. Hun og broren sover i en alkove og to av deres onkler sover i den andre. Den ene sengen er litt kortere enn den andre, og deler av rommet er såpass lavt at de kan risikere å stange hodet i taket. De bor trangt.

Den syvende fortellingen tar sted på et kontor på skolen. Hun kommer inn for å levere en beskjed, men blir overrasket over hvor fint det er der inne. Hun ser mange flere bøker enn det de har hjemme hos dem, og hun ser skinnstoler. Hjemme har de bare gyngestol. Hun gir fra seg beskjeden, får en kort og brått svar fra læreren, og går igjen.

Den åttende fortellingen handler om løgn. En av jentene i gjengene er veldig dominerende, og vil hele tiden bestemme hva de skal finne på. Når hun så begynner å lyve om at hun har fått seg en lillesøster så vil de ikke lenger ha henne med i gjengen. Kilden glemmer aldri den løggen.

Den niende fortellingen handler om litteratur. Hun likte å lese og ville lese backfish-litteratur, men fikk i stedet en bok om Ivanhoe, som hun ikke likte.

Den tiende fortellingen handler om da jernbanebroen ble sprengt i Sandefjord. Hun tror en mann ble skaden av en av jernbaneskinne som falt ned på han.

Den ellefte fortellingen handler om å tjene penger under krigen. Folk stjal fett fra butikken for å selge det, og de som ikke drakk opp brennevinen selv kunne også selge det. Hun derimot, visste nesten ikke hva brennevin var.

Den tolvte fortellingen handler om rasjonering. De kunne bare slå på strømmen i huset innenfor et visst tidspunkt, og måtte derfor planlegge måltidene deretter. Maten måtte de passe på så de ikke brukte for mye av én rasjonering hvis de ville ha det til å vare frem til de kunne kjøpe nytt. Da hun ble 15 år fikk hun et pass slik at hun kunne være ute til etter klokken ni på lørdagskvelden.

Den trettende fortellingen handler om krigens slutt. Da festet de ut mai-måneden, de flagget, og alle radioene stod på. Samtidig ble de som var tyske eller tyskervennlige henrettet. Hun kjente, eller visste hvem to av dem var. Hun viste også om flere, blant andre brødrene til kjæresten sin. Hun kjente også ei som fikk mannen sin sendt ut av Norge. Han endte opp i Tyskland og kan aldri tilbake. Hun var ofte i huset deres før.

Den fjortende handler om tyskerjentene. Hun syns synd på dem, men hun hatet dem også. Man kunne ikke gi noe sympati på den tiden.

Gjennom rekontekstualiserende analyse har jeg videre fortolket fortellingen i oppfølgingsintervjuet. Her har jeg gjennom de nye detaljene som kom til syne ved bruk av tid som dramaturgisk inngang bearbeidet dette til en fortelling om stevnemøtet på Presteåsen:

Hun og hennes kjæreste er på et stevnemøte på Presteåsen. De går på skøyter på den islagte Brydedammen. Det er også et annet par der som går på skøyter. Hun får så øye på et fly som flyr veldig lavt og hun hører skudd. Hun og kjæresten kaster seg ned og legger seg tett inntil en steinmur, i ly av skuddene som treffer flyet. De kan høre prosjektilene treffe løvet som ligger på bakken rundt dem. De kan se at det andre paret også har kommet seg i sikkerhet. Når flyet har passert reiser hun seg igjen. Hun ser lyset blir slått på i cockpiten, før flyet krasjer i Jahres fabrikk.

De fjorten fortellingene som jeg her har summert opp vil danne basis for en fortellerforestilling ved Høgskolen i Oslo og Akershus den 20. mai 2015.

6.0. AVSLUTNING

6.1. Svar på oppgavens problemstilling

Med den hensikt å utvikle en metode for innsamling av personlige fortellinger så har jeg i denne oppgaven vist til at et semistrukturert personbiografisk intervju, i kombinasjon med en rekontekstualiserende analysetilnærming, genererer fortellbart materiale. Videre har jeg til dette tilført tid som dramaturgisk inngang i oppfølgingsintervjuet, hvilket har bidratt til å utvikle et rikere detaljnivå i som kan bearbeides inn i fortellingen.

