

# **Min rett til å fortelle din historie:**

**Etiske utfordringer i fortellerkunst**

**Mastergradsoppgave i estetiske fag**

**Studieretning drama og teaterkommunikasjon**

**Oslo, våren 2016**

Synne Imeland

Kandidatnummer: 517

Fakultet for teknologi, kunst og design

Institutt for estetiske fag

## **Abstract**

With this study I am addressing those interested in the art of storytelling. The study examines the ethical challenges in a production process based on real life events, and will therefore also be relevant for drama, theatre and performing arts in general. The study is based on my efforts to create a storytelling performance that is based on my grandmother's life story, and therefore it affects many ethical and moral conflicts for me personally, as well as moral and ethical conflicts on a community level. By using action research and the reflective practitioner, I have connected the analysis of empirical data and the dramaturgical analysis of my own selection of scenes from my grandmothers life story. I have further tried to reflect on my dramaturgical choices and the ethical challenges I faced in the work before, during and in the aftermath of the performance. The most difficult ethical challenges I faced in this work was to change my grandmother's life story to fit the aristotelian dramaturgy, to change her character to serve the plot and to tell the story in my preferred way back to her, with our immediate family members as an audience.

## **Sammendrag**

Med denne studien henvender jeg meg til dere som er interessert i, og arbeider med fortellerkunst. Studien tar for seg etiske utfordringer i arbeidet med å behandle virkelige liv i en forestillingsprosess, og vil derfor også kunne være relevant for drama, teater og scenekunst for øvrig. Studien baserer seg på mitt arbeid med å skape en fortellerforestilling som tar utgangspunkt i min farmors livshistorie, og berører derfor mange etiske og moralske konflikter for meg personlig, så vel som etiske og moralske konflikter på samfunnsnivå. Ved å anvende aksjonsforskning, som bestod av tre forestillinger for tre forskjellige publikum, og den reflekterte praktiker, har jeg forsøkt å beskrive de etiske utfordringene jeg møtte i arbeidet før, under og i etterkant av aksjonsforestillingene. Studien baserer seg på mine utvalg fra det narrative intervjuet med min farmor, og fokuserer derfor først og fremst på de dramaturgiske valgene jeg har tatt og konsekvensene disse kan ha for informanten. De største etiske utfordringene jeg møtte i denne prosessen var å tre den aristoteliske dramaturgien over hennes historie, endre karakterene slik at de passet inn i plottet og hvordan jeg skulle fremføre den ferdige forestillingen for farmor og vår nærmeste familie.

## Takk

Denne studien hadde ikke vært mulig å gjennomføre uten min kjære farmor, Solveig Imeland, som uten å nøle, lånte meg sin livshistorie fra begynnelse til slutt. Det har hatt stor verdi for studien, men desto større verdi har det hatt for meg personlig. Hennes tålmodighet, velvilje og omsorg har vært helt uvurderlig i denne prosessen og for det er jeg henne evig takknemlig. Kjære, gode farmor - tusen takk.

Jeg vil også rette en stor takk til mine veiledere Mimesis Heidi Dahlsveen og Stig A. Eriksson, som begge har bidratt med uvurderlig hjelp og veiledning for at denne studien skulle la seg gjennomføre. Takk til mine gode venner på masterkontoret, Ninni, Christine og Siri Anna. Vi klarte det! Takk til Stina og Karoline som har forstyrret oss underveis og gitt oss de pausene vi trengte for å holde motet oppe. Takk til Marius for teknisk nødhjelp. Takk til Amell som har vist omsorg, forståelse og tålmodighet på hjemmebane. Takk til tante Gunn for hjelp med forside. Takk til Tonje som lytter og Vilde som leser, og takk til Sofie som holder fortet i barndomshjemmet. Og sist, men ikke minst, takk til mamma og pappa, som med kloke og oppløftende ord har gitt meg den styrken jeg trengte for å komme i mål.

# Innholdsfortegnelse

Abstract.....	II
Innholdsfortegnelse .....	IV
1.0. Introduksjon.....	1
1.1. Betydningen av å sette søkelyset på etikk i fortellerkunst.....	2
1.2 Problemstilling.....	3
1.3 Studiens referanseramme.....	4
1.4 Begrepsdefinisjoner og begrensning av studien .....	5
2.0. Metodekapittel .....	6
2.1 Kunnskapssyn.....	6
2.2. Vitenskapsteoretisk ramme for studien .....	7
2.2.1. Hermeneutikk .....	7
2.2.2 Den hermeneutiske sirkelen.....	8
2.3. Kvalitativ metode som inngang.....	11
2.4 Narrativt intervju .....	12
2.5 Transkripsjon .....	13
2.5.1 Utvalg av informanter.....	13
2.6 Forskningsmetodologi .....	14
2.6.1 Aksjonsforskning.....	14
2.6.2 Den reflekterte praktiker.....	15
2.6.3 Datainnsamling.....	18
2.6.4 Analyse av intervju.....	18
2.7 Validitet i intervjusammenheng.....	19
3.0. Teori.....	21
3.1 Etikk.....	21
3.2 Muntlig fortellerkunst.....	24
3.3 Etikk i narrative intervjuer og fortellerkunst .....	24
3.4 Narrativitet.....	26
3.4.1 Plott.....	27
3.4.2 Karakterer .....	31
3.4.3 Kontekst.....	33
3.4.4. Resepsjonsteori .....	34
3.4.5. Kommunikasjonsmodellen .....	35

4.0 Analyse .....	37
4.1 Å finne et plott .....	37
4.2 Livsløpsdramaturgi .....	41
4.3 Plotting .....	42
4.3.1 Farmors liv møter den aristoteliske dramaturgien .....	43
4.3.2 Etske utfordringer i plottprosessen .....	47
4.4 Karakterer .....	51
4.4.1 Om protagonisten .....	52
4.4.2 Mitt arbeid med protagonisten .....	53
4.4.3 Mitt arbeid med antagonistene .....	58
4.5. Kontekst .....	61
4.5.1 Den sosiale konteksten .....	62
4.5.2. Mark Fortiers resepsjonsteori og Willmar Sauters kommunikasjonsmodell .....	67
4.5.3 Etske utfordringer i lys av konteksten .....	71
5.0 Oppsummering av analysens hovedpunkter .....	72
5.1 Etske utfordringer i møte med informanten som publikum .....	72
5.2 Etske utfordringer ved å skape et plott .....	72
5.3 Etske utfordringer ved å skape karakterer .....	73
5.4 Etske utfordringer i møte et publikum .....	75
5.5 Svar på studiens problemstilling og forskningsspørsmål .....	76
6.0 Avslutning .....	78
Litteraturliste .....	79
Øvrige kilder: .....	80
Vedlegg: .....	80

## 1.0. Introduksjon

Sommeren 2014 ble jeg spurt om å delta som forteller i radiokonseptet *Salonghistorier* på NRK P2, et konsept som går ut på å fortelle personlig erfart materiale fra fortellerens eget liv. Jeg ble invitert til å komme på innspilling i NRKs lokaler på Marienlyst, og jeg, som så dette som en god mulighet til å nå ut til et større publikum, takket gledelig ja. Jeg møtte en hyggelig dame i radioresepsjonen og ble vist til et studio. Vi stilte inn riktig lyd, jeg gikk igjennom det jeg skulle fortelle og før jeg visste ordet av det var vi i gang. Jeg fortalte historien om da jeg forførte nabogutten Øivind for å få innpass i den populære jenteklubben ”Aqua”, en kunstnerisk klubb for jenter over ni år, eller jenter som hadde kjæreste. Jeg la livlig ut om nabogutten med leketraktoren, han med den rare nesa med snørr under, han som lot seg lure. Jeg brukte alle humoristiske virkemidler jeg kunne dra frem på stående fot, og det så ut som den hyggelige radiodamen koste seg. Opptaket var ferdig og fortellingen skulle sendes den samme uken. Jeg var strålende fornøyd, og kjente meg stolt over at radiodamen hadde likt historien så godt. Det var ikke før jeg syklet hjemover at angsten slo meg som en knyttneve i magen. Hva om Øivind hørte historien på radio? Eller hva om noen i familien hans hørte den? Eller venner, eller bekjente? Det skulle vel strengt tatt mye til for at han *ikke* fikk nyss om at denne hendelsen fra barndommen hans ble skildret på riksdekkende radio. Jeg ble plutselig usikker på om jeg burde ha spurt han om lov til å fortelle om han. Jeg hadde ikke snakket med Øivind siden jeg flyttet til Oslo og det var nå 4 år siden. Men det var jo min historie. Det hadde jo hendt meg. Jeg slo meg til ro med at folkene i hans miljø kun hørte på radio Norge eller P4 og at det var typisk meg å bekymre meg så mye for ingenting.

Uken etter ringte Øivind meg. Hans far hadde hørt historien i bilen på vei hjem fra jobb, og da han kom hjem hadde hele familien sittet samlet og hørt på podkasten av programmet på NRKs hjemmesider. Jeg ble engstelig og usikker, men til min store lettelse reagerte Øivind med latter og lovord. Han sa at han hadde vist fortellingen til alle han kjente og at han syntes det var stor stas å bli fortalt om på radio.

Med bakgrunn i denne hendelsen ønsker jeg å undersøke de etiske utfordringene som kan oppstå i prosessen med å lage og fremføre en fortellerforestilling som tar utgangspunkt i personlig erfart materiale. Jeg ønsker å drøfte fra et etisk perspektiv, det som jeg har sett på som en selvfølgelig rett til å fortelle om, dikte om og lyve om mitt eget liv - og andres.

### 1.1. Betydningen av å sette søkelyset på etikk i fortellerkunst

Ved å belyse etiske problemstillinger i muntlig fortellerkunst vil jeg argumentere for at fortelleren kan få mulighet til å bli bedre rustet til å gjenkjenne og vurdere konkrete moralske og etiske utfordringer i en forestillingsprosess. Kjell Eyvind Johansen (1994) skriver at man, gjennom kunnskap om etikken, kan bli var på hvordan enkeltoppfatninger henger sammen med andre oppfatninger og hva et etisk syn i, for eksempel estetiske fag, impliserer og forutsetter. De etiske vurderingene omfatter naturligvis ikke bare argumentasjon, men medfører skjønn, erfaring, åpenhet og innlevelse innenfor det gjeldende feltet som i dette tilfellet er estetikken og særlig fortellerkunst (Johansen, 1994, s. 11 ).

Jeg vil hevde at etisk bevissthet er spesielt viktig i muntlig fortellerkunst, og da spesielt i arbeidet med personlige fortellinger, ettersom denne uttrykksformen ofte dreier seg om fortellinger som baserer seg på virkelige hendelser. Siri Meyer (2015) skriver at etikk er systematisk refleksjon over hva som er rett og galt i omgangen mellom mennesker, og at etikk læres gjennom studier og trening i å anvende prinsipper og begreper (Meyer, 2015, s. 48). Dette synet har jeg ønsket å gjenspeile i denne studien. Gjennom å reflektere over de etiske valgene jeg tar i en forestillingsprosess er målet å få trening i å gjenkjenne etiske utfordringer og behandlingen av disse i mitt kunstneriske virke. Den etiske bevisstheten rundt hvem man forteller om og hvordan man fremstiller dem og deres liv, og hvem man forteller for og hva de ønsker eller tåler å høre, kan fungere som et verktøy for fortelleren i arbeidet med å lage en fortellerforestilling. Det finnes ingen enkle svar på hvordan man skal behandle etiske utfordringer i (forteller-)kunsten, men dette synes å være et aktuelt tema som angår mange i kunstfeltet og et tema som med fordel kan tas opp til jevnlig diskusjon. Er vi pliktet til å ta hensyn til den/de man forteller om? Går det en grense for hva som er tillatt i fortellerkunsten? Er det noe som er forbudt? Og hvem bestemmer i så fall dette? Hvordan hadde jeg reagert, eller hvordan skulle jeg forsvart meg, hvis Øivind hadde blitt fornærmet og sint da han hørte historien som handlet om han på radioen?

Jeg har, i sammenheng med denne studien, skapt og fremført en fortellerforestilling basert på intervjuer med min farmor. Hun var et av ”taterbarna” som tidlig på 1930-tallet ble tatt ut av familien og satt under ”Misjonens” omsorg på Sørlandets barnehjem. Historien er ikke ukjent for meg, tvert imot, jeg har hørt farmor fortelle den mange ganger. Men det er en vanskelig historie å ta tak i og arbeide kunstnerisk og analytisk med, både for meg, farmor og andre nære familiemedlemmer som kjenner et eierskap til hennes historie.

Det ligger mye usikkerhet og skam bak hva som egentlig skjedde den gangen, og farmor selv husker ikke så mye. Som forteller ønsker jeg å gjøre fortellingen gjenkjennelig for et publikum, jeg ønsker å vise en forestilling som kan røre dem, få dem til å le og få dem til å tenke og undre over det som blir formidlet. For å oppnå dette har jeg i første rekke intervjuet farmor om hennes liv og deretter tolket hennes språklige bilder og gjort dem om til mine egne. Jeg har stokket om på hendelser, laget tydelige karakterer, gjort valg basert på tema, plott og hvem som var tilstede som publikum. Jeg har tatt en rekke kunstneriske valg som handler om hvordan noen andres livshistorie kan formidles. Hvordan går man frem for å gjøre dette på en verdig og etisk forsvarlig måte? Både med tanke på den som har gjort denne livserfaringen, som kanskje føler at hun ”eier” fortellingen, men også med tanke på de andre livene som blir omtalt i historien, og hvem dette fortelles til. Hvilke etiske utfordringer kan man møte i arbeidet med personlige fortellinger?

## 1.2 Problemstilling

Med utgangspunkt i det som er beskrevet over ønsker jeg å se nærmere på følgende problemstilling;

### **Hvilke etiske utfordringer står man overfor når man lager en fortellerforestilling som baserer seg på virkelige hendelser?**

Undersøkelsesprosessen vil også informeres og ledes av følgende forskningsspørsmål:

- 1: Hvilke etiske valg tar jeg i prosessen med å omdanne farmors fortelling til min forestilling?
- 2: Hvordan vurderer jeg hva som er greit eller ikke greit i en slik prosess?
- 3: Hvordan opplever farmor at jeg gjør hennes historie om til min forestilling?

Jeg ønsker å se nærmere på hvordan informanten benytter seg av plott, karakterskildringer og kontekst, noe jeg deretter kan sammenligne med min egen benyttelse av disse dramaturgiske elementene i den ferdige forestillingen. Hvilke etiske konsekvenser kan det ha for fortellingen og informanten at jeg anvender mine dramaturgiske prinsipper på hennes livsfortelling?

Denne studien tar utgangspunkt i intervjuer jeg har gjort med min farmor. Jeg har arbeidet med narrativ analyse av intervjuet, tolket fortellingen og gjort den om til *min* forestilling.



Forestillingen har jeg vist for tre forskjellige publikumsgrupper og i tre forskjellige kontekster, hvor den siste publikumsgruppen var farmor og nærmeste familie. I etterkant av disse forestillingene har jeg undersøkt og analysert publikums, farmors og mine tanker om innholdet i forestillingen de har fått presentert. I denne prosessen har jeg anvendt teori fra narrativ etikk representert ved blant andre Marianne Horsdal (2012) og klassisk etikk basert på etiske teorier fra Aristoteles, Kant, John Stuart Mill og Adam Smith, representert ved Kjell Eyvind Johansen og Arne Johan Vetlesen (2000).

### 1.3 Studiens referanseramme

For å besvare studiens problemstilling har jeg benyttet meg av metodene ”aksjonsforskning” og ”den reflekterte praktiker”. Aksjonsforskningen har resultert i tre korte fortellerforestillinger som alle har basert seg på det narrative intervjuet med farmor. Videre har jeg benyttet meg av Michael Evans (2011) og hans modell over den aristoteliske dramaturgien for å strukturere det narrative intervjuet, omformulere det, for så å bygge opp fortellingen jeg brukte under aksjonene. Jeg har også benyttet meg av hva Aristoteles (2010) skriver om plott (fabel) og karakterer i *Poetikken*. Den reflekterte praktiker, representert ved blant andre Philip Taylor (2010), har jeg benyttet meg av som et metoderedskap for å reflektere over mine kunstneriske valg før, under og etter forestillingene. I studiens analysekapittel har jeg sett mine kunstneriske valg i lys av ulike etiske teorier, representert ved Kjell Eyvind Johansen og Arne Johan Vetlesen (2000). De etiske teoriene har hjulpet meg å kjenne igjen, behandle og reflektere over de etiske utfordringene jeg har møtt i den kunstneriske prosessen. I denne studien har jeg også benyttet meg av noe teori fra andre fagfelt, og vil særlig trekke frem Beate Indrebø Hovland (2011) som skriver om narrativ etikk i profesjonelt hjelpearbeid. Jeg refererer også til den pågående diskursen og debatten rundt kunstnerens yrkesetikk representert ved spesielt to eksempler: Forfatter Karl Ove Knausgård's ”*Min Kamp*” og Regissør Espen Sandbergs rolletolkning av karakteren Herman Watzinger i filmen ”*Kon Tiki*”.

#### **1.4 Begrepsdefinisjoner og begrensing av studien**

Denne studien kunne hatt mange forskjellige og interessante innfallsvinkler. Jeg har derfor sett meg nødt til å gjøre utvelgelser og begrensinger av teorifeltet for at omfanget av studien ikke skulle bli for stort. Jeg har definert flere begreper ved hjelp av teoretikere på feltet, samt beskrevet hvordan jeg forstår dem og anvender dem i min oppgave. Begrepet ”dramaturgiske prinsipper” benytter jeg i denne studien for å beskrive forhåndsbestemte regler eller forutinntatte meninger for hvordan en historie skal bygges opp. De ”etiske utfordringene” jeg i denne oppgaven skriver om refererer til valgene jeg som forteller må ta i en forestillingsprosess der jeg arbeider med andres menneskers private liv. Personlige historier definerer jeg som egenopplevde ”sanne” historier eller ”sanne” historier som er opplevd av andre. Begrepet ”autobiografiske fortellinger” viser til fortellinger som en person har skrevet om seg selv og sitt liv der han eller hun selv er hovedperson. Disse begrepene vil bli ytterligere forklart senere i studien.

## 2.0. Metodekapittel

I dette kapittelet har jeg tatt for meg studiens metodiske tilnærming. Jeg har forsøkt å knytte teori til det vitenskapssynet og de forskningsmetoder som gjør seg gjeldende i studien. Dette har jeg gjort fordi mitt vitenskapssyn og forskningssyn henger sammen med mitt verdenssyn og menneskesyn, noe som derfor styrer måten jeg forsker på. Denne informasjonen er viktig for å gi leseren innsikt i hvilket landskap min praksis befinner seg i og hvordan man skal lese studien.

### 2.1 Kunnskapssyn

I dag finnes det mange gode metoder for å bevare hendelser og minner. Man har kamera og videokamera - gjerne på mobilen, lydopptakere, dagbøker, podkaster etc, men de fleste øyeblikk lagrer vi ikke noe annet sted enn i minnet. De fleste øyeblikk glemmer man, men noen husker man for alltid. Noen av disse minnene blir senere satt sammen, gjerne i en form for rekkefølge, og utgjør det man kan beskrive som ens livshistorie. Rekkefølgen på minnerekken og hvor stor vekt man legger i de ulike minnene er som regel ikke konstant, men kan variere ut ifra hvem man forteller for og hvilken kontekst det fortelles i. Innholdet vil også kunne variere dersom det er en livspartner, mor eller venn som lytter til historien. På denne måten kan man derfor hevde at virkeligheten er sosialt konstruert. Den er subjektiv og vil variere fra individ til individ og kontekst til kontekst. Min forskningspraksis befinner seg derfor innenfor et sosialkonstruktivistisk kunnskapssyn.

Alvesson og Sköldberg (2014) beskriver sosialkonstruktivismen som en retning som peker på at virkeligheten ikke trenger å være slik den ser ut ved første øyekast. Det kommer an på hvilken sosial setting, ellet kontekst, personen som møter virkeligheten befinner seg i (Alvesson og Sköldberg, 2014, s. 83). Som forsker er man tilstede, tolker virkeligheten og forstår den ut fra den kontekstuelle situasjonen, hvilket vil si at menneskets oppfattelse av virkeligheten ikke er konstant. Sosialkonstruktivismen kan derfor på mange måter sees på som en teori om hvordan kunnskap dannes, og hvordan meninger om denne kunnskapen skapes i mennesker i møte med en gitt omstendighet eller sannhet. Den autobiografiske fortellingen<sup>1</sup> jeg bruker som empiri i forskningen synes å passe godt til beskrivelsene til

---

<sup>1</sup> En biografi (skrevet eller fortalt muntlig) hvor en person skildrer sitt eget liv, kalles en selvbiografi eller en

Alvesson og Sköldbberg om slike kunnskapsmøter. Samtidig er studien et kunstnerisk utviklingsprosjekt, som også interesserer seg for etiske og dramaturgiske valg i forhold til ”kunnskap” eller ”sannhet”. I tråd med det Rasmussen (2012) skriver, om fortidens dikotomiske motsetning mellom sanselig-kroppslig og følelsesmessig erfaring og den fornuftsmessige refleksjon og påstandskunnskap, legges det i denne studien vekt på selve kombinasjonen av disse og den viten som dannes idet erfaring, refleksjon og fortolkning av en kunstnerisk prosess forbindes (Rasmussen, 2012, s. 29). Denne studien skiller ikke mellom den som erfarer og den som forsker. Jeg vil fungere som en erfarende, reflekterende praktiker som konstruerer kunnskap gjennom sanselige erfaringer, samtidig som jeg knytter denne kunnskapen til et vitenskapelig og metodisk perspektiv.

I mitt forskningsprosjekt blir jeg presentert for farmors virkelighet slik hun tolker og forstår den i sin kontekst, og publikum vil igjen bli presentert for hvordan jeg tolker og forstår hennes virkelighet i en annen kontekst. Fordi en stor del av arbeidet i denne studien går ut på å møte farmor og hennes historie i én kontekst, for så å tolke den og overføre den til en annen kontekst, skriver jeg meg inn i en hermeneutisk forskningstradisjon.

## **2.2. Vitenskapsteoretisk ramme for studien**

### **2.2.1. Hermeneutikk**

Jeg benytter meg av det hermeneutiske vitenssynet som inngang for å avdekke, tolke og forstå de etiske problemområdene i arbeidet med andres personlige fortellinger. Hermeneutikk er fortolkningskunst og en fortolkningslære og Thomas Krogh (2014) beskriver hermeneutikken som en tenkemåte der tolkninger og forståelser møtes, forenes og skaper ny innsikt (Krogh, 2014, s. 8). Tolkningene i denne studien beskriver hvordan jeg tolker farmors fortelling og analysen av det transkriberte intervjuet. Forståelsen handler om hvordan jeg som (forteller-) kunstner benytter meg av denne informasjonen til å lage materialet om til *min* forestilling. Den nye innsikten er de etiske refleksjonene som avdekkes gjennom erfaringene jeg gjør meg i forkant-, under- og i etterkant av aksjon 1-3<sup>2</sup>. Til slutt sammenlignes fortolkningen, analysen og refleksjonene av erfaringene og til sammen utgjør de utforskningen i studien.

---

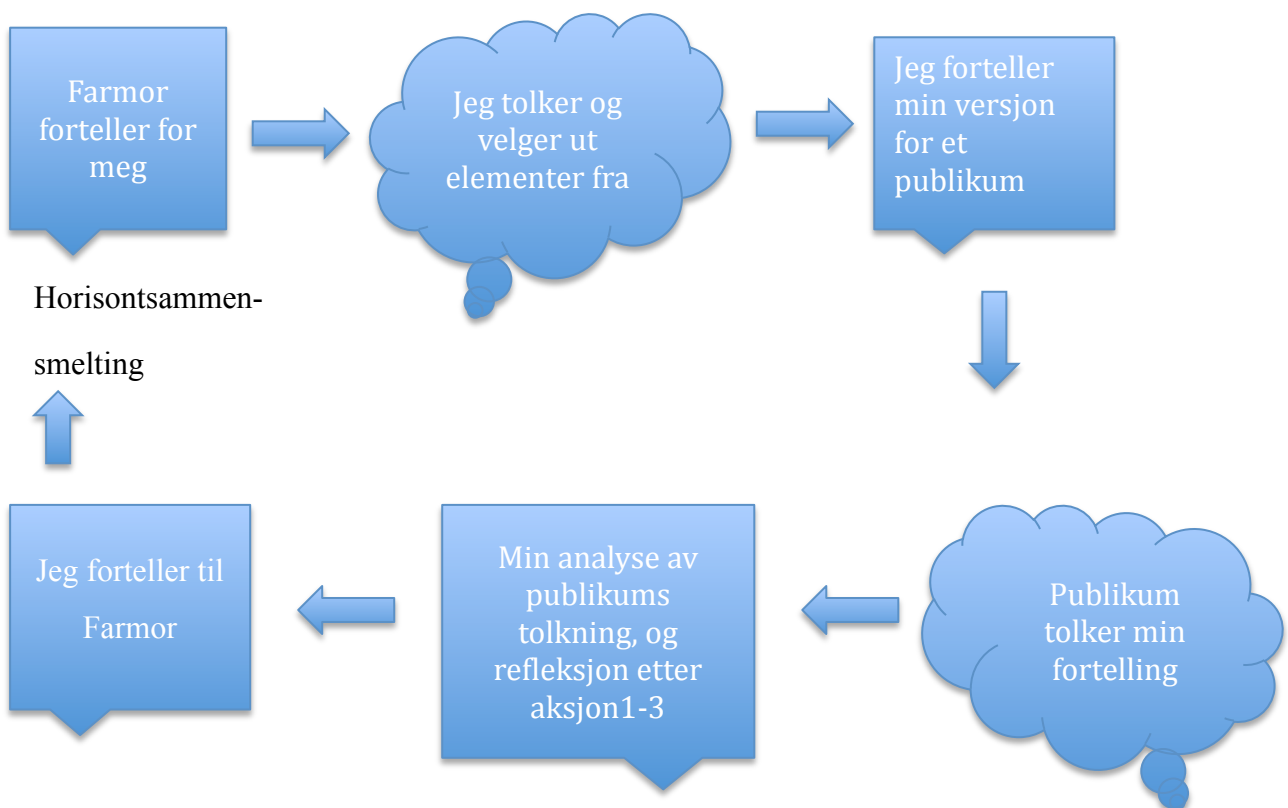
<sup>2</sup> Aksjon 1-3 er tre forskjellige fortellerforestillinger, der jeg i hver av dem utforsker et tema knyttet til problemstillingen.

Krogh (2014) beskriver hvordan den tidligere hermeneutikken gikk ut fra at forståelsen av helheten preget delene. Han beskriver videre hvordan den nyere hermeneutikken, med Gadamer i spissen, har snudd på dette ved å peke på at forståelsen av teksten heller er preget av leserens/lytterens fordommer og forforståelse. Den nyere hermeneutikken trekker frem hvordan menneskers forforståelse, forståelse og fordommer, utgjør menneskets horisont, og at det er når to horisonter møtes - for eksempel fortellingens horisont og lytterens horisont - og smelter sammen, at ny innsikt kan oppstå (Krogh, 2014, s. 52-53). Konteksten, og leserens historiske situasjon trekkes også her inn som en viktig forutsetning for tolkning og forståelse av teksten. Leseren (forskeren), med sin egen livsverden, møter tekstens verden (fortellingen) og i dette møtet skjer en *horisontsammensmelting* (Alvesson og Sköldberg, 2014, s. 242-246). En horisont er dermed noe fleksibelt, noe som kan endre seg i møte med noe annet. Et individ kan sette seg inn i en annens horisont, men vil aldri være helt fri for sine allerede eksisterende fordommer og forforståelser (Alvesson og Sköldberg, 2014, s. 245)

### 2.2.2 Den hermeneutiske sirkelen

Forståelse innebærer altså at to horisonter nærmer seg hverandre. Det er dette Gadamer kaller en horisontsammensmelting (Krogh, 2014, s. 56). Denne tilnærmingen er det endelige resultatet av at forståelsen beveger seg i en hermeneutisk sirkel. Dette er en tanke om at forståelsen er knyttet til en sirkelbevegelse der forståelsen av verket er preget av leserens fordommer og forforståelser (Krogh, 2014, s. 52). Uten å være bevisst på fordommer og forforståelse kommer man aldri inn i den hermeneutiske sirkelen. Krogh trekker frem et eksempel der han tar utgangspunkt i prosessene man gjennomgår når man åpner en bok. Som regel åpner vi denne boken med en antakelse om hva slags bok det er. Vi kan gå ut ifra at det er en roman, en bestemt type roman, eller en diktsamling eller en lærebok. Det samme gjelder dersom man lytter til en fortelling. Fortelleren og konteksten sier mye om hva slags fortelling man skal få høre. Starter fortellingen med ”det var en gang” vil mange forvente at det påfølgende vil være et eventyr. En slik antakelse om bokens- eller fortellingens helhet er der før man begynner å lese eller lytte. Uten den ville vi aldri ha kommet i gang, men man kan selvfølgelig oppleve å ta feil: Det man trodde var en biografi, viste seg å være en skjønnlitterær bok om en fiktiv person. Eller det man trodde var et eventyr, viser seg å være en selvopplevd, sann historie. Dette fører ikke bare til at vi må forandre på helheten, men vi må også forandre på de delene vi har lest eller hørt basert på den første antakelsen av bokens

eller fortellingens innhold (Krogh, 2014, s. 54). Ved å trekke frem dette aspektet i den hermeneutiske sirkelen kan man anta at vår horisont er i konstant forandring. Min horisont i møte med farmor sin fortelling legger til rette for en horisontsammensmelting. Ny innsikt oppstår idet våre horisonter møtes. Videre presenterer jeg hennes fortelling for et publikum – en ny horisontsammensmelting oppstår. Til slutt forteller jeg farmor sin historie tilbake til henne og nok en horisontsammensmelting finner sted. Dette skaper et utgangspunkt for farmor til å fortelle videre på historien, og prosessen gjentas på nytt:



Det oppstår altså en slags hermeneutisk spiral, eller en *horisontspirale* der informanten forteller for lytteren, lytteren fortolker fortellingen og forteller den videre for et annet publikum. I dette øyeblikket fortolker publikum fortellingen de hører og kan i etterkant formidle dette tilbake til fortelleren. Ved å lytte til publikums fortolkning av hennes versjon av fortellingen, kan fortelleren bli bevisst på hva hun egentlig har formidlet, for så å fortelle den tilbake til informanten. Deretter kan informanten bygge på det som ble fortalt, og fortelle videre til forskeren - en ny sirkel i spiralen oppstår.

Hermeneutikken forklares altså som en *lære om å fortolke* og Hans Georg Gadamer (2010) trekkes inn som en av de mest innflytelsesrike teoretikerne innenfor denne teorien om tekstforståelse og tekstfortolkning. Jeg fungerer som en fortolker idet jeg bruker farmors uttalelser til å lage en fortellerforestilling. Fortolkningen av hennes uttalelser vil være tilstede gjennom hele prosessen, også under fremførelsen av forestillingen når publikum tolker mine fortolkninger av hennes uttalelser. Gadamer (2010) skriver at det er ikke bare er nødvendig for en forsker å være bevisst sin egen forståelseshorisont i møte med informanten, men i tillegg være bevisst den historiske horisonten i situasjonen. Han skriver at den som unnlater seg å hensette seg i den historiske horisonten som overleveringen taler ut fra, vil misforstå overleveringens betydningsinnhold (Gadamer, 2010, s. 341). Videre skriver han at det å utarbeide den hermeneutiske situasjonen betyr at man kan oppnå en riktig spørsmålshorisont for de spørsmålene som overleveringen stiller oss overfor (Gadamer, 2010, s. 341). På grunnlag av forforståelsen, som danner min forståelseshorisont må jeg som forsker være åpen og i en slags erfaringsberedskap i møte med min informant og stille de spørsmål situasjonen åpner for. Gadamer kaller det et *hermeneutisk krav* å sette seg inn i den andres horisont for å forstå vedkommende (Gadamer, 2010, s. 341). Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 2.4 der jeg skriver om det narrative intervjuet. Hermeneutisk metode har en aktuell rolle i analyser av empiriske data som har et budskap som kan tolkes, skriver Befring (2015). Dette gjelder kvalitativ forskning som søker etter meningsinnhold som blir formidlet ved språklige eller tilsvarende symboler (Befring, 2015, s. 111). Kvale og Brinkmann støtter opp under dette ved å skrive at hermeneutisk filosofi fremhever den kjensgjerning om at menneskets liv og forståelse er kontekstuell, både her og nå, og i en temporal dimensjon over tid (Kvale og Brinkmann, 2014, s. 73). I min studie er det viktig å ta hensyn til konteksten i analysen av intervjuet så vel som i analysen av aksjonene. Hva fortelles til hvem? Hvordan fortelles det? Hvilke dramaturgiske valg tar jeg i den kunstneriske prosessen med å omdanne hennes liv til min forestilling? I forlengelse av dette, når jeg etter hvert skal overføre informantenes historier til mine egne ord, foretar jeg en utvelgelse og fortolkning av materialet, der konteksten jeg forteller i vil spille inn på avgjørelsene rundt utvelgelsen. Hva fortelles til hvem, og hvorfor fortelles akkurat dette?

Jeg har valgt å benytte meg av begreper fra det Alvesson og Sköldberg (2014) beskriver som den aletiske hermeneutikken, da jeg mener den overnevnte horisontsammensmeltingen er viktig for at en fortellerforestilling skal ha en estetisk verdi for publikum. Aletisk

hermeneutikk har røtter i den eksistensielle hermeneutikken der fokuset ligger på menneskets uoppløselige tilhørighet til verden vi lever i med vår bevissthet, liv, miljø, epoke og historie, og forsøket på å skape mening i den (Alvesson og Skiöldberg, 2014, s. 240). Fortelleren må legge til rette for at publikum kan kjenne seg igjen i det som fortelles. I møtet mellom fortelleren og publikummeren skjer et møte mellom livsverdener. Min egen, min farmors og publikums. Alvesson og Skiöldberg skriver at ”*polariteten mellom subjekt og objekt oppløses i en mer utsprunget forståelsessituasjon som i stedet kjennetegnes av en avslørende struktur*” (Alvesson og Sköldberg, 2014, s. 198). Strukturen i denne konteksten vil være min tolkning av informantens anvendelse av plott, karakterskildringer og kontekst i formidlingen av fortellingen for så å sammenligne min (fortellerens) anvendelse, utvelgelse og videreføring av hennes beskrivelser. Strukturen som avsløres vil danne grunnlaget for en analyse av hvordan det oppleves for fortelleren å bearbeide informantens livshistorie for så å fortelle den i forskjellige kontekster med forskjellig publikum. De to første aksjonene finner sted i Oslo for et ukjent publikum og et publikum jeg der jeg kjenner noen, og den siste aksjonen finner sted i min farmors stue sammen med farmor, der publikum er vår nærmeste familie. De to første aksjonene legger vekt på publikums tolkning av fortellingen og den siste legger vekt på farmor og vår nærmeste families oppfatning av mine tolkninger og utvelgelses av en historie de alle kjenner til. Det dreier seg om å avsløre noe som er skjult, snarere enn en korrespondens mellom subjektets tanker og objektets virkelighet, skriver Alvesson og Sköldberg og trekker frem at den poetiske hermeneutikkens forståelse av at det som er skjult ligger i metaforene eller narrative (Alvesson og Sköldberg, 2014, s. 198-201). Studien dreier seg ikke i første rekke om å lete etter noe som ligger skjult bak informantens forståelseshorisont, men i fortellerens. Ved å reflektere rundt egen praksis ved hjelp av farmors historie håper jeg å finne de etiske utfordringene som skjuler seg i fortolkning og i forestillingsprosessen. Samtidig inneholder denne refleksjonsprosessen vurderinger knyttet til kunstneriske valg; til estetiske og dramaturgiske bestemmelser.

### **2.3. Kvalitativ metode som inngang**

I studien var det naturlig å benytte seg av kvalitativ metode da dette kjennetegnes ved å søke innsikt i, blant annet spesifikke fenomener, situasjoner og enkeltmennesker (Befring, 2015, s. 111). I følge Kvale og Brinkmann (2014) kan kvalitativ forskning gi oss troverdige beskrivelser av menneskers verden, og de kvalitative intervjuene kan gi oss velfundert kunnskap om vår samtalevirkelighet (Kvale og Brinkmann, 2014, s. 66). Det er intervjuene



med farmor og utvalgte publikummere i aksjon 1-3 som først og fremst danner empirien for forskningen i dette prosjektet.

#### **2.4 Narrativt intervju**

Hvis man vil vite hvordan et menneske oppfatter verden og livet sitt, hvorfor ikke spørre dem, skriver Kvale & Brinkmann (2014). Narrative intervjuer fokuserer på de historiene informanten forteller. De fokuserer på handlingen og oppbygningen i disse fortellingene, som kan dukke opp spontant, eller fremkalles av intervjueren (Kvale & Brinkmann 2009, s. 182). I denne studien er det lagt størst vekt på narrative i intervjuene og forsøket på å fremkalle dem. For å begrense studiens omfang har jeg valgt å se nærmere på tre dramaturgiske elementer innenfor narrativ teori der jeg opplevde at arbeidet med å omdanne livsfortellingen til farmor utløste flest etiske utfordringer, både i intervjusituasjon og forestillingskontekst: Plott, karakterer og kontekst. Dette kommer jeg tilbake til senere i avhandlingen.

Det at jeg er tilstede med mitt forskningsprosjekt vil påvirke informantens svar ettersom virkeligheten endres idet jeg som forsker interagerer med den (Rasmussen, 2012, s. 30). Min farmor ville, etter all sannsynlighet, fortalt livshistorien sin på en annen måte til noen hun ikke kjente, og som dermed ikke hadde kjennskap til historien hennes fra før av. Hun kan også bli påvirket av kamera, båndopptaker og at konteksten ikke lenger bare er løs prat over en kaffekopp. Dette trenger ikke være utelukkende negativt. Mening er kun mulig og interessant, skriver Rasmussen (2012), dersom den som skal forstå en annen ser at ens eget møte med den andre påvirker den andre og hva denne gjør (Rasmussen, 2012, s. 30). Det at jeg er informantens barnebarn kan betraktes som både en styrke og en svakhet for resultatet av intervjuene. Det at vi har en familierelasjon kan berike intervjuet ettersom jeg har kunnskaper om hvilke spørsmål jeg bør stille, men også begrense, fordi jeg vet hva hun ikke liker å snakke om og derfor kan komme til å unngå noen tema andre forskere hadde sett på som viktig. Det at vi kjenner hverandre så godt kan også føre til at samtalen kan ha lett for å skli ut til å handle om andre ting enn saken og historien jeg er ute etter. Det er nettopp i denne dynamikken, mellom forsker(barnebarn) og informant(bestemor), det er viktig å ha oppmerksomhet og bevissthet rundt etikk og moral i forskning og kunstproduksjon.

## 2.5 Transkripsjon

I en transkripsjon blir samtalen mellom to mennesker som er fysisk til stede abstrahert og fiksert i skriftlig form, skriver Kvale og Brinkmann (2014). Så snart intervjutranskripsjonene er foretatt, er man tilbøyelig til å betrakte dem som de egentlige grunnleggende empiriske data i et intervjuprosjekt (Kvale og Brinkmann, 2014, s. 186). Det man må være klar over i en slik prosess er at talespråk og skriftspråk tilhører to forskjellige diskurser. Den muntlige diskursen og den skriftlige. Spillereglene innenfor de to ulike diskursene er forskjellige ettersom de hører til to forskjellige språklige spill og to forskjellige kulturer. Å transkribere betyr å transformere - man skifter fra en form til en annen. Elementer som kroppsspråk, ironi og mimikk går ofte tapt i en slik transformering av muntlig tekst til skriftlig tekst. Kort sagt kan man si at transkripsjoner er svekkede, dekontekstualiserte gjengivelser fra direkte intervjusamtaler (Kvale og Brinkmann, 2014, s. 187). En av de største utfordringene jeg kom over da jeg skulle transkribere intervjuet med farmor var dialektovergangen. Det å transkribere en bred audnedalsdialekt over til bokmål opplevdes kunstig, og jeg opplevde at setningenes autensitet til en viss grad ble svekket. Da jeg leste igjennom det transkriberte intervjuet, oppdaget jeg flere steder å ha brukt "bløte konsonanter" og dialekt når farmor var engasjert og når hun brukte direkte tale i narrativene: som for eksempel: "Også sa æ... Hæ? Hvorfor kan ikkje æ heite Kitty lengre?". Det er altså de uttalelsene der hun iscenesetter seg selv. Videre i transkriberingen har jeg benyttet meg av "... " for å symbolisere at setningen ikke er ferdig, for eksempel der hun stopper opp og tar tenkepauser midt i en setning. Denne symboliseringen har jeg også benyttet meg av for å vise at en setning avsluttes før den er ferdig. Et eksempel på dette kan være: "Ja... Altså det første jeg husker altså... Ja jeg kom jo på barnehjemmet da jeg var...ja jeg var vel et par år".

### 2.5.1 Utvalg av informanter

I transkriberingen er farmors sitater merket med "F" og mine sitater merket med "S" for å klargjøre hvem som sier hva. Disse benevnelsene benytter jeg også i analysen, slik at det blir klart for leseren hvem som representerer hvilket sitat. De øvrige informantenes sitater er merket med "A", "B", "C" og "D". Informant A-C er utvalgte publikummere som var tilstede på en eller flere av aksjonene. Informant A og D var publikummere under aksjon 1 og 2, og kjenner fagområdet muntlig fortellerkunst godt. Informant B og C var publikummere under aksjon 3, der informant B kjenner farmors livshistorie godt og har det samme familiære båndet som farmor og jeg, mens informant C ikke er i familie med farmor, men kjenner

livshistorien hennes godt. I aksjon 1 og 2 visste jeg godt hvem jeg ønsket å intervju og hadde avtalt dette på forhånd med informant A og D. I aksjon 3 hadde jeg ikke avtalt å snakke med informant B og C, men fordi de hadde mange tilbakemeldinger etter aksjonen gjennomførte jeg et kort intervju med dem og fikk bekreftelse på at jeg kunne bruke sitatene deres i denne studien.

## 2.6 Forskningsmetodologi

### 2.6.1 Aksjonsforskning

Aksjonsforskning er en oversettelse fra det engelske begrepet *action research* og blir på norsk ofte omtalt som handlingsrettet forskning eller forskning for handling. I denne studien benytter jeg meg av begrepet aksjonsforskning, fordi jeg ser at hensikten med denne studien er i pakt med grunntankene for aksjonsforskningen: Å forbedre og videreutvikle en allerede eksisterende praksis. Fordi det er gjort lite forskning på etikk innenfor fagområdet muntlig fortellerkunst tidligere, var håpet at denne studien kunne være et bidrag til at andre fortellerkunstnere kunne bli mer bevisst på etiske utfordringer i møte med andres livsfortellinger. I studien ser jeg nærmere på fortellerkunstpraksisen, nærmere bestemt min egen fortellerkunstpraksis. På hvilken måte er jeg bevisst de etiske utfordringene som dukker opp i prosessen ved å gjøre min farmors livsfortelling om til min forestilling? For å bli bevisst de etiske retningslinjene i min egen forestillingsprosess har jeg benyttet meg av blant annet aksjonsforskning. Tiller (2006, s. 45) skriver at aksjonsforskeren (fortelleren) forsker sammen med aktørene (publikum) i praksis, og forskningen har som grunnpremiss at resultatene skal komme praktikerne til gode (Tiller, 2006, s. 45). Praktikerne i denne studien er fortellere/scenekunstnere som arbeider med fortellerkunst. I all hovedsak fokuserer studien på refleksjoner rundt egen praksis og de etiske utfordringer man møter i arbeid med andres livsfortellinger. Hovedintensjonen er altså å undersøke de etiske grunnprinsippene i prosessen med å gjøre andres livsfortellinger om til sin fortellerforestilling. Aksjonsforskningen tar utgangspunkt i det narrative intervjuet med min farmor. Deretter danner min tolkning av hennes historie utgangspunktet for tre korte fortellerforestillinger (aksjoner) der jeg fokuserer på tre forhåndsbestemte, mulige etiske problemområder innenfor personlige fortellinger. Fortellingene har blitt gjennomført for varierte publikumsgrupper, alle med en viss interesse for faget, eller fortellingen i seg selv. Jeg har valgt å kalle de tre fortellerforestillingene aksjon 1, 2 og 3, på tross av at aksjonsbegrepet ikke er helt dekkende for denne prosessen.

Forestillingene er først og fremst en aksjon for meg som forteller, og vil nok ikke oppleves som en aksjon for publikum i salen. Fordi denne studien først og fremst har som formål å utforske praktikerens arbeid med fortellinger, har jeg valgt å kalle forestillingene for aksjoner, nettopp fordi det er det de oppleves som for meg. Aksjon 1 ble gjennomført for medlemmer i Norsk Fortellerforum, som blant annet består av fortellere som har lang erfaring i fagfeltet. Aksjon 2 ble gjennomført for et publikum som består av både studenter som fordyper seg i - eller forsker på - fortellerkunst, og studenter som har lite, eller ingen erfaring innenfor dette fagområdet. Den siste aksjonen, aksjon 3, ble gjennomført for farmor og min nærmeste familie. De er eksperter på hvordan historien *egentlig* er, og kan dermed gjenkjenne mine tolkninger og endringene av historien. Ved å gjennomføre aksjon 1-3, ønsket jeg å reflektere rundt de etiske utfordringene i min tolkning av det narrative intervjuet sammen med et publikum og håpet var at dette ville føre til noen funn som kunne være med å utvikle og forenkle egen fortellerpraksis og eget praksisfelt forøvrig.

Svein S. Andersen (2013) skriver at en case, eller et tilfelle (aksjon 1-3) ofte posisjoneres i lys av generell empirisk eller teoretisk kunnskap (Andersen, 2013, s. 17). I studien ble intervjuet med farmor først transkribert, deretter omformet til *min* fortellerforestilling og til slutt fremført for et publikum. Dette kan i følge Andersen sees som en form for dekontekstualisering, der man løsriver tilfellet fra den konkrete, opprinnelige konteksten eller sammenhengen det først er realisert i. Dette gjøres ved at enkelte sider ved den aktuelle aksjonen som beskrives og analyseres, løftes frem. Et annet ord som er brukt for å beskrive dette er rekontekstualisering, nettopp fordi lokal variasjon og kontekstforståelse knyttes sammen med mer generelle forutsetninger som en bærende analytisk kontekst. Tanker om helhet og sammenheng bør uansett anses som arbeidshypoteser som aktivt utprøves underveis i prosessen. Dette gjelder enten formålet med studien er å forstå en case, anvende teori eller utvikle teori (Andersen, 2013, s. 17). For å bli i stand til å forstå og beskrive hva som skjer i aksjon 1-3 har jeg valgt å benytte meg av den reflekterende praktikers metode.

### 2.6.2 Den reflekterte praktiker

Refleksjonsbegrepets etymologiske opphav stammer fra det latinske ordet "reflectere" der *re* betyr "tilbake" og *flectere* betyr "bøye" eller "krumme". Begrepet forstås i dagligtalen som noe som gjenspeiler noe, kastes tilbake eller en form for gjennomtenkning av noe (Gundersen,

2007). Dramapedagog Philip Taylor (1996) skriver at den reflekterte praktiker ofte blir misforstått som en navlebeskuende forsker der forskeren reflekterer seg selv *i seg selv* i stedet for å reflektere seg selv i møte med andre. Hvis man kun ser innover i seg selv står man i fare for å gå seg vill i seg selv og bort fra gruppen, skriver han (Taylor, 1996, s. 27). Reflektert praksis fordrer, i følge Taylor, en evne til å granske seg selv, i tillegg til en erkjennelse av hvordan man interagerer med andre og hvordan andre leser og blir lest i denne interaksjonen. Taylor benytter seg av Donald Schön (1983) sine begreper ”knowing in action” og ”reflection in action” for å beskrive hvordan forskeren intuitivt endrer sin egen praksis umiddelbart gjennom refleksjon, vurdering og en kompleks indre dialog i en spesiell kontekst. Eksempler på dette kan være hvordan fortelleren intuitivt endrer en beskrivelse av en karakter, drar inn publikummere i fortellingen, tar inn mobiltelefonen som ringer midt i forestillingen, overdriver beskrivelsen av en følelse, hopper over et avsnitt eller legger til en forklaring underveis i forestillingen. Fortelleren reflekterer over responsen til publikum, og ut fra det gjør hun en rekke vurderinger på hva som passer den konteksten hun befinner seg i. Reflection in action skiller seg fra reflection *on* action ved at refleksjonen skjer umiddelbart og underveis i forestillingen, til forskjell fra reflection *on* action der evaluering av hendelser og refleksjon over dette skjer i etterkant av selve opplevelsen. Den reflekterte praktiker, eller den reflekterte fortellerkunstner, reflekterer over den tause kunnskapen som ligger i de intuitive valgene man tar i forestillingen og refleksjonen over hvorfor disse ble tatt og hva det hadde å si for resultatet av forestillingen. Både for en selv, og for publikum. Hva var den utløsende hendelsen til at jeg tok valget om å hoppe over nettopp det avsnittet? Hvilke konsekvenser hadde dette for fortellingen og for publikums opplevelse og forståelse av fortellingen?

Reflektert praksis og særlig dens innvirkning på livslang læring, ble stadig mer fremtredende på 1980-tallet, da først og fremst innenfor omsorgsyrkene og pedagogikken. Målet var å oppnå større innsikt i egen praksis gjennom prosesser der fokuset i større grad lå på *selvinnsikt* og *evaluering* av egen praksis. Selv om praktikerne søkte innsikt i ulike fagfelt, med forskjellige interessefelt var fokuset det samme: Å forvandle eller forbedre sin egen praksis gjennom kritisk, pedagogisk refleksjon (Lindis og Vettraino 2015, s. 4). Ruth Grütters (2011) definerer også refleksjonsbegrepet i en dannelsingskontekst: ”Refleksjon er en dialektisk og spekulativ prosess i bevisstheten som i et dialogisk møte med en tekst fører til ny erfaring og ny kunnskap” (Grütters, 2011, s.90 ). Denne definisjonen har flere røtter, blant annet fra filosofen Thomas d’Aquinas, som regnes som en av de første til å ta refleksjonsbegrepet i

bruk om tankens tilbakeskuende bevegelse. Grüters viser også til Descartes når hun legger frem de tre betydningene i refleksjonsbegrepet: ”Å vende” og ”å tenke” og ”selvforståelse”. Dette danner grunnlaget for å forstå refleksjon som en todelt prosess som bunner i *sansning* etterfulgt av *prossesering* av det sansede i hodet. Den dialektiske prosessen i refleksjonen har dermed potensiale til å endre verden, med kunnskapen som produseres som følge av refleksjonen. Torunn Klemp (2013) supplerer dette utsagnet, i et forsøk på å forklare hva refleksjon er, ved å vise til at refleksjon handler om å utfordre tatt-for-gitte oppfatninger. Å reflektere, skriver hun, er derfor også å utfordre (Klemp, 2013, s. 3).

Det finnes mange definisjoner av hva en reflektert praktiker kan være. Svendsen (2011) skriver at begrepet riktignok i dagligtalen ofte blir forstått som en generell gjennomtenkning eller gjenspeiling av noe, mens det innenfor filosofien brukes i flere spesifikke betydninger. Kant skiller mellom forestilling (*Vorstellung*) og refleksjon (*Reflexion*), der forestillingen er rettet direkte mot erkjennbare gjenstander, mens refleksjonen er rettet mot selve forholdet mellom forestillingene og erkjennelseskraftene. Hos de britiske empiristene og i fenomenologien brukes refleksjon om den akten, gjennom hvilken bevisstheten ikke er rettet mot gjenstanden som sådan, men mot opplevelsen av gjenstanden (Svendsen, 2011). Denne studien handler ikke om farmor sin livshistorie, men opplevelsen av å jobbe med den i en kunstnerisk prosess.

Linds og Vettraino (2015) refererer til sosiologen Jack Mezirow (1990) som knytter denne typen refleksjon til ”en høyere mental prosess”, der fokuset ligger på å se tilbake på tidligere erfaringer for å oppnå forståelse og dermed bli i stand til å gå ett skritt videre enn man gjorde sist (Linds og Vettraino, 2015, s 4). I aksjon 1-3 i denne studien har jeg benyttet meg mer eller mindre av den samme fortellingen hver gang, men refleksjonene rundt de etiske problemstillingene har utviklet seg fra aksjon til aksjon. Linds og Vettraino viser igjen til Mezirow som skiller mellom *refleksjon* og *refleksivitet*, der refleksjon er praksisen der man ser tilbake på de tidligere handlingene og adferdene for å forstå hvordan og hvorfor de oppsto, og refleksivitet betegner den aktive tanken som forvandler praksisen i handlingsprosessen. Mezirow introduserer begrepet *gjennomtenkt handling* som går ut på å stoppe opp i det man handler og tenke ”hva er det som ikke fungerer her og hvordan kan jeg endre det?” (Linds og Vettraino, 2015, s. 4). Jeg oppdaget ved flere anledninger at jeg forandret fortellingen underveis i prosessen med å skape den på grunn av etiske problemstillinger, men også underveis i aksjonen foran publikum. Selv om den gjennomtenkte handlingen, slik Mezirow

forklarer den, kanskje er beregnet for et mer uttalt forandrende resultat, vil jeg argumentere for at den gjennomtenkte handlingen egner seg godt i reflektert praksis der hovedformålet er å endre egen praksis, eller belyse egen praksis - ikke nødvendigvis forandre et helt fagfelt.

Linds og Vettraino refererer også til Gillie Bolton (2010) som skriver om *through-the-mirror-prosessen* der man ikke bare gransker en refleksjon, slik speilmetaforen i bokens tittel *Playing in a House of Mirrors* kan indikere, man må ta det ett skritt videre enn denne enkle refleksjonen. Hun argumenterer for at man i en refleksiv prosess har muligheten til å vrenge tankene våre og snu vår verden opp-ned, og bevisst lære gjennom en problemløsningsorientert prosess, en prosess som refleksivitet tilbyr. Hun skriver: "What is the reflection of shit? Shit". (Linds og Vettraino, 2015, s 4). Man må, i likhet med Kant, se forbi forestillingen av gjenstanden og avdekke forholdet mellom forestillingene og erkjennelseskraftene. På den måten kan jeg trenge inn i fortellingen, se hva som skjuler seg bak ordene og med det finne ut av hvilke etiske utfordringer som finnes i prosessen med å gjøre farmors historie om til min forestilling.

### 2.6.3 *Datainnsamling*

Jeg har benyttet meg av flere datainnsamlingsmetoder for å undersøke studiens problemstilling. Jeg har først og fremst benyttet meg av narrativt intervju der jeg har kartlagt og analysert hvilke valg jeg tar i prosessen ved å omskape farmors livshistorie til min forestilling. Jeg har i hovedsak fokusert på hvordan jeg benytter meg av ulike dramaturgiske virkemidler som plott og karakterskildringer, og hvordan jeg forholder meg til konteksten rundt den aktuelle forestillingen. Jeg har gjennomført tre aksjoner med forskjellige grupper som publikum og analysert opplevelsene og diskusjonene av disse i etterkant. Ved å benytte meg av *den reflekterte praktiker* i disse aksjonene vil mine egne refleksjoner, samt analyse av intervjuet med farmor og publikum i aksjon 1-3, samt analyse av aksjonene, til sammen danne grunnlaget for empirien i studien.

### 2.6.4 *Analyse av intervju*

Når man står ovenfor en publisering av en forskningsrapport slik dette masterarbeidet fordrer, reiser det seg visse moralske spørsmål om hvilke virkninger forskningsrapporten eller studien kan ha for dem som har delt sine historier med forskeren. Forskeren blir en forteller, som

snakker på andres vegne (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 275). For å være i stand til å gjennomføre et analysearbeid er det viktig å ha klart for seg hva man ønsker å undersøke. Spørsmål man med fordel kan ha reflektert over i forkant av analysearbeidet kan være : Hvem snakker vi på vegne av, hvem snakker vi til, med hvilken stemme, med hvilket formål og med hvilke kriterier (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 275)? Ved å vite hva man leter etter i det innsamlede materialet legger man til rette for at analysearbeidet skal bli gjennomførbart, samt forsterker muligheten for en valid og interessant analyse. For å strukturere det innsamlede materialet har jeg benyttet meg av kategorisering med vekt på tre hovedkategorier: plott, karakterer og kontekst. Kategorisering er en metodisk strategi som egner seg for denne studien ettersom forskningsspørsmålene som gjør seg gjeldende tydelig fokuserer på disse tre konkrete områdene innenfor fortellerkunst og dramaturgi. Intervjuet med informanten, den dramaturgiske bearbeidelsen av materialet og refleksjonene før, under og i etterkant av aksjonene har derfor blitt styrt av disse kategoriene gjennom hele intervjuprosessen.

## **2.7 Validitet i intervjusammenheng**

Ved bruk av kvalitative metoder i en familienær studie som denne, der forskeren tolker informasjonen ut fra et subjektivt syn vil forskningen og validitetsspørsmålet berøre det såkalte ”researcher bias ”. Dette er et begrep brukt for å illustrere at forskerens forventninger og forutinntatte oppfatninger kan forstyrre persepsjonen og dermed redusere validiteten av data (Befring, 2015, s.54). Det at jeg bruker min egen farmor, som jeg har et nært forhold til, som informant, har jeg god kjennskap til livshistorien hennes før intervjuet starter. Dette er en faktor jeg må være bevisst på og ta hensyn til både i intervjusammenheng, så vel som i analysen av intervjuet. Selv om hermeneutikken beskrives som en tenkemåte, der tolkninger og forståelser møtes og skaper ny innsikt, må jeg være åpen for ny informasjon i intervjusituasjonen. Tolkningene i denne studien handler om hvordan jeg tolker og analyserer farmors historie. Forståelsen vil være hvordan jeg som forteller benytter meg av informasjonen til å lage materialet til mitt eget, og den nye innsikten vil være refleksjonene av erfaringen som gjøres i etterkant av forestillingen. Den aletiske hermeneutikken trekker frem hvordan menneskers for-forståelse, forståelse og fordommer utgjør menneskets horisont, og at det er når to horisonter møtes og smelter sammen at ny innsikt kan oppstå. Konteksten trekkes også her inn som en viktig forutsetning for tolkning. Forskeren, med sin egen livsverden, møter tekstens verden (den transkriberte fortellingen) og i dette møtet skjer en horisontsammensmelting (Alvesson & Sköldbberg, 2014, s. 242-246 ). Ettersom jeg kjenner



store deler av farmors livshistorie kan jeg derfor komme i skade for å ikke være oppmerksom og lyttende nok til det hun forteller. Det at hun er et familiemedlem jeg bryr meg om kan også sensurere noen av spørsmålene jeg ellers ville ha stilt. Rasmussen (2012) trekker frem Herons (1988) beskrivelser av validitetsprosedyren, der han trekker frem at forskningens kunnskapssykluser må være ivaretatt, konklusjonene må henge sammen og at forskerne må være enige på tross av en nødvendig blanding av sammenfall/bekreftelse og avvik/divergens, samt at man motarbeider selvoppfyllelse og selvbekreftende viten (Rasmussen, 2012, s. 41). I mitt prosjekt er dette en utfordring ettersom jeg forsker i et felt jeg kjenner godt, og der informanten og fortellingen hun forteller ikke er helt ukjent for meg. Dette bringer med seg en større grad av subjektivitet inn i forskningen, noe jeg må være bevisst på og være forsiktig med. Dersom en annen person skulle utført den samme analysen og tolkningen av fortellingen, er sannsynligheten stor for at han/hun ville kommet fram til andre eller varierende resultater.

## 3.0. Teori

### 3.1 Etikk

Ulike former for etikk bygger på hverandre, og Johansen og Vetlesen (2000) trekker frem Aristoteles, ved siden av Platon som en av de viktigste og mest grunnleggende tenkerne i antikken (Johansen og Vetlesen, 2000, s. 23). Den moralske dyd, skriver Aristoteles, er imidlertid oppstått av vanen, derfor kalles den ”ethike”, nesten det samme som ”ethos”, som betyr vane (Aristoteles, 1996, s. 19). Videre skriver han at de moralske dydene ikke er noe man har fra fødselen av, slik som man har øyne og ører man kan trene opp til å se og høre. Dydene får man først når man utprøver dem - det vi må lære før vi kan gjøre det, det lærer vi ved at vi gjør det. En byggmester, skriver han, blir byggmester ved å øve seg på å bygge, på samme måte kan man si at jeg blir forteller ved å øve på å fortelle. Og en etisk rettferdig forteller blir jeg ved å nettopp øve på dette, slik jeg forsøker å gjøre gjennom denne studien (Aristoteles, 1996, s. 19). Aristoteles regnes for å være den store klassikeren innenfor dydsetikken, en aktørsentrert etikk som tar utgangspunkt i at hvert enkelt menneske ønsker å leve et godt liv. For å leve dette gode livet må mennesket leve et liv der det ”virker på sitt beste”. Men hva er et godt fungerende menneske? Et godt liv, for et godt fungerende menneske, skriver Aristoteles, er et liv med de beste muligheter til å utfolde de ypperste menneskelige evner, skriver Johansen og Vetlesen (Johansen og Vetlesen, 2000, s. 147). Videre peker de på Aristoteles sitt fokus på fornuften som den ypperste menneskelige evne. Fornuften trekkes frem som den evne, i tillegg til språklig kommunikasjon, som særmerker mennesket fremfor alle andre arter (Johansen og Vetlesen, 2000, s. 147). I følge Aristoteles er et dydig menneske et menneske som har utviklet mange dyder som ærlighet, mot, sindighet, generøsitet, rettskaffenhet og så videre. Men hvordan vet man hvilken dyd som passer i hvilken situasjon? Det dydige mennesket må i følge Aristoteles ikke bare utvikle og ”ha” bestemte dyder, man må også vite hvilke dyder som passer i hvilken situasjon. Dyden ”mot”, for eksempel, passer i en situasjon som er forbundet med store farer, og dyden ”måtehold” passer i situasjoner forbundet med kroppslige behov og nytelser. Aristoteles skriver at den moralske dyd er en middelvei mellom to laster. Men hvordan lærer man dette? Videre skriver han at det rette og det rosverdige er sjeldent, nettopp fordi det å treffe midten i hvert tilfelle ikke er en enkel oppgave (Aristoteles, 1996, s. 30). En person blir altså dydig gjennom sin egen praksis, gjennom prøving og feiling. Individet kan ikke alene, av egen kraft finne svar på

dette spørsmålet. Svarene ligger i den praksisen de oppstår i. Å lære gjennom praksis, andres som egen, er å lære gjennom erfaring (Johansen og Vetlesen, s. 150). Dette viser igjen til studiens hensikt. Ved å reflektere over de etiske utfordringene jeg møter i denne prosessen håper jeg å bli et litt bedre, og et litt mer dydig menneske.

De etiske normene fra dydsetikken finner man igjen flere steder, for eksempel i bibelen. Dyden ”fronesis”, som betyr praktisk klokskap (Johansen og Vetlesen, s. 150), finner vi for eksempel igjen i det fjerde budet i bibelen, som sier at *du skal hedre din far og din mor*. Budet viser til at du skal behandle andre mennesker med respekt. Jeg skal behandle min farmor med den verdigheten hun fortjener - som et mål i seg selv. Dette fører meg videre til Kant.

Kant, som regnes for å være den klassiske representanten for deontologisk etikk, skriver om pliktetikken, som går ut på at mennesker i kraft av sin fornuft, har evnen til å avgjøre hva som er rett og galt, uavhengig av ytre autoriteter og sanselige impulser (Johansen og Vetlesen, 2000, s. 159). Han skiller mellom hva som er et mål i seg selv, og hva som er et virkemiddel. Og hvor han peker på at et menneske aldri bare kan være et virkemiddel. Et menneske er et mål i seg selv, og en av de grunnleggende etiske normene er at vi alltid må behandle hverandre som mål i seg selv og ikke et virkemiddel (Johansen og Vetlesen, s. 163). Igjen kan man trekke en bibelsk referanse til den gylne regel, som sier at du skal gjøre mot andre slik du vil at andre skal gjøre mot deg. Regelen sier noe om hva det vil si å betrakte andre som formål i seg selv, nemlig på likefot med en selv (Johansen og Vetlesen, s. 163). Dette leder meg tilbake til at jeg må behandle farmor med den respekten hun fortjener, hun kan ikke reduseres til *kun* et virkemiddel i min egen karriere. Hvis jeg vil bruke hennes livshistorie til forskning må jeg også behandle henne som et mål i seg selv - med respekt.

Konsekvensetikere som John Stuart Mill har tatt dette ett skritt videre. Han synes å være enig i at man skal skille mellom mål og virkemidler, men man må da også ha et blikk for hvilke konsekvenser det man gjør får. Det er utelukkende konsekvensene av en handling som avgjør om den er moralsk riktig eller ikke (Johansen og Vetlesen, 200, s. 138). Det er mye som blir gjort i beste mening, som kan få usedvanlige konsekvenser. Det er mange mennesker som har hatt en god intensjon for det de gjør. Norsk misjon blant hjemløse, for eksempel, hadde gode intensjoner ved å sette taterbarna på barnehjem. De ville redde barna fra den dårlige innflytelsen fra sine foreldre og gi dem mulighet til å vokse opp som ”ordentlige folk”. Men følgene av disse handlingene hadde forferdelige konsekvenser. Handlingene blir i dag av

mange sett på som avskyelige og onde. Når jeg bruker farmors liv som utgangspunkt for min forestilling, gjør jeg dette med gode hensikter, men hva hvis mine valg og min forestilling bryter med farmors vilje? Hvilke konsekvenser får det for henne, meg og min nærmeste familie? Det handler altså om de faktiske konsekvensene av det man gjør.

Et annet eksempel er Karl Ove Knausgård som har møtt både juridiske og etiske konflikter etter utgivelsen av romanserien *Min Kamp*. Romanene blir regnet under sjangeren virkelighetslitteratur, og mange av romanfigurene baserer seg på virkelige mennesker som har en familiær eller andre nære relasjoner til forfatteren, mange uten anonymisering, og ofte mot deres vilje (Økland, 2011). Dette bringer meg videre til et tilleggsperspektiv til konsekvensialismen – Adam Smith og moralfilosofien. For hvorfor skriver Knausgård om sin nærmeste familie når han står i fare for å såre dem? Hvorfor lager jeg en forestilling som baserer seg på min farmors liv når jeg er redd for hvordan hun kommer til å reagere på den ferdige forestillingen? Dette kan ifølge Adam Smith's tanker om moralfilosofi, betegnes som et etisk dilemma. Han skriver om etisk egoisme, noe som i seg selv kan virke selvmotsigende, men hans teorier bygger på at hvis hver aktør sikter mot å maksimere sitt eget beste vil de faktiske konsekvensene bli bedre for alle enn om hver enkelt siktet mot å fremme det felles beste (Johansen og Vetlesen, 2000, s. 140). Adam Smith går altså ett skritt lenger enn konsekvensialistene. Han skiller mellom konsekvenser på individnivå, og konsekvenser på samfunnsnivå. Han peker på at ting som på individnivå kan fremstå som ren egosentrisitet og egoisme, likevel kan fungere godt på samfunnsnivå. Hvis en næringsdrivende ut fra egeninteresse utvikler en produksjon sånn at den blir 10 ganger effektiv enn før vil han få en profitt som er formidabel. Den næringsdrivende gjør dette ut av egen interesse og konkurrerer i hjel sine egne konkurrenter slik at det blir helt uutholdelig for dem. Dette kan man jo se på som en etisk sett dårlig handling, men for samfunnet har hun gjort noe nyttig. Hun har skapt en ny måte å produsere på som andre kan ta etter, og som dermed bidrar til at vi kan brødfø oss selv bedre. Det samme gjør kunstneren. Når man bruker de personlige erfaringene kan det være smertefullt, men det kan være nødvendig for å utvikle vår kollektive erfaring. Og det er det kunstneren gjør. Det å se på livet til en av sine nærmeste kan være smertefullt for den det gjelder, men man kan lære noe av det og formidle noe av det man har lært. Det kan være samfunnsmessig nyttig. Kunstneren skaper et uttrykk som formidler noe til andre. Dette kan skape en erkjennelse i andre som er av samfunnsmessig nytte. Det etiske dilemmaet ligger i at jeg som kunstner må veie de direkte relasjonene jeg står i til mine nærmeste opp mot et samfunnsansvar.

### 3.2 Muntlig fortellerkunst

Dahlsveen (2010) skriver at begrepet *muntlig fortellerkunst* først og fremst refererer og henviser til en muntlig kultur, og at denne kunstformen derfor skiller seg fra litteraturen (Dahlsveen, 2010, s. 19). Videre viser hun til den franske fortelleren Bruno de La Salle (2004) som beskriver den muntlige fortellerkunsten som en kunstform som er avhengig av et fysisk nærvær, at det ligger et ansvarsforhold mellom den som forteller og den som lytter, og at det muntlige ordet består av pust, lyd og musikalitet (Dahlsveen, 2010, s. 19). Aristoteles (2010) skiller diktningen inn i tre forskjellige deler: Komedien, tragedien og eposet, der særtrekket ved den episke diktningen er at den ikke krever at en aktør trer frem på scenen og handler, derfor kan også det uforklarlige skildres (Aristoteles, 2010, s. 65). Han skriver at den episke diktningen må ha de samme arter som tragedien, hva gjelder karakterer og dramaturgi og at språket må holde kunstnerisk mål, selv om et alt for blendende språk kan fordunkle karakterene og tankene (Aristoteles, 2010, s. 64-66). Muntlig fortelling ønsker å oppnå en naken retorisk situasjon, der ingenting er skjult – virkemidlene er klare og gjenkjennbare, skriver hun videre (Dahlsveen, 2010, s. 21). En forteller må holde på lytterens oppmerksomhet og interesse, språket må være både verbalt og non-verbalt og hele vokabularet bør forstås innenfor en enhetlig kultur. Kort fortalt kan man si at muntlig fortellerkunst må bestå av en fortelling, en forteller og et publikum. Dette er samtidig tilstede og påvirkes av den sosiale konteksten (Dahlsveen, 2010, s. 23).

### 3.3 Etikk i narrative intervjuer og fortellerkunst

De etiske problemstillingene i intervjuforskning oppstår spesielt på grunn av de komplekse forholdene som er forbundet med å utforske menneskers privatliv og videre legge opplysningene ut i det offentlige rom (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 97). Det offentlige rom i denne konteksten vil være i form av en publisert forskningsrapport (masterstudien) og en forestilling som er åpen for offentligheten. De etiske problemstillingene eksisterer i hele løpet av denne studien, og det kan være like nyttig å beskrive dem og behandle dem i alle deler av prosessen. For å begrense studien har jeg valgt å fokusere spesielt på den siste etappen i arbeidet, der jeg bearbeider de analyserte intervjuene, lager en forestilling som baserer seg på dem og forteller den for de forskjellige publikumsgruppene. Denne delen av prosessen legger det største grunnlaget for refleksjon, og det er også her jeg har måtte behandle de største etiske utfordringene i prosessen. Jeg vil likevel i det følgende redegjøre for hvilke etiske

hensyn jeg måtte ta stilling til i forberedelsen til - og under - det narrative intervjuet, da dette la grunnlaget for empirien jeg har basert studien på.

Da jeg gjennomførte det første intervjuet med farmor, det narrative intervjuet, fikk jeg erfare viktigheten av å gjøre et grundig forarbeid før jeg befant meg i selve intervjusituasjonen. Hadde jeg ikke gjort meg opp noen tanker om hva jeg skulle spørre om og hvorfor på forhånd, hadde jeg nok utelukket noen av de spørsmålene som var med på å åpne for den etiske refleksjonen i etterkant. Jeg bestemte meg for å fokusere på tre ulike tema som jeg på forhånd visste at farmor synes det kunne være utfordrende å snakke om. Disse temaene omhandlet hennes identitet som tater, hennes forhold til fosterforeldrene og hennes forhold til sin opprinnelige familie. Dette var temaer jeg var nysgjerrig på, men som jeg ikke tidligere har turt å spørre så mye om. Det at det var min farmor som var informanten i denne studien gjorde at jeg kunne ta avgjørelsen om å styre samtalen inn på de litt mer følsomme temaene, ettersom jeg følte meg i stand til å analysere og forstå hennes reaksjoner nok til å stoppe i god tid før det gikk fra interessant til ubehagelig.

I den kvalitative forskningen kan det oppstå en spenning mellom ønsket å oppnå kunnskap og det å ta etiske hensyn (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 96). Intervjuerens grunnleggende etiske dilemma kan synes å være ønsket om å oppnå en dyp og inntrengende samtale, noe som innebærer en fare for at informanten krenkes. Forskeren ønsker samtidig å være så respektfull mot informanten som mulig, men dette innebærer en fare for at man sitter igjen med et empirisk materiale som kun skraper overflaten (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 96). Selv om jeg på forhånd hadde bestemt meg for å fokusere på de tre temaene plott, karakter og publikum, hadde jeg likevel bestemt meg for å trå varsomt når jeg skulle gjennomføre intervjuet med farmor. Hun har tidligere nevnt at hun føler seg som en ”trykkoker under press, og at hun ikke vet hva som skjer dersom hun letter på lokket”. Dette ser jeg som et alvorlig uttrykk for at hun synes det er vanskelig å snakke for mye om det som skjedde for 75 år siden, og at enkelte minner eller følelser kan være vanskelige å ta innover seg. Dette måtte jeg som intervjuer respektere. I et narrativt intervju er min rolle som intervjuer først om fremst å lytte, og av og til stille klargjørende spørsmål og spørsmål som fører samtalen videre ( Kvale og Brinkmann, 2015, s. 166).

### 3.4 Narrativitet

Dahlsveen (2010) beskriver ”narrativitet” som et sentralt begrep innenfor flere fagdisipliner og som et begrep med naturlig særstilling innenfor fortellerkunst. Begrepet kommer fra det latinske ordet *narrare* som betyr ”fortelle” eller ”fortellende”. Det narrative refererer til struktur, kunnskap om, og evnen til å strukturere en historie, skriver Dahlsveen (Dahlsveen, 2010, s. 22). Når man som intervjuer skal forsøke å holde følge i en livsfortelling har man en dramaturgisk fordel i tid, sted og alder - en slags naturlig livsløpsdramaturgi. Dette begrepet har jeg satt sammen av ”livsløp” her forstått som de fem hovedavsnittene man deler menneskets liv inn i: fostertiden, barnealderen, pubertetsalderen, den voksne alder og alderdommen (Store norske leksikon, 2013), og dramaturgi, her forstått som en fortellings oppbygging og struktur (Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, 2015, s. 16) Dette begrepet og de livsstadier det rommer, opplevde jeg som en god hjelp i intervjusituasjonen og som et verktøy til å organisere fortellingen i etterkant, da jeg tok fatt på arbeidet med forestillingen.

Narrativene omgir oss i store deler av dagliglivet i form av redegjørelser for hendelser som i det minste inneholder en begynnelse, en midte og en slutt. Disse holdes igjen sammen av en rekke av mindre hendelser (Dahlsveen 2010, s. 22). Narrativer skapes av den enkelte samtidig som de påvirkes av en rekke kontekstuelle omstendigheter som tid, sted, rom. De påvirkes også av kulturbestemte trekk som religion, ideologi og språk. Dette påvirkes igjen av hvem man snakker med, og hvordan vedkommende responderer på det som fortelles. Alt dette utgjør til sammen den narrative konteksten. Marianne Horsdal (2012) skriver at menneskets minne, som på mange måter danner grunnlaget for narrative, påvirkes av både indre og ytre faktorer på samme måte som et narrativ. For å gjenkalle minner, enten det skjer spontant eller planlagt, kan det være forskjellige triggere som fremkaller minnet (Horsdal, 2012, s. 51). Her spiller sansene og følelsene våre en sentral rolle; en melodi, en lukt, en solnedgang - sorg, frykt, glede. Følelsene og sansene våre danner grunnlaget for å forstå narrative vi hører. Dette, skriver Horsdal (2012), henger sammen med hermeneutikkens begrep om forforståelse. Når vi hører eller leser en historie er det uunngåelig å ikke tolke dem ut fra sitt eget sanselige, følelsesmessige og narrative repertoar. Vi kan ikke løsrive oss fra vår egen forståelse og fortolkning. Derfor, skriver hun, er det viktig at forskeren tar både tekst og kontekst i betraktning når man begynner å bryte det narrative intervjuet ned i mindre hendelser som videre analyseres (Horsdal, 2012, s. 88).

Under forberedelsene til det narrative intervjuet fant jeg tidlig ut at jeg måtte avgrense studien til å handle om tre spesifikke dramaturgiske elementer. Ved å begrense den narrative analysen til å ta for seg *plott*, *karakter* og *publikum* kunne jeg trenge dypere inn i de valgte dramaturgiske bestanddelene i fortellingen, og videre finne ut av hvilke etiske utfordringer anvendelsen av disse kunne skape.

### **3.4.1 Plott**

Et plott beskrives av Hansen (2006) som en overordnet plan for et handlingsforløp som et subjekt, og eventuelle hjelpere gjennomgår for å komme gjennom historiens hovedkonflikt til den endelige avgjørelse (Hansen, 2006, s. 27). Ordets opprinnelige betydning stammer fra Aristoteles begrep ”fabel”, som enkelt beskrevet er en historie som har en begynnelse, midte og en slutt, der alle delene til sammen danner en enhetlig fortelling (Aristoteles, 2010, s. 35).

Professor i litteratur Peter Brooks (1998) beskriver et plott som narrativets intensjon og design, det som former historien og gir den en retning og et meningsinnhold. Han skriver videre at narrativet er en av de største kategoriene eller forståelsessystemene som mennesket bruker i forhandlinger med virkeligheten: menneskets tidsbegrensede tilværelse og bevissthet over egen temporære eksistens innenfor moralens rammer (Brooks, 1998, s. XI). Jeg tolker derfor at Brooks knytter menneskets behov for narrativitet, og dermed også plottet, til en slags grunnleggende menneskelig evne, et slags intuitivt redskap for overlevelse og forståelse av en tilværelse som er tidsbegrenset – vi skaper og forteller historier for å skape mening i vår tilværelse. Videre beskriver Brooks plottet som noe så grunnleggende i vår opplevelse av en historie at det nærmest har unngått å være gjenstand for diskusjon. Han formidler også at denne naive holdningen til plott som *kun* en grunnleggende intuitiv meningsdannelse i narrativer endret seg i løpet av 1900-tallet, der det i dag er mer vanlig å forholde seg bevisste og skeptiske til plottet og dets funksjon i de narrative vi møter i dagliglivet. Men, han understreker likevel menneskets behov for disse kjente elementene i plottene for å skape mening i de historiene vi møter i hverdagen (Brooks, 1998, s. XII).

Aristoteles (2010) definerer fabelen som ”en ubrutt kjede av begivenheter gir plass til et nødvendig eller sannsynlig omslag fra lykke til ulykke eller ulykke til lykke” (Aristoteles, 2010, s. 36). I dag benytter man ofte det engelske begrepet ”plot” som kan oversettes til *en plan* eller *et oversiktskart* som angir plasseringen av viktige elementer i en historie. Brooks



(1998) skriver at de mest levedyktige verkene innenfor litteratur, teater og film har et plott som sier noe om hvordan de skal bli lest, sett eller hørt. Plottet guider leseren, tilskueren eller tilhøreren gjennom handlingen og sier noe om hvordan verket skal tolkes og forstås (Brooks, 1998, s. XII). Dette er også plottets funksjon i den klassiske aristoteliske dramaturgien: å arrangere hovedkonfliktens avgjørende punkter, slik at de på den mest effektive måten skaper motstand for subjektet på dets vei mot objektet og leder frem mot en avslutning som gir maksimal utløsning av spenningen (Hansen, 2006, s. 27). Kanskje er det, nettopp fordi jeg, i likhet med mange andre, i stor grad har blitt eksponert for den aristoteliske dramaturgien i de verkene jeg lest, sett og hørt, at jeg nærmest intuitivt benytter meg av den aristoteliske dramaturgien i mitt eget kunstneriske arbeid.

Gladsø m.fl. (2015) skriver at alle de enkeltstående hendelsene følger logisk av hverandre etter et prinsipp om årsak og virkning som man også kan kalle *kausalt*. Alle delene inngår i en nødvendig sammenheng med hverandre og uten en av delene faller fabelen sammen (Gladsø m.fl., 2015, s.29 ). Etter hvert som historien utspiller seg stiger spenningen og toppe seg på et bestemt punkt i handlingen. Alle handlingens elementer samler seg tidlig og danner en knute som så strammes til mot slutten. Dette, skriver Gladsø m.fl., blir ofte omtalt som intrigen, eller den grunnleggende konflikten i historien som stammer fra Aristoteles begrep ”desis” (Gladsø m.fl., 2015, s. 30). I løpet av handlingen skjerpes også motsetningene i konflikten og spenningen når sin topp i form av et vendepunkt eller omslag. Dette kaller Aristoteles for ”peripiti”. Det er på dette punktet i historien at situasjonen går fra lykke til ulykke. Ideelt sett, ifølge Aristoteles, faller vendepunktet for handlingen sammen med gjenkjennelsen, eller ”anagonoris” der helten selv gjennomskuer sin skjebne. Den siste delen av historien, der spenningen nå er fallende, består av ”lysis” - knutens løsning (Gladsø m.fl., 2015, s. 30). Gjennom heltens tragedie, skriver Aristoteles, vekkes følelser som frykt og medlidenhet som igjen vil føre til den sjelelige renselsen, bedre kjent som ”katharsis” (Gladsø m.fl., 2015, s.30)

Når jeg bearbeider et materiale, og jobber frem en fortelling benytter jeg meg mer eller mindre intuitivt av Aristoteles’ klassiske dramaturgiske prinsipper. Dette gjorde jeg også da jeg bearbeidet råmaterialet fra intervjuet med farmor, og jobbet frem fortellingen jeg brukte i aksjon 1-3. Selv om essensen av innholdet i hendelsene er mer eller mindre de samme i råmaterialet fra det narrative intervjuet, og i min forestilling, er det likevel store forskjeller på de to. I forestillingen er delene komprimert, stokket om og satt i en rekkefølge som avviker noe fra farmors måte å fortelle sin livshistorie på. Men, da jeg var ferdig med

fortellerforestillingen i de tre aksjonene hadde jeg likevel formidlet den samme essensen av de utvalgte hendelsene som farmor formidlet til meg i det narrative intervjuet. Professor i retorikk Seymour Chatman (1989) kaller dette ”discourse-time” og ”story-time”. Selv om innholdet er det samme er de to fortellingene svært ulike. Dette har, i første omgang, å gjøre med komprimeringen av tid (Chatman, 1989, s. 62). Mens den opprinnelige tiden for hendelsene farmor beskriver i intervjuet strekker seg over 83 år av farmors liv, ble det formidlet på to timer. Igjen ble delen av intervjuet som aksjon 1-3 baserer seg på fortalt av farmor på 40 minutter, og til slutt tok aksjonene ti minutter å gjennomføre. Selv om tidsaspektet er svært forskjellig ble den samme historien formidlet. Jeg benyttet meg av flere av det som Chatman beskriver som *filmatiske metoder* for å gjøre hopp frem i tid, bakover i tid samt montasje - for å komprimere tid. Hvilken konsekvens har det for den opprinnelige historien at jeg benytter meg av den Aristoteliske dramaturgien og filmatiske metoder slik Chatman beskriver? Dette kommer jeg tilbake til i studiens analysekapittel.

I forlengelse av det Chatman skriver om story-time og discourse-time beskriver Horsdal (2012) hvordan sosial trening på å huske minner finner sted mellom omsorgspersoner og nyfødte, familiemedlemmer, venner og kollegaer og i mange andre interpersonelle forhold (Horsdal, 2012, s. 51). Helt fra man er født begynner våre omsorgspersoner å velge ut hendelser fra livet vårt, som senere gjenfortelles, eller glemmes, fordi hendelsen ikke sees på som viktig. Men hva om du ikke har en omsorgsperson til å gjenfortelle hendelser fra livet ditt? Hva skjer med livshistorien din da? Eller at du bytter omsorgspersoner i løpet av barndommen, der den gamle og den nye omsorgspersonen ikke har samtalt om det livet som har vært til nå, og det livet som skal fortsette? Ved å fremkalle og supplere hverandres minner danner man en felles historie og en kollektiv versjon av fortiden, skriver Horsdal (Horsdal, 2012, s. 51). Teolog og profesjonsetiker Beate Indrebø Hovland (2011) skriver at denne form for samtale om levd liv har en forbindelse til menneskets identitet. Det at vi kjenner, og kan fortelle om, fortiden spiller en avgjørende rolle for hvordan vi oppfatter og vurderer det som skjer rundt oss, og hva vi selv velger å gjøre eller avstå fra i en konkret situasjon (Hovland, 2011, s. 20). Horsdal viser til Frederic Barlett som i 1932 skrev at fortiden konstant blir gjenskapt og rekonstruert ved at vi stadig viser til hendelser fra fortiden. Den personlige relasjonen, den sosiale konteksten, i tillegg til den kunnskapen man har, påvirker minnene fra fortiden (Horsdal, 2012, s. 51). Ved å stadig fortelle om livet sitt, slik farmor har gjort til for eksempel interesserte familiemedlemmer, kan man si at hun ”konserverer” minnene sine. Hun har gjennom mange år valgt ut de hendelsene hun ser på som viktige, og benytter seg av dem når

hun forteller om livet sitt. Gjennom mange år med gjenfortelling av de samme hendelsene blir fortellingen om livet hennes fortalt ved hjelp av de samme hendelsene, både av henne selv og av andre. På den måten utgjør disse hendelsene hennes livshistorie slik vi kjenner den, men ikke nødvendigvis slik den egentlig er. Denne utvelgelsesprosessen understreker teorien om den hermeneutiske spiralen, der farmor allerede er en fortolker av sin egen historie, forteller den videre til meg som fortolker den med min forforståelse og forståelseshorisont for så å videreformidle den til et publikum i en forestillingssituasjon, eller som Hovland skriver det: ”En livshistorie er ikke det som har hendt et menneske, men hva en husker og hvordan man husker det” (Hovland, 2011, s. 94). Eller slik det for meg er naturlig å se på det i denne studien: Et liv er ikke det som har hendt et menneske, men hva man husker, hvordan man husker det, hva man velger å fortelle fra det livet, og hvordan man forteller det.

Da jeg intervjuet farmor, hadde jeg på forhånd dannet meg et oversiktskart over livet hennes. Jeg hadde hørt henne fortelle om hendelser fra oppveksten og livet sitt ved flere anledninger, noe som med stor grad av naturlighet ledet spørsmålene jeg hadde forberedt på forhånd, og stilte underveis. Til forskjell fra Aristoteles og hans klassiske dramaturgi, der en historie består av en kausal handlingsgang der alle delene til sammen danner en naturlig helhet, med peripeti, anagnorisis, lysis og katharsis blir farmors livshistorie fortalt uten særlig tanke på dramaturgi - riktignok med noen form for kausalitet og virkemidler som kan tolkes i en dramaturgisk studie - men i det narrative intervjuet er dramaturgien mer intuitiv, og for det meste uten disse nødvendige kjennetegnene til den aristoteliske dramaturgien.

Dramaturg Michael Evans (2011) skriver om handlingsgangens seks etapper, der han følger protagonistens<sup>3</sup> kamp for å nå målet sitt:

1. I begynnelsen av fortellingen lever protagonisten et utilfredsstillende liv; noe er feil, uten at protagonisten riktig kan si hva det er. Metaforisk kan man si at protagonisten lever en søvngjenger-eksistens.
2. Så inntreffer det noe: Livet til protagonisten (og noen av de andre personene i fortellingen) blir snudd opp ned. Protagonisten får en utfordring.
3. Først tviler protagonisten på riktigheten av å ta imot utfordringen, men etter litt bestemmer protagonisten seg for å gjøre det. Så begynner kampen.

---

<sup>3</sup> Protagonist og antagonist betegnet i det greske dramaet henholdsvis første og andre skuespiller som trådte ut av koret. Den første, protagonisten betegnes som hovedperson og den andre representerer motspilleren - den som står i opposisjon eller konflikt med hovedpersonen. I denne studien er protagonisten og hovedpersonen betegnelsen på den samme karakteren i fortellingen. (Gladso m.fl., 2015, s. 224)

4. Tidlig i kampen tror protagonisten at det kommer til å gå bra. Men så viser det seg at motstanderne er farligere enn først antatt. Protagonen kommer til et punkt der noen og hver ville funnet det fornuftig å snu, men det er dessverre umulig nå: Protagonen må fortsette.
5. I den avgjørende kampen klarer protagonisten å mobilisere uante ressurser. Verken vi eller protagonisten visste at hun eide så mye kløkt og styrke.
6. Utfallet av den store kampen er (til en viss grad) tvetydig, men en ting er sikkert: Livet vil aldri bli det samme igjen. (Evans, 2011, s. 106-107)

Denne ”oppskriften” har jeg benyttet meg av under arbeidet med å gjøre farmors intervju om til min forestilling. Ved å ikle farmors historie denne dramaturgien har jeg blitt nødt til å ta en rekke estetiske og etiske valg som har store konsekvenser for budskapet i fortellingen. Dette kommer jeg tilbake til i studiens analysekapittel.

### 3.4.2 Karakterer

Termen *karakter* kommer opprinnelig fra gresk og betyr ”kjennetegn”, eller ”den kvaliteten som kjennetegner noen” (Evans, 2011). Denne betydningen har et annet opphav enn det Aristoteles skriver om. Han benytter seg av den greske termen *ethos* for å beskrive karakter, som betyr ”sedelighet”, eller ”læren om det å vise moral” (Evans, 2011, s. 144). Aristoteles skriver at aktøren først og fremst etterligner mennesker i handling. Og at de handlende, de som etterlignes, enten må være gode, eller onde. Han skriver at det er i det gode og det onde karakterene som oftest skiller lag (Aristoteles, 2010, s. 25). I dannelsen av en karakter skriver han at det i hovedsak er fire egenskaper som bør etterstrebtes. Karakteren må være edel, ha passende egenskaper, det må kunne sees en likhet i andre mennesker og den må være konsekvent (Aristoteles, 2010, s. 47). Benevnelsen *karakter* benyttes oftest om fiktive rollekonstruksjoner, ikke virkelige mennesker. De er illusjoner som ikke har noe liv utover den beretningen de inngår i. Spørsmålet ”hvordan vil det gå med Nora” er et spørsmål som egentlig ikke er relevant for Ibsens tekst. Hun slutter å eksistere når hun går ut døra i siste akt av Henrik Ibsens *Et dukkehjem* (Evans, 2011, s. 145). Leseren, lytteren, tilskueren, fortelleren eller skuespilleren får sine inntrykk av karakterene ved at enten forfatteren direkte kommenterer karakteren i teksten, ved at *andre* karakterer kommenterer karakteren (med ord, handlinger, kroppsspråk o.l.) eller ved handlingene karakteren selv foretar seg. Dette kaller Evans ”intrafiksjonell viten” om karakteren. Dette er derimot ikke absolutt. Evans trekker også frem det han kaller ektrafiksjonell viten om karakter, som viser til at inntrykket av karakteren tolkes av tilskueren, og tilskueren avgjør selv hva slags karakter de har med å gjøre i forestillingen (Evans, 2011, s. 150). Dette kan trekkes tilbake til det jeg i kapittel 2.2.2

skriver om menneskets forforståelse, men også det Mark Fortier skriver om reader/response-teorier (Fortier, 1997, s132). Man tolker gjerne karakterene i en fortelling ut fra kunnskap vi har fra vår erfaring i den virkelige verden, i tillegg til kunnskapen fra våre tidligere erfaringer med lignende fortellinger.

Selv om litteratur, teater og muntlig fortellerkunst er tre svært ulike medier å fremstille karakterer gjennom, vil jeg argumentere for at de tre ulike sjangrene er like avhengige av at publikum kan identifisere seg med karakterene de møter i formidlingen. Litt forenklet kan man si at publikum først og fremst tolker karakterene i et teaterstykke/en roman/en fortelling ut fra handlingene de gjør, eller tankene de har. Er handlingene og tankene deres gode, er karakteren god, er handlingene eller tankene onde er karakteren ond og så videre. Dette kan ligne på dydsetikkens tanker om hva som er et godt menneske. Men hva ønsker karakteren å oppnå med disse handlingene? Hovedregelen er at karakterer alltid utfører handlinger fordi de ønsker å oppnå noe. Det kan være store, viktige ting, som å finne igjen sin ordentlige familie, eller det kan være små, uviktige ting, som å få det litt triveligere i hverdagen. Men hvis en karakter er noe mer enn en statist, skriver Evans, er det alltid noe hun *vil*. Dette kalles karakterens *motivasjon* (Evans, 2011, s. 156). De stereotypiske kjennetegnene for protagonister er mange og varierte. Evans trekker spesielt frem protagonistens evne til å ha ordet i sin makt, de er ofte vittige, beåndete og intelligente. De er snarrådige og lure, de brenner for sine oppgaver og er ofte svært sammensatte personer som rives mellom motstridende impulser. De er vanligvis alt annet enn fullkomne, og i handlingen går de gjerne gjennom en skjærsild som gjør dem til bedre mennesker ved stykkets slutt. Protagonisten må også ha en akilleshæl, skriver han. Selv Supermann, som vel er det nærmeste man kommer en protagonist, kan drepes av kryptonitt (Evans, 2011, s. 160).

Disse stereotypiske karakterbeskrivelsene til Evans passer godt inn i den stereotypiske dramaturgien til Aristoteles. Dette er tross alt en publikumspreferanse som har holdt seg relativt stabil i ca 2500 år, helt tilbake til antikken. Det kan kanskje virke motstridende at jeg tar for meg slike stereotypier når studien faktisk baserer seg på en historie som er sann, i form av et levd liv. For i denne historien er det jo ikke slik at karakterene slutter å eksistere når de forsvinner ut av stykket, slik som Nora i *Et dukkehjem*. Den lille jenta i forestillingen min eksisterer også etter forestillingens slutt, som seg selv, min farmor, min fars mor, min farfars hustru også videre. Hennes historie er en drivkraft i det å foreta denne studien, men historien har ikke samtidig en form som tjener den kunstneriske fortellingen om hennes liv.

Den kunstneriske omformingsprosessen er en annen drivkraft som også har motivert studien. Derfor er de dramaturgiske begrepene relevante for min omforming av den biografiske historien til en kunstfortelling i en forestilling, også nødvendige i analysen av den. Viktige drøftings spørsmål vokser frem: Hvordan oppleves det å få sitt eget liv fortalt som en aristotelisk stereotypi? Hvordan oppleves det å bli beskrevet som en protagonist, og ikke som min farmor? Hvordan oppleves det å bli fremstilt på denne måten foran et stort publikum av kjente og ukjente. Hva gjør det med farmor?

Hovland (2011) skriver om identitetskonflikter, og at personlig identitet ofte er en plass for forhandlinger mellom egen og andres forståelse av en selv. Noen ganger blir det et lykkelig forhandlingsresultat, andre ganger blir det åpen konflikt (Hovland, 2011, s. 106). I mitt arbeid med karakterer i farmors livshistorie ble det derfor viktig for meg å finne en gylden middelvei. Jeg forsøkte å lage en protagonist som farmor kunne kjenne seg igjen i, samtidig måtte karakteren også ha tydelige trekk som gjorde at hun kunne distansere seg fra den. Om dette forsøket lykkes eller ikke kommer jeg tilbake til i studiens analysekapittel.

### *3.4.3 Kontekst*

Vinteren 2015 og 2016 jobbet jeg som forteller i et prosjekt kalt "Fortellerrazzia" i Rygge kommune. Konseptet gikk ut på å uanmeldt (lærerne visste at vi kom, men ikke elevene) banke på ulike klasseromsdører, avbryte undervisningen og fortelle en historie. Vi fortalte seks ganger om dagen for seks ulike klasses trinn. Den første dagen hadde jeg bestemt meg for at jeg skulle fortelle den samme fortellingen for alle klassene jeg skulle inn i. Da jeg var ferdig for dagen oppdaget jeg at fortellingen og fremførelsen av den, hadde utviklet seg enormt. Fra å stå rett opp og ned å fortelle for den første klassen fant jeg meg selv stående oppå kateteret og peke på utvalgte elever som hadde fått hver sin rolle i fortellingen i den siste. Det var samme historie, men helt ulik måte å formidle den på. Dette bringer meg videre til studiens tredje hovedkategori: kontekst.

Kontekst er alt som kan påvirke en bestemt situasjon. Med faktorer som tid, sted og publikum henger begrepet sammen med fortolkningsprosesser man kan finne i for eksempel hermeneutikken (Eigtved, 2010, s. 22). Fortelleren tilpasser seg det publikummet hun har og retter sin fortelling mot den som lytter, skriver Dahlsveen (Dahlsveen, 2010, s. 133). Fortellerkunsten er kontekstuell, skriver Dahlsveen videre, og påvirkes av det rommet det

fortelles i. Hvor lytterne sitter, hvem de er og rammene for arrangementet de deltar på har også påvirkning for konteksten rundt hendelsen. Kontekstbegrepet er stort og rommer mange forskjellige faktorer som kan påvirke en fortellerbegivenhet, og derfor vil jeg i studien først og fremst fokusere på den sosiale konteksten rundt aksjon 1-3 – møtet med publikum.

#### 3.4.4. Resepsjonsteori

Denne studien handler først og fremst om mitt møte med farmors livsfortelling og min kunstneriske og etiske refleksjon før, under og etter den kunstneriske omformingsprosessen, og før, under og etter fremføringen av forestillingen. En vesentlig faktor som påvirker denne refleksjonen og forståelsen av konsekvensene av mine valg, er at jeg i tillegg til mine egne refleksjoner i denne prosessen, også forholder meg til et publikum og deres opplevelse og refleksjoner av verket. Dette bringer meg videre til Mark Fortier (1997) som ved hjelp av Roland Barthes og Wolfgang Iser, formidler reader-response- (leser-respons) og resepsjonsteori, som handler om hvordan mennesker utenom forfatteren eller skaperen av det gjeldende verket, bidrar til å gi verket mening og betydning (Fortier, 1997, s. 87). For å gjøre den kunstneriske og etiske refleksjonen, som denne studien baserer seg på, mer interessant ønsket jeg å se min egen refleksjon (*reflection in action*) i sammenheng med publikums refleksjon og tolkning (*reflection on action*) av forestillingen i etterkant av aksjonene. En ting er hva jeg opplever at jeg formidler i en fortellerforestilling, en annen ting er hva publikum opplever at jeg formidler. Dette kan også relateres til det jeg skriver om den hermenauriske spiralen der farmor er skaperen av teksten, jeg er skaperen av verket (forestillingen) og publikum er (med-)skaperen av forståelsen av verket og deres forståelse av verket har videre innvirkning på hvordan jeg forteller historien videre. I etterkant av aksjon 1-3 intervjuet jeg utvalgte publikummere om hva de hadde hørt. Jeg ba dem gjenfortelle historien i forestillingen, forklare bilder de hadde sett for seg, opplevelsen av karakterene jeg hadde skildret, og ikke minst, – hva var deres oppfattelse av hovedpersonen i fortellingen? Fortier (1997) viser til Roald Barthes og hans begreper ”readerly text” (lesende) og ”writerly text” (skrivende). Der ”readerly text” leder lytteren i en bestemt retning mot tekstens (fortellingens) mening, og ”writerly text” er mer åpen og legger til rette for omskriving eller omskaping av fortellingen (Fortier, 1997, s. 88). Videre spør han seg om det er teksten som har en ”lesende” eller ”skrivende” form eller om det er leseren som har en åpen eller lukket tilnærming til teksten? Etter aksjon 1-3 var det verdifullt for meg å høre om publikum hadde lest mitt budskap og mine tolkninger eller om de noen steder hadde skrevet videre på det jeg fortalte.

Fortier (1997) viser også til Marvin Carlsons tanker om hvordan en gruppe publikummere aldri vil oppleve den samme forestillingen, selv om de sitter i salen under den samme forestillingen. Dette kommer av at enhver publikummer er forskjellig, med forskjellige fordommer, forforståelse og forståelseshorisonter, noe som igjen vil påvirke deres tolkning av det gjeldende verket. Videre viser Fortier (1997) til Susan Bennett som har analysert den sosiale kontrakten publikummet trer inn i en forestillingssammenheng. Denne kontrakten går ut på at publikum forplikter seg til å være passive i adferd, men åpne, ivrige og aktive i tolkningen av det som blir presentert for dem (Fortier, 1997, s. 91). Denne kontrakten vil variere fra den klassiske teaterkonteksten, der publikum sitter i en mørklagt sal, til den mer åpne formen som for eksempel performance eller enkelte fortellerstunder legger til rette for. Med andre ord vil denne publikumskontrakten variere ut fra hvilken kontekst man befinner seg i.

#### *3.4.5. Kommunikasjonsmodellen*

Eigtved (2010) skriver at et mulig utgangspunkt for å undersøke en teatral begivenhet, som i denne studien dreier seg om aksjon 1-3, er å se hvordan begivenheten kommuniserer med sitt publikum. Han viser til den svenske teaterforskeren Willmar Sauter (1997) som sammen med Jacqueline Martin skriver om resepsjonsstudier og den teatrale kommunikasjon (Eigtved, 2010, s. 96). Fokuset i Martin og Sauters modell er til en viss grad lagt til resepsjonssiden, altså hvordan og hvorfor publikum oppfatter det de gjør (Martin og Sauter, 1997, s. 27). Det er altså aktørens evne til å fange og aktivere tilhørerne som vektlegges, noe som omvendt kan bety at hvis man som publikum ikke føler seg engasjert i det som fortelles, vil man til slutt ikke klare å engasjere seg i fortellingens fiksjon og handling. De skriver videre at en teatral hendelse bygger på en gjensidig forståelsessituasjon, der aktøren bruker hele seg til å formidle bilder til sitt publikum, men disse bildene betyr ingenting med mindre de blir forstått av et publikum (Sauter og Martin, 1997, s. 84). Denne forståelsen impliserer både en gjenkjenning og tolking fra publikum, skiver de, og understreker samtidig at tolkning uten gjenkjenning er umulig. Sauter og Martin trekker frem tre kommunikasjonsnivåer som er bygget opp mellom to forskjellige sider: presentasjonssiden (fortelleren) og mottakersiden (publikum). I forestillingssituasjonen er de to sidene forbundet av tre nivåer: det sensoriske nivå, det artistiske nivå og det symbolske nivå (Martin og Sauter, 1997, s. 84). En teatral hendelse innebærer alltid å foreslå en, til en viss grad, imaginær verden for tilskuerens personlige



livsverden. Disse to verdenene, skriver Martin og Sauter, kan aldri bli de samme, men heller aldri bli totalt separert i situasjonen – de holdes sammen av en bro av forståelse og tolkning (Martin og Sauter, 1997, s. 84)

Det sensoriske nivå representerer den delen av kommunikasjonen som er betinget av at fortelleren først og fremst er et individ, og at tilskueren opplever dette individet som en person med en gitt alder, fysisk fremtreden, og temperament. På det artistiske nivå finner vi handlingene, ordene og uttrykkskodene til fortelleren, som for eksempel stemmebruk, bruk av pauser, rytme og tempo. I det symbolske nivået samler de to overnevnte nivåene seg og på grunnlag av summen av de to foregående nivåene kan man tillegge en betydning til den kunstneriske begivenheten. De ord og handlinger fortelleren bruker på det artistiske nivå tillegges en betydning på det symbolske nivået. Det er nemlig her fiksjonen skapes i publikums bevissthet når han eller hun aksepterer og videreutvikler samspillet mellom seg selv og fortelleren (Eigtved, 2010, s. 101). Det er med andre ord svært mange faktorer som påvirker konteksten i en fortellerforestilling, eller en ”fortellerbegivenhet”. I analysekapittelet i denne studien har jeg sett nærmere på tre temaer som til sammen er med på å påvirke fortellingen, forestillingen (fortellerbegivenheten) og publikum. Dette har jeg utforsket ved hjelp av de tre hovedtemaene plott, karakter og kontekst. Videre har jeg diskutert mine kunstneriske valg i lys av etikk, slik studiens problemstilling og forskningsspørsmål fordrer.

## 4.0 Analyse

*Idet jeg tar i dørhåndtaket ser jeg en liten skikkelse komme springende ut i gangen. Farmor kaster hendene sine opp i været og sier "Hei Synne gullet!". Hun springer ut til bilen der mamma sitter og rekker henne en loddbok. "Jeg kjøpte den like godt sjøl". Det skal være høstmesse i frikirka neste helg og mamma er som vanlig loddbokansvarlig. Vi sier hadet til mamma og går inn på kjøkkenet. Det er der det meste skjer her i huset. Bordet er dekket med syltetøy, smør og sæterrømme og i brødkurven ligger det nybakte rundstykker og vestlandslefser, som hun har kjøpt på bakeriet i Mosby. "Synne, vennen. Må mi ikkje ha litt mad og kaffi før mi begynner?"*

I dette kapittelet analyserer jeg den kunstneriske prosessen med å bearbeide det narrative intervjuet med farmor, og de dramaturgiske valgene jeg har gjort for å omdanne hennes livshistorie til *min* forestilling. For å gjøre dette benytter jeg meg av kategorisering i analysearbeidet: Jeg har valgt å fokusere på de tre kategoriene *plott*, *karakterer* og *kontekst*. Disse kategoriene kom tidlig inn i prosessen og har vært veiledende gjennom hele studien. Analysen fokuserer ikke på hvordan farmor forteller sin livshistorie, men på *min* opplevelse av å jobbe med den i en kunstnerisk prosess. I analysen benytter jeg meg også av intervjuer med utvalgte publikummere som har vært til stede under de ulike aksjonene, for å få deres syn på den ferdige forestillingen, og for å få en idé om hva jeg faktisk har formidlet. Etter aksjon 3, da jeg viste forestillingen til farmor og vår nærmeste familie, gjorde jeg også et oppfølgingsintervju med farmor. Dette har jeg benyttet meg av i analysen for å finne ut av hvordan hun opplevde å få sin historie fortalt tilbake til seg på *min* måte. I analysen fokuserer jeg også på de etiske utfordringene jeg møtte i prosessen med å fortolke, bearbeide og konstruere farmors livshistorie – fra det narrative intervjuet til gjennomføringen av aksjonene. Mitt hovedgrep i analysen er altså – i tråd med studiens kunstfaglige kontekstualisering – dramaturgisk analyse. For å gå systematisk og kategorisk til verks innleder jeg analysekapittelet med kategorien *plott*. Dette føles naturlig da det første jeg gjør i en forestillingsprosess er å finne ut av *hva* jeg ønsker å formidle.

### 4.1 Å finne et plott

Et plott er, i følge Aristoteles, alle deler av en historie som består av en begynnelse, en midte og en slutt, der alle delene av historien til sammen danner en enhetlig og "fullstendig"

fortelling (Aristoteles, 2010, s. 35-37). Til forskjell fra Aristoteles og hans klassiske dramaturgi, der en historie består av en kausal handlingsgang der alle delene til sammen danner en naturlig helhet, med peripeti, anagnorisis, lysis og katarsis, er farmors livshistorie ikke en lineær historie. Den har riktignok en form for kausalitet, men for det meste er fortellingen episodisk, og uten disse nødvendige kjennetegnene til den aristoteliske dramaturgien. Naturlig nok har farmor komprimert tiden i fortellingen, og gjort utvelgelser av det hun ser på som viktig for å formidle hva slags liv hun har hatt, og hvorfor hun har blitt den personen hun er i dag, ettersom historien hennes rommer en opprinnelig tid på 83 år, fortalt på to timer. Dahlsveen (2010), i likhet til Chatman (1989), viser til strukturalismen når hun beskriver hvordan en fortelling består av både en historie og en diskurs. Historien inkluderer hendelser, karakterer, situasjoner og så videre, mens diskursen viser til valgene man foretar avhengig av mediet man skal formidle igjennom, som for eksempel fortellerstil, uttrykk og virkemidler - selve presentasjonen av verket (Dahlsveen, 2010 s. 22). Chatman (1989) beskriver dette mer inngående ved å ta for seg ”discourse-time” og ”story-time”. For selv om hendelsene i farmors versjon av sin livshistorie og hendelsene i min forestilling er mer eller mindre de samme, er historiene og måten de blir fortalt på svært ulike. Chatman skriver at plottets funksjon nettopp er å velge ut enkelte hendelser fra en historie, der fortelleren må ta en rekke gjennomtenkte valg hva fokus og sammensettingen av hendelsene angår. For hver sammensetning kan gi et nytt plott, og svært mange plott kan lages ut fra en og samme historie (Chatman, 1989, s. 43). Ved å gjøre utvelgelser fra historien (83 år av hennes liv), fortalte farmor sin historie på to timer, som igjen ble fortalt av meg på ti minutter i aksjonsforestillingene. Dette kan videre sees i sammenheng med den hermeneutiske spiralen jeg beskriver i kapittel 2.2.2: Farmor fortolker og gjør utvelgelser fra sin historie og formidler den til meg, jeg fortolker den videre og forteller den til et publikum, publikum fortolker det jeg forteller og jeg ber utvalgte publikummere om å videreformidle handlingen tilbake til meg.

Informant ”A” var publikummer under aksjon 1 der jeg spesielt undersøkte arbeidet med plott i fortellingen. I etterkant av aksjonen ba jeg han om å gjenfortelle til meg det han kunne huske fra fortellingen. Hva handlet den om? Ved å stille dette spørsmålet ønsket jeg å få A til å se historien ovenfra, som et oversiktskart. A gjengir deretter historien som en slags fabel:

S: Kan du ikke bare begynne med det du husker?

A: Du startet med et veldig fint bilde som er den bussturen. Hvor det sitter en person foran og hysjer. Det handla om Kitty. Eller Solveig som hun endte opp med å hete. Hun ble tatt fra familien sin og plassert på et barnehjem.

For at dette skal være et fullverdig plott, og en fullverdig fabel, i tråd med det Aristoteles beskriver som ”en ubrutt kjede av begivenheter som gir plass til et nødvendig eller sannsynlig omslag fra lykke til ulykke, eller fra ulykke til lykke” (Aristoteles, 2010, s. 36), mangler As beskrivelse flere vesentlige deler. Dette er på ingen måte hans feil, ettersom jeg, i den aksjonen han var vitne til, ikke formidlet et mål for protagonisten i fortellingen. Jeg formidlet kun den første delen av plottet – anslaget og innledningen. Et ”anslag” er et begrep som stammer fra filmens verden, og Evans forklarer begrepet som en *innledning før innledningen*, før handlingen kommer i gang (Evans, 2011, s. 105). Anslaget kan brukes til å sette stemningen for forestillingen og kan i tillegg introdusere fortellingens miljø og viktige karakterer. I forestillingen lot jeg anslaget stå litt for seg selv, uten forklaring, for så å komme tilbake til det på slutten av forestillingen. Dette gjorde jeg for å etablere det jeg har valgt å kalle en ”plottforvirring”, og slik ble dette brukt i aksjonsforestillingen:

*Det ristet, og det skranglet, i den store nesten tomme bussen idet den suste innover mot Bjeddansskogen. Ute begynte det å bli mørkt og Kitty kunne se... jeg mener, Solveig kunne se, speilbildet av damen i vinduet. Denne fremmede damen som til nå kun hadde sagt ”hysj”, ”slutt å gåte” og ”ta deg sammen”. Solveig var seks år gammel. Og hun var på vei bort fra alt hun kjente. Men nå, hadde folk sagt. Nå skulle alt bli mye bedre. Endelig skulle Solveig høre hjemme et sted.*

En plottforvirring, slik jeg har valgt å anvende dette begrepet, oppstår først og fremst som følge av fortellerens hopp i tid, sted og rom. Ved å skifte fokus, fortellervinkel, for eksempel at man ser handlingen fra antagonistens øyne, i stedet for protagonisten, fortellerstil og så videre. I forestillingens anslag, som er vist over, starter jeg ”in medias res” – midt i handlingen. Dette grepet setter i gang publikums fortolkningsprosess ved at de selv må lete etter protagonisten, antagonistens, tid, sted og rom og de må selv finne en større mening med de enkelte delene som blir fortalt. Denne tolkningen finner sted hos publikum gjennom hele fortellingen. Først tolkes anslaget, så tolkes innledningen i lys av tolkningen av anslaget. Når publikum så har fått presentert alle delene, og de til sammen utgjør en fortelling med en begynnelse, en midte og en slutt, tolkes enkeltdelene sett i lys av den forståtte helheten. Delene kan deretter deles opp i mindre deler og fortolkes og analyseres, og jo mer man finner ut om delene, jo mer finner man ut om helheten. Igjen får vi en spiralformasjon av forståelse som tufter på forforståelse. Informant A bet seg også merke i denne plottforvirringen:

A: Jeg liker at du hopper litt frem og tilbake i tid. Også blir man litt forvirra, men så lander man liksom et sted da. Og da er det liksom sånn *åååja*. *Er det sånn det henger sammen*. Litt som med den bussturen. Man skjønner liksom ikke helt hva det er for noe, også får vi det liksom forklart på slutten. Det synes jeg var veldig fint.

I det anslaget A fikk høre fokuserte jeg først og fremst på å introdusere stemningen i fortellingen. Jeg ønsket å formidle en stemning av taushet, makt og avmakt, ettersom dette for meg er den gjennomgående stemningen i farmors historie. Protagonisten blir også presentert i dette anslaget som Kitty (eller Solveig), som publikum i neste fase av fortellingen får vite at eksisterer i det virkelige livet som min farmor, et grep jeg var veldig usikker på utfallet av. Hva gjorde det med forståelsen av forestillingen at publikum fikk vite at protagonisten faktisk eksisterer som min farmor i virkeligheten? Jeg spurte informant A om dette:

A: Jeg synes det er fint med tanke på å plassere fortellingen din. Det er et veldig fint verktøy til det å plassere den Kitty-historien. Da kan man enklere plassere fortellingen din i en tid. Og vise at dette er en persons fortelling, ikke noe jeg finner opp, ikke sant... At det betyr noe for deg å fortelle det. Da blir fortellingen din mer viktig for publikum, når de skjønner at du har aksjer investert i fortellingen.

A sitt syn på mitt valg om å plassere mitt og farmors forhold i nåtid inn i fortellingen fra "gamledager" var svært lettende for meg. Jeg hadde i forkant vært redd for å bli oppfattet som insisterende, at det skulle bli sett på som et "billig triks" for å få publikum mer følelsesmessig interessert i det jeg fortalte. Jeg var også engstelig for at det skulle være egoistisk av meg å plassere meg selv inn i plottet i hennes fortelling - for det var jo ikke meg denne historien skulle handle om, det var jo farmor. Antagonisten, farmors fostermor, blir også presentert i anslaget, som en fremmed kvinne som hysjer og er streng. Konsekvensene av å presentere karakterene på denne måten kommer jeg nærmere inn på i analysens neste kapittel som tar for seg mitt arbeid med karakterer.

I slutten av anslaget har jeg lagt til det jeg her har valgt å kalle en "plotthinting". *Hintet* ligger i de tre siste setningene, som peker fremover i tid og avsluttes med - "nå skulle alt bli mye bedre, Solveig skulle endelig få høre hjemme et sted". Dette er et hint og et spørsmål jeg opplevde at publikum ønsket å få svar på. "Ble det bedre for Solveig?" spurte en av publikummerne uoppfordret etter aksjon 2. I aksjon 3, der farmor og familien var publikum var det naturligvis ingen som lurte på dette, for de visste jo hvor historien endte. Farmor var jo tilstede i rommet og med det et levende bevis på at det hadde gått bra. Men til gjengjeld visste de ikke hvilke deler av historien jeg hadde valgt å fokusere på, hvordan jeg skulle fortelle, og hvordan farmor ville reagere og synes om resultatet av forestillingen. Hva hun faktisk syntes om forestillingen kommer jeg tilbake til senere i analysen.

## 4.2 Livsløpsdramaturgi

Når man leder og gjennomfører et narrativt intervju er intervjuerens fremste rolle å være lyttende, skriver Kvale og Brinkmann (Kvale og Brinkmann, 2014, s. 166). Da jeg hadde satt meg ned ved kjøkkenbordet hos farmor, satt på båndopptakeren og bedt henne fortelle om livet sitt, kom hendelsene i begynnelsen frem nesten hulter til bulter. Hun var tydelig preget av den formelle stemningen jeg hadde laget ved det ellers så uformelle kjøkkenbordet. Hun fortalte kort om barnehjemmet, om fosterforeldrene og om den skjellsettende opplevelsen på kontoret i byen da hun ble bedt om å bytte navn. Mens farmor snakket innså jeg at jeg kunne stå i fare for å kun skrape overflaten av historien hennes hvis jeg ikke ledet intervjuet i en retning som åpnet for ro, undring og refleksjon over det som ble sagt. Som nevnt tidligere har man en organiserende og strukturerende fordel i det jeg har valgt å kalle ”en naturlig livsløpsdramaturgi” når man skal forske i levd liv fra begynnelse til dags dato, eller fra begynnelse til slutt. Livsløpsdramaturgien, slik jeg definerer den, rommer blant annet stadiene fødsel, de første leveår, første skoledag, konfirmasjon, eller ungdomstid, å bli voksen, første kjæreste, første jobb og så videre. Disse stadiene i et menneskes liv eksisterer som regel enten i den form av at det hendte, eller fraværet av dem. Det kan selvfølgelig også tenkes at informanten ikke husker den aktuelle hendelsen, eller at hun ikke ønsker å snakke om dem. For å lede farmor inn på begynnelsen av sin egen historie, spurte jeg derfor om hun kunne fortelle meg hvor hun kom fra, da dette spørsmålet ofte naturlig starter med fødselen:

F: Ja altså jeg kom fra Arendal.

S: Så der ble du født?

F: Ja.. Eller nei! Jeg ble født i Haugesund.

S: Ååå! Gjorde du?

F: Ja, tenk... Jeg gjorde det. Jeg ble født i Haugesund, for da var min mor og far der. Han hadde noen småjobber der. Så jeg ble født der, men..men.. om jeg kom fra Haugesund og direkte til Birkelid..eh.. nei... Jeg tror jeg kom fra sykehuset. Jeg tror min søster har sagt at det var sånn.

Allerede fra begynnelsen møter farmor utfordringer med sitt eget oversiktskart. Hun viser flere ganger til *sin søster*, den biologiske søsteren hennes som har forsynt henne med informasjon fra det tidlige livet hennes, som hun selv ikke kan huske. Jeg har hørt farmor fortelle om livet sitt mange ganger og forrige gang jeg snakket med henne om denne delen av livet hennes syntes jeg å huske at hun sa hun kom fra Arendal. Det er derfor jeg reagerer med overraskelse da hun forteller at hun er fra Haugesund. Jeg måtte plutselig endre på det plottet jeg allerede hadde på hennes historie.

Denne overraskelsen, eller forvirringen om hvor historien og livet hennes begynner, ønsket jeg å bruke i min fortellerforestilling:

*Min farmor, Kitty Jørgensen ble født inn i et bitte liten familie, på en bitte liten øy rett utenfor Arendal..  
Eller Haugesund..  
Eller Stavanger...*

*Hun ble født to måneder for tidlig... Eller seks uker.. Eller så ble hun født akkurat på tiden, men hun ble i alle fall veldig sjuk. Eller så var det at noen forsøkte å skade henne..*

*Men hun kom i alle fall på sykehuset. Det gjorde hun.*

*Og kanskje var det.. Kanskje var det at den lille familien som skulle hente henne der aldri kom. Eller så kom de, men at de ikke fikk lov til å ta henne med seg hjem. Jeg vet ikke hva som skjedde den gangen. Men det jeg vet, er at min lille farmor aldri kom hjem til den lille familien sin, på den lille øya, utenfor Arendal.  
Eller Haugesund..  
Eller Stavanger...*

I denne delen av fortellingen benytter jeg meg av *montasje*, et av uttrykkene Chatman (1989) bruker for å forklare filmatiske grep i fortellingen, der det raskt klippes fra den ene hendelsen til den andre (Chatman, 1989, s. 63). Han skriver videre at man skal være forsiktig i bruk av montasje i fortelling, da for mye bruk av dette grepet kan gjøre fortellingen rotete og det kan gjøre det vanskelig for publikum å henge med på hvor man befinner seg i historien (Chatman, 1989, s. 63). Hendelsene, slik jeg forklarer dem i forestillingen og i sitatet over, kan følge kausalt etter hverandre, men de kan også stå alene. Alle de tre ”alternativene” kan representerer en begynnelse på et liv og en fortelling. 1: Et barn som fødes inn i en lykkelig liten familie, 2: Et barn som blir født for tidlig på et sykehus i 1934, og 3: Et barn som ligger alene på et sykehus og hentes av noen som tar henne med til et nytt hjem. Ved å gi tre alternativer på hvor livet hennes startet ønsket jeg å forsterke den allerede etablerte plottforvirringen.

### 4.3 Plotting

Det å finne et plott i en livshistorie - det å finne det fortellbare i et råmateriale man i tillegg har et personlig forhold til, det være seg om man forteller sin egen historie eller andres, er ikke en enkel jobb. Det forutsetter en utvelgelsesprosess og det jeg har valgt å kalle for en *plotting*: Å legge et plott på en historie som allerede eksisterer. Alt som er til stede i forestillingen har et formål og en mening og vil tolkes av publikum, skriver Eigtved (Eigtved, 2010, s. 59). Derfor kunne jeg ikke ta med alle hendelsene farmor beskriver i intervjuet. Jeg måtte velge ut, sette sammen og komponere de hendelsene jeg anså som viktige og interessante for et publikum. Ettersom det i et råmateriale, i denne studien et narrativt intervju,

kan finnes mange utgangspunkter for et plott, forutsetter plottingen at fortelleren tar en rekke valg, som igjen kan ha effekt på tid, sted og rom og karakterer i fortellingen. Fortellerens oppgave er å velge hvilken historielinje hun ønsker at publikum skal følge. Hvem som er protagonisten, hva målet til protagonisten er og hvilke hindringer hun eller han møter på sin vei mot målet, legger mye av grunnlaget for et plott. Jeg måtte dermed velge hvilken historielinje jeg synes var mest interessant i farmors livshistorie, og deretter måtte jeg plassere hendelsene i fortellingen slik at de passet til plottet. For å gjøre dette benyttet jeg meg av Evans (2011) sin modell over ”de seks handlingsetapper” i den aristoteliske dramaturgien.

#### *4.3.1 Farmors liv møter den aristoteliske dramaturgien*

Evans (2011) går systematisk til verks og beskriver seks etapper i handlingsgangen i den aristoteliske dramaturgien. Den første etappen han trekker frem er ”protagonistens søvngjengertilstand”, der protagonisten kjenner at noe er galt, uten at hun kan sette fingeren på akkurat hva det er. Dette, skriver han, gir protagonisten en indre grunn til å handle, samtidig som søvngjengertilstanden forklarer hvorfor hun ikke har handlet før (Evans, 2011, s. 106). Farmor, som er protagonisten i denne fortellingen, har innrettet seg med reglene på barnehjemmet. Hun gjør som hun blir fortalt i frykt for å bli straffet dersom hun ikke gjør det. Hun er satt i system, og slik kunne det fortsatt, men da hadde det ikke blitt noen historie. I neste etappe i plottets handlingsgang kommer ”den igangsettende hendelsen”. Protagonisten kunne fortsatt i søvngjengertilstanden for alltid, men det skjer noe som vekker henne. Dette er en hendelse som finner sted tidlig i historien eller som allerede har funnet sted før handlingen begynner. Farmor befinner seg på barnehjemmet og drømmer om at den egentlige familien hennes en dag skal komme å hente henne og ta henne med seg hjem. Men en dag blir hun i stedet adoptert bort til et barnløst ektepar og tatt med til en øde gård på landet. Dette vekker hennes trang til å finne sine rette foreldre, for nå kan jo ikke *de* finne *henne*.

Neste skritt i handlingsgangen er at protagonisten nøler, men aksepterer utfordringen. Det viser seg at den nye moren hennes ikke er interessert i å snakke med henne om hennes egentlige foreldre. Temaet er tabubelagt, og farmor er redd for å ødelegge forholdet til den nye moren sin ved å stille spørsmål som handler om fortiden. Hun har to valg. 1: Hun kan velge å leve et utilfredsstillende liv i uvisshet, der savnet etter den ordentlige familien fortregnes. Da vil forholdet til de nye foreldrene holdes i sjakk og muligheten for trygge rammer og et nytt hjem styrkes. Eller, 2: Hun kan velge å finne sin egentlige familie, men da



risikerer hun å ødelegge forholdet til de nye foreldrene og i ytterste konsekvens bli utstøtt fra det nye hjemmet sitt. Hun bestemmer seg for at det er bedre å vite enn å ikke vite. Hun tar imot utfordringen. Når hovedpersonen tar imot utfordringen vet vi hvem og hva historien skal handle om, skriver Evans. Publikum blir bevisst på fortellingens bærende spørsmål, og kan da begynne å danne seg et bilde av hvordan det hele kommer til å ende (Evans, 2011, s. 112). Protagonisten trenger ikke ta imot utfordringen med en gang. Ved å la henne nøle ved avgjørelsen vil den forsterke aksepteringen av utfordringen. Jo lengre protagonisten nøler ved aksepteringen, jo viktigere vil avgjørelsen kjennes for publikum (Evans, 2011, s. 112).

På dette punktet setter handlingen fart og kampen er i gang for protagonisten. Hun kjemper for å nå målet sitt. Farmor kjemper for å finne igjen sin egentlige familie. Men det viser seg å være vanskeligere enn først antatt. Hun kommer til et punkt der kampen ser så vanskelig ut at de fleste ville ønsket å snu, eller avbryte oppdraget, men hun må fortsette. Dette punktet i handlingsgangen kalles ”tiltakende komplikasjoner”, eller som Aristoteles kaller det ”désis” - knuten strammes til rundt protagonisten. Farmor blir nemlig kalt ”fantungen” av de nye foreldrene og av barna på skolen. Dette var, og er fremdeles, et skjellsord som betegner at du er fra taterslekt på en svært nedlatende måte. Hun skjønner etter hvert at det ligger en sannhet om opphavet hennes bak disse skjellsordene - hun er tater. En dag kommer et taterfølge forbi gården, og da hun får se disse menneskene hun blir sagt å stamme fra blir hun redd og gjemmer seg. Hvis det er slike skumle mennesker hun hører hjemme hos er det kanskje ikke så ille å bo på den øde gården på Kåland likevel. Men, skriver Evans, hvis ikke protagonisten tar imot utfordringen, blir det ikke noen fortelling (Evans, 2011, s. 108). Farmor får en liten figur i tre, en liten fugl, som en av mennene i taterfølget lager til henne. Den er så vakker, tenker hun, at det må være noe vakkert ved dem som har laget figuren også. Hun fortsetter derfor oppdraget sitt.

Et viktig prinsipp i den standard-dramaturgiske oppbygningen er at handlingen må vise fremdrift. Protagonisten skal ikke komme i mål med en gang. Man må få følelsen av at hun enten lykkes eller mislykkes med delmål underveis. Farmor opplever mange mislykkede forsøk på å finne informasjon om sin ekte familie. Men hun opplever også små seiere. Blant annet får hun besøk av to barn i påskeferien og sommerferien. De kommer til å representere ”de gode hjelperne” i fortellingen. Hun skjønner at disse barna vet noe hun ikke vet, og det skal vise seg at de holder nøkkelen til målet hennes.

Delmålene må ha en forbindelse med handlingen og føre frem til ”the point og no return”. Dette er det punket i handlingsgangen der protagonisten, ved å gå ett skritt videre, mister muligheten for retrett - det er ingen vei tilbake. Farmor står og vasker opp med de to barna en ettermiddag i sommerferien. Hun har fått streng beskjed om å ikke spørre og grave fra fostermoren sin, og dette løftet har hun til nå holdt. Men nå klarer hun ikke å holde det inne lenger. Hun legger fra seg oppvaskbørsten, ser på de to barna og spør: Er vi søsken? De svarer ja. Nå begynner ballen for alvor å rulle, og den ruller raskt inn til det Evans kaller ”den avgjørende scenen” (Evans, 2011, s. 116).

I den avgjørende kampen, eller den avgjørende scenen, som Evans kaller den, legges det opp til en siste avgjørende kamp. Det er dette hele fortellingen har bygget opp til. Protagonisten må i nærkamp med sjefen for de onde. Farmor må ta et oppgjør med fostermoren og få henne til å forstå at hun trenger å vite hvor hun kommer fra. Hun trenger å vite hvem den ordentlige moren er, og hun trenger å møte henne. Dette oppgjøret fører til ”utfallet” og publikum får vite hva alt dette førte til. Publikum får svar på alle spørsmål som er blitt reist underveis. Her finner vi vendepunktet, eller *peripeti*. Her går situasjonen fra ulykke til lykke, eller lykke til ulykke. Farmor er nære med å få oppnådd målet sitt. Hun får omgås sine søsken og det er bare et spørsmål om tid før hun også får truffet moren sin. Omtaket av denne lykken har hun også avslørt seg. Fostermoren har funnet ut hva farmor vet og sender et brev til den ordentlige moren hennes med klar beskjed om at verken hun eller barna får komme på besøk mer. Den siste dagen barna er på besøk blir de ikke hentet av den snille tanten, men en mann. En skummel, sjanglete og sint mann. Det er deres ordentlige far. Dette vendepunktet henger sammen med gjenkjennelsen, eller *anagnorisis*, der protagonisten gjennomskuer knuten og sin egen skjebne. Da farmor ser denne halvdrukne mannen skjønner hun hvordan det henger sammen. At barna har vært hos dem i perioder for å slippe unna sin egen skjebne på hjemmefronten. At fostermoren har fungert som fosterhjem for dem alle i perioder. Protagonisten, og fortellingens andre viktige personer enten vinner eller taper, eller, som Evans skriver - noe midt i mellom. For at sluttscenen skal være vellykket innenfor denne modellen må den fungere som et punktum, ikke et kolon. Publikum skal få en følelse av at det ikke er flere handlinger igjen i denne historien. Hva fremtiden vil bringe for personene i fortellingen er det ingen som vet, men akkurat *denne* historien er slutt (Evans, 2011, s. 120). Farmor, som har begynt å tørre å snakke sin sak forlanger å få truffet sin mor og sine søsken en siste gang. Fortellingen om farmor avsluttes på konfirmasjonsdagen hennes. Hun sitter i stuen i en hvit kjole og bak henne står en ukjent kvinne og grer håret hennes. Det er hennes

egentlige mor. Om de to utvikler et etterlengtet og nært forhold vet vi ikke, men vi kan håpe det.

Ved å tre den aristoteliske dramaturgien over farmors livshistorie må jeg som forteller og kunstner ta en rekke valg på den originale fortellingens bekostning. Det første jeg har gjort er å formidle et mål for protagonisten: Farmors kamp for å finne igjen sin egentlige familie. Deretter har jeg formidlet et mål for antagonisten: Fostermorens kamp for å hindre farmor i å finne ut noe om sin egentlige familie. Hvilke konsekvenser har dette for historien? Den første, og kanskje største konsekvensen i denne delen av prosessen er at jeg begynte å velge ut hvilke minner og opplevelser fra farmors liv som var viktigere enn andre. Jeg begynte å luke ut det som ikke passet til historielinjen jeg hadde laget for min forestilling. Jeg la også større betydning i små hendelser, og mindre betydning i store hendelser slik at de skulle passe plottet. Da jeg intervjuet farmor i etterkant av aksjon 3, spurte jeg hvordan hun opplevde sin fortelling slik jeg formidlet den. Hun svarte ved å påpeke hvordan jeg ikke hadde lagt nok vekt på en av de hendelsene som virkelig var opprivende for *henne*:

F: Det jeg kanskje synes var litt... Men det har du jo ikke tatt så mye med.. Det var jo på det kontoret der når de sa at jeg skulle bytte navn. Ikke sant.. Hvorfor skulle jeg skifte navn og.. Det er jo rart. Men så ble det jo Solveig jeg skulle hete. Ikke sant vel. Ja.. Men tenk å komme opp der. Jeg hadde bare med meg en liten koffert, ikke vet jeg hva som var i den. Også vekk fra alle de som jeg hadde lekt med. Ingen barn var der.

Det kan virke som at farmor har et behov for å understreke for meg hvor viktig denne hendelsen faktisk var for henne. Hun gjenforteller den intenst og forklarende. Hun ber meg sette meg inn i hennes situasjon: ”tenk deg hvordan det var å komme opp der”.

Ved å opptre som dramaturg i hennes ”livsverk” eller historie, vil jeg alltid velge ut de scenene, eller delene som passer min forestilling. Hovland (2011) argumenterer for at denne typen inngripen i andres livsfortellinger anses som en risikosport (Hovland, 2011, s. 119). Hvis man *er* sin livshistorie, kan det oppleves sårende at lytteren, eller ”videreføreren” av historien vektlegger de delene man anser som perifert for hvem vi er, snarere enn de delene vi anser som sentrale. Her kommer jeg i en konflikt mellom kunstner og barnebarn. Skal jeg velge det som er viktig for henne, eller det som kler forestillingen best? Dahlsveen (2010) skriver at faren ved de personlige fortellingene er den skjøre grensen mot det terapeutiske (Dahlsveen, 2010, s. 105). Hadde denne studien handlet om det terapeutiske aspektet rundt det å fortelle andres historier, hadde jeg måtte sett ganske annerledes på dette. Men ettersom

min studie først og fremst handler om den kunstneriske prosessen og etiske utfordringer knyttet til denne, har jeg valgt å se dette som en konsekvens av mitt kunstneriske valg. Dahlsveen trekker også frem at man skal være seg bevisst hvis man som fortellerkunstner velger å anvende fiksjonsgrep på en fortelling du selv ikke eier (Dahlsveen, 2010. S. 106).

Hovland (2011) skriver at det i et medforfatterskap i andres livsfortellinger følger et maktforhold og at dette derfor er en prosess vi aldri kan gå lettvtinn inn i (Hovland, 2011, s. 113). Nettopp fordi et menneske ikke bare *har* en livshistorie, men at de også *er* sin livshistorie, må man møte andres selvrepresentasjon med varsomhet. En ny og fremmed tolkning av livshistorien til en annen kan være svært utfordrende for selv- og virkelighetsforståelsen til den det gjelder. Derfor er det viktig at jeg, som behandler farmors livshistorie og virkelighet, er meg bevisst den makten jeg besitter og forvalter den best mulig. Men hvordan gjør jeg det?

#### *4.3.2 Etiske utfordringer i plottprosessen*

I dette avsnittet vil jeg se nærmere på hvilke etiske valg jeg har tatt i prosessen med å omdanne farmors fortelling til mitt plott og min forestilling. Hvordan vurderer jeg hva som er greit eller ugreit i en slik prosess? Og hvordan opplever farmor at jeg gjør hennes livshistorie om til min forestilling?

Johansen og Vetlesen trekker frem Aristoteles sine tanker om fornuften som den ypperste menneskelige evne, en evne han likestiller med menneskets evne til språklig kommunikasjon (Johansen og Vetlesen, 2000, s. 147). Aristoteles skriver at dyd har å gjøre med følelser og handlinger, der både for mye og for lite av den ene eller andre er feil. Det er mellomtingen som roses og betegner det vellykkede (Aristoteles, 1996, s. 25). Dyden er altså en slags middelvei, men er det så enkelt at jeg, ved kun å bruke sunn fornuft og velge en middelvei mellom det jeg anser som rett og galt, kan behandle alle etiske problemområder i denne prosessen? Svaret, i følge Aristoteles, er nei. Bare den som selv er god, kan ha et håp om å leve et godt liv (Johansen og Vetlesen, 2000, s. 147). Jeg har ingen garanti for at mine fornuftsevner er grunnleggende gode. Jeg kan, i likhet med de subjektive konsekvensialistene, gå ut ifra at de konsekvensene jeg har regnet ut på forhånd er gode, og dermed slå meg til ro med at jeg *prøvde* å gjøre det riktige, eller jeg kan, i likhet med de objektive konsekvensialistene tenke at de faktiske konsekvensene av de valgene jeg har tatt, er de jeg

må stå til rette for. Slik jeg ser det, er denne studien tuftet på begge disse tankene om konsekvens. Dette kommer av at jeg har en personlig tilknytning til informanten og til fortellingen som formidles. Med det til grunn vil min fornuft ikke strekke til i spørsmålet om hvorvidt jeg skal stå til rette for de konsekvenser som var regnet ut på forhånd, eller de konsekvenser som faktisk ble utfallet av mine handlinger. Min personlige tilknytning til informanten og hennes tillitt til meg vil i stor grad være styrende, men for å løfte studien opp fra et subjektivt og personlig plan, må jeg også kunne se på de etiske utfordringene i et objektivt perspektiv.

Jeg intervjuet farmor etter aksjon 3, da jeg hadde fortalt for henne med resten av familien som publikum. Jeg ønsket å høre hva hun synes om forestillingen min, og de valgene jeg hadde tatt i prosessen ved å gjøre hennes liv til min forestilling. For det meste svarte hun positivt på spørsmålene jeg hadde. At det var ”helt greit” slik jeg hadde fortalt historien hennes og at ”det ikke gjorde noe at noe var litt feil”. Dette svaret kan henge sammen med det Rasmussen (2012) skriver om at min tilstedeværelse påvirker informantens svar ettersom virkeligheten endres idet jeg som forsker interagerer med den (Rasmussen, 2012, s. 30). Farmor vet hva som står på spill. Hun vet at jeg skal levere en masteroppgave og at den henger sammen med fortellingen hun har hørt. Kanskje påvirker dette svarene hun gir, kanskje ikke. Men etter å ha stilt noen litt mer dyptgående spørsmål om hennes opplevelse av forestillingen var ett av de dramaturgiske grepene jeg hadde gjort – *plottforvirringen* – noe hun bet seg merke i. Det viste seg at jeg, ved å presentere henne og hennes opphav ved å gi tre alternativer på hennes fødselssted, oppleves feil for henne. Da jeg spurte henne om jeg hadde sagt noe som var historisk feil, eller som hun opplevde som uriktig, var dette det første hun trakk frem.

S: Jeg sa for eksempel at du var født på en øy utenfor Arendal eller Haugesund eller Stavanger...  
F: Åja! Ja.. Men jeg var jo ikke fra Arendal. Så det er feil. Jeg ble født i Haugesund, for min far hadde arbeid der. Så det var ikke helt riktig, liksom sånn..

Dette fører meg igjen til konsekvensetikken. Hvilke konsekvenser har det for farmor at jeg forvirrer plottet på denne måten? Da jeg gjennomførte aksjon 1, opplevde jeg at publikum lo da jeg fortalte dette avsnittet. De lo av forvirringen jeg forsøkte å skape og syntes tilsynelatende det var underholdende at hun ikke var fra noe spesielt sted. For farmor er dette høyst reelt, og til dette kapittelet i hennes liv tilhører en sårhet over det å ikke vite. Hvis noen hadde fortalt en historie om meg og sagt at jeg var fra et annet sted enn det jeg var fra ville det rørt ved min identitet, og gjort meg usikker på andres oppfattelse av meg. Nettopp fordi

forestillingen uttalt handler om et virkelig, levd liv. Farmor vet jo (hun er i alle fall ganske sikker på) at hun ble født i Haugesund.

Jeg opplever at det er viktig for farmor å ha disse fakta på plass i fortellingen. De fakta hun ikke var helt sikker på selv, men som hun var blitt fortalt av sin søster i senere tid. Dette kan henge sammen med at hun selv har strevd med å finne en sannhet om sin egen historie og sitt eget oversiktskart, og har ved flere anledninger fått ny og ”plottendrende” informasjon om livet sitt. Dette henger sammen med at hun visste lite, eller ingenting om sitt eget opphav før hun var 13 år gammel. Hun visste at hun hadde ekte foreldre et sted, men hun visste ikke hvorfor hun var blitt gitt bort, om de fremdeles var i live eller hvor de kunne befinne seg. Dette var også en viktig del av plottet i forestillingen. Det å ikke vite, og det å ikke ha noen som var villig til å gi henne svar:

*Gamledager er savn etter noen man ikke aner hvem er, men som man vet må finnes et sted.*

Ved å kalle fortellingens tid og sted for ”gamledager” ønsket jeg å mystifisere handlingen. Jeg ville også introdusere disse ”noen man ikke aner hvem er” for å få publikum til å undre på samme måte som protagonisten undrer. Hvem er de, hvor er de, når får vi vite mer om dem? Dette er et tema som er gjennomgående i hele intervjuet med farmor. Hun vender stadig tilbake til at hun ikke visste noenting, og at hun ikke kunne spørre noen:

F: De visste ikke det beste de ville. Men jeg fikk ikke greie på noen ting. Og jeg turte jo aldri å spørre for jeg visste jo at de ikke var min mor og far. Men jeg turte aldri å spørre hvor er mine foreldre? Siden de aldri sa noe. Ingenting skulle sies i den tiden. Verken med navn, eller hvorfor jeg plutselig skulle begynne å hete Solveig og... ingenting skulle jeg få greie på.

Dette forklarer hun igjen med at ”sånn var det jo i den tiden”. Jeg ønsket å forsterke plottforvirringen ved å introdusere disse ”noen” og at publikum skulle få undre på hvem dette refererte til. Dette henger sammen med Fortiers (2002) formidling av resepsjonsteori om leser og skriver. Jeg ønsket å lede publikum i én bestemt retning, men samtidig gi dem muligheten til å være medskapende og undrende på hvem denne historien egentlig handlet om. Publikum måtte altså være både leser av min fortelling og samtidig skrive videre på historien ved hjelp av egen forforståelse og tolking. Horsdal (2012) beskriver hvordan sosial trening på å huske minner finner sted mellom omsorgspersoner og nyfødte, familiemedlemmer, venner og kollegaer og i mange andre interpersonelle forhold. Ved å fremkalle og supplere hverandres minner danner man en felles historie og en kollektiv versjon av fortiden (Horsdal, 2012, s. 51).

Hun viser til Barlett som i 1932 skrev at fortiden konstant blir gjenskapt og rekonstruert ved at vi stadig viser til hendelser fra fortiden. Den personlige relasjonen, den sosiale konteksten, i tillegg til den kunnskapen man har påvirker minnene fra fortiden. Denne muligheten til å gjenskape fortiden ved å snakke om den har min farmor i liten grad hatt i sin oppvekst. Fortiden skulle ikke snakkes om. Det er noe sårt ved denne mangelen på informasjon, noe som stikker dypere enn det at hun ikke riktig *vet* hvor hun ble født, og det er at hun ikke *vet* hvorfor hun ble gitt bort. Etter oppholdet på barnehjemmet, der det ble slått hardt ned på dersom barna gjorde noe galt, ble farmor engstelig. Hun fulgte hver regel som fantes, og var livredd for å gjøre noen sinte. Dette tok hun med seg til det nye hjemmet på Kåland, da hun ble satt i fosterhjem hos et barnløst ektepar på en gård. Hun turte ikke spørre dem om noen ting. Hun beskriver det som et taust forhold. Der det ikke fantes åpenhet for spørsmål:

F: (...) Altså jeg må bare si at de visste ikke det beste de ville. Men eh.. Du vet jeg var så redd for alt mulig, så det satt i meg. Så jeg turte ikke spørre om noe. ”Har jeg foreldre” eller ”har jeg en mor og en far” eller ”har jeg søsken”? Jeg turte aldri å spørre om det. Men de var kjempe greie.

”De visste ikke det beste de ville” er et gammelt uttrykk for at fosterforeldrene hennes var så snille de kunne og at de gjorde så godt de kunne. Farmor svarer unnvikende på spørsmålet om hvorfor hun ble gitt bort. Hun vet ikke sikkert, og hun vil ikke spekulere sammen med meg om det under intervjuet heller. Hovland (2011) skriver at intervjuobjektet kan føle seg mentalt krenket hvis intervjueren etterspør eller graver i en tematikk de selv vegrer seg å snakke om. Dette måtte jeg som intervjuer respektere, men som forteller måtte jeg finne en løsning på denne ”manglende” opplysningen. Løsningen ble å være medforfattere på hennes historie. Jeg måtte lage en plausibel forklaring på hvorfor hun ble gitt bort:

*Kanskje ble hun syk, eller kanskje var det noen som prøvde å skade henne.  
Hun kom i alle fall på sykehus.*

*Og kanskje var det at den lille familien som skulle hente henne der aldri dukket opp, eller kanskje de dukket opp, men de fikk ikke lov til å ta henne med seg hjem. Jeg vet ikke hva som hendte. Alt jeg vet er at Kitty aldri kom tilbake til den lille familien, på den lille øya uten for Arendal.. Eller Haugesund.. Eller Stavanger.*

Det slo meg først i ettertid at jeg slett ikke hadde tatt et valg på hva som hendte. Jeg unnviker å gi publikum et svar på hva som faktisk hendte. Jeg opplevde at det var vanskelig å slå fast en grunn til at hun ble satt på barnehjem, spesielt fordi det kunne virke som at hun ikke ønsket å spekulere rundt det. Dette er et svært sårbart tema og et spørsmål farmor har båret med seg

hele livet. Løsningen ble at jeg lot tvilen komme fortellingen til gode. For når alt kommer til alt, *vet* vi jo ikke hva som hendte.

#### 4.4 Karakterer

Aristoteles skriver at det er i det gode og det onde at karakterene ofte skiller lag (Aristoteles, 2010, s. 25). ”Siden de som etterligner, etterligner mennesker i handling, og de som handler nødvendigvis må være enten onde eller gode, må de som handler enten være bedre eller verre enn vi i alminnelighet er, eller også være slik som vi er”, skriver han videre (Aristoteles, 2010, s. 25). En historie må derfor bestå av skildringer av mennesker som er - eller mennesker som handler - bedre enn oss, og som på en eller annen måte er verre enn oss, og den må inneholde noen man kan kjenne seg igjen i - noen som er som oss. Men hva er det som gjør en karakter ond, og hva er det som gjør den god? Og hvordan går man frem for å konstruere gode og onde karakterer i en historie om levde liv, der de faktiske livene fremdeles eksisterer enten som levende individer eller som etterkommere av dem? Publikum tolker karakterene ut fra handlingene de gjør, skriver Evans (Evans, 2011, s. 146). Er handlingene gode, er karakteren god, er handlingene onde er karakteren ond og så videre. Dette kan ligne på dydsetikkens tanker om hva som er et godt menneske - at du er dine handlinger. Men hvilke konsekvenser har det at jeg tillegger vanlige mennesker gode eller onde handlinger de ikke nødvendigvis har utført? Et eksempel på problematisk tilegnelse av usanne, ”onde” handlinger hos en virkelighetsnær karakter finner vi i den norskproduserte spillefilmen *Kon Tiki* (2012). Filmen fremstår som et biografisk prosjekt, men har møtt krass kritikk fra etterkommere av Herman Watzinger, som i filmen blir spilt av Anders Baasmo Christiansen. Herman Watzinger blir i filmen fremstilt som svak og nervøs, og man får også inntrykk av at han var villig til å spolere det farefylte oppdraget. Advokat og ekspert på personvern, Eirik Djonne, skriver i artikkelen at det er snakk om et karakterdrap og mener, på bakgrunn av dette, at den uriktige fremstillingen av hans person er et klart brudd på den såkalte ”ulovfestede personvernet” (Trøyte og Vartdal, 2012). I artikkelen etterlyses det også en ”vær varsom-plakat” for filmprodusenter, noe jeg selv også har kjent et behov for innenfor teateret, og da spesielt når det kommer til fortellerkunst der man ofte behandler andres livshistorier.



#### 4.4.1 Om protagonisten

I min forestilling er farmor protagonist. Hun representerer det gode i fortellingen. I den aristoteliske modellen i kapittelets refleksjon rundt plott har jeg formulert den gjennomgående kampen hennes som: Kampen for å finne igjen - og bli gjenforent med - sin ekte familie. Hovedregelen er at karakterer alltid utfører handlinger fordi de ønsker å oppnå noe. Det kan være store, viktige ting, som å finne igjen sin ordentlige familie, eller det kan være små, uviktige ting, som å få det litt triveligere i hverdagen. Men hvis en karakter er noe mer enn en statist, skriver Evans, er det alltid noe hun *vil*. Dette kalles karakterens *motivasjon* (Evans, 2011, s. 156).

Evans skriver også om karakterer at ”de har ikke noe liv utover den beretningen de inngår i” (Evans, 2011, s. 145). Dette gjelder naturligvis først og fremst de fiktive karakterene man finner i et litterært verk, men jeg vil også argumentere for at det kan gjelde i personlige fortellinger. For, som jeg har skrevet tidligere i analysen, forteller jeg ikke livshistorien slik den *var/er*, men slik den fremstår for meg, og slik jeg synes den på en hensiktsmessig måte kan bli fortalt til et publikum. Derfor forteller jeg ikke om menneskene, eller karakterene slik de *var/er*, men slik de mest hensiktsmessig tjener det plottet jeg allerede har lagt på fortellingen.

Jeg har altså gjort en rekke fiksjonelle grep på handlingen og dermed også på karakterene. Dette gjøres ikke ved at jeg forteller *om* karakterene, men om handlinger de *gjør*, eller tanker de tenker. Dette igjen legger føringer for hvordan publikum skal tolke for eksempel protagonisten. Gjør hun gode handlinger? Tenker hun gode tanker? Da er hun god. I intervjuet med informant A spurte jeg om han kunne si noe om inntrykket han fikk av historiens protagonist:

A: altså