6.2. Veien videre

Frem til fortellerforestillingen 20. mai 2015, vil jeg utforske videre de resterende dramaturgiske inngangene: *kropp, rom og tekst*. Jeg vil også videre bearbeide det fortellbare materialet som jeg her har analysert og reflektert rundt.

I denne oppgaven har jeg i det første intervjuet produsert et helhetlig empirisk datamateriale som jeg så har kategorisert ved å tilknytte de ulike delene av dette intervjuet (de ulike fortellingene) til bestemte tematikker. Når jeg nå skal skape min fortellerforestilling, vil jeg skape en ny helhet ut ifra disse delene, samt videre utvikle det fortellbare materialet gjennom bruken av dramaturgiske innganger.

7.0. LITTERATURLISTE

- Angrosino, M. (2007). *Doing Ethnographic and Observational Research*: SAGE Publications.
- Bailey, S. D. (2010). *Barrier-free Theatre: Including Everyone in Theatre Arts - in Schools, Recreation, and Arts Programs - Regardless of (dis) Ability*: Idyll Arbor, Incorporated.
- Bauman, R. (1984). *Verbal Art as Performance*: Waveland Press.
- Dahlsveen, H. (2008). *Innføringsbok i muntlig fortellerkunst : - eller snipp snapp snute så var historien ute og tipp tapp tynne nå kan fortellingen begynne*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dewey, J. (2008). Å gjøre en erfaring: fra Art as experience (1934). I K. Bale, & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori: En antologi* (s. 196-213). Oslo: Universitetsforlaget.
- Eskild, H., Hambro, B. & Rehnman, M. (2005). *Snikk, snakk, snute : en praktisk bok om muntlig fortelling* (2. utg. utg.). Tårnåsen: Ganesa forl.
- Gladsø, S., Gjervan, E. K., Hovik, L. & Skagen, A. (2005). *Dramaturgi: forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforl.
- Goffman, E. (1971). *The presentation of self in everyday life*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Hodne, B. (1988). Personlige fortellinger: en tredje innfallsinkel i studiet av autobiografier. *Norveg: tidsskrift for folkloristikk*, 31, s. 41-68.
- Jamissen, G. & Dahlsveen, H. (2012). Fortellingen - fra Hollywood til Homer. I K. H. Haug, G. Jamissen, & C. Ohlmann (Red.), *Digitalt fortalte historier: Refleksjon for læring* (s. 45-59). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Jerstad, M. (2007). *Fortellerkunst: om eventyr, myter, mytiske bilder, historie og fortellerteknikk*. Oslo: Mimir fortellerforl.
- Jordheim, H., Rønning, A. B., Sandmo, E. & Skoie, M. (2008). *Humaniora : en innføring*. Oslo: Universitetsforl.
- Kvale, S. (2007). *Doing interviews*. London: SAGE.
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M. & Rygge, J. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Loseke, D. R. (2011). Andy Lock and Tom Strong, Social Constructionism: Sources and Stirrings in Theory and Practice. *The American Journal of Psychology*, 124(3), 367-370. doi:10.5406/amerjpsyc.124.3.0367
- Moen, H. B. (2013). Metodologiske utfordringer ved personbiografiske intervju som empirisk materiale i sosiologien. *Sosiologisk tidsskrift*, 21(01), 33-64.
- Norricks, N. R. (2009). The construction of multiple identities in elderly narrators' stories. *Ageing and Society*, 29(6), 903-927. doi:10.1017/S0144686X09008599
- Ong, W. J. & Hartley, J. (2012). *Orality and literacy: the technologizing of the word*. London: Routledge.
- pamschweitzer.com. (2015). *Pam Schweitzer, MBE - Reminiscence*. Hentet 5. april 2015 fra <http://www.pamschweitzer.com>
- Pellowski, A. (1990). *The world of storytelling* (Expanded and Revised Edition. utg.). Bronx, N.Y.: Wilson.
- Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode: en innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Oslo: Universitetsforl.
- Samset, H. (2015). Angående masteroppgave i fortellerkunst: etikk og innganger. I T.-A. Walløe (Red.).
- Schechner, R. (2006). *Performance studies: an introduction* (2nd ed. utg.). New York: Routledge.

Schweitzer, P. (2007). *Reminiscence theatre: making theatre from memories*. London: Jessica Kingsley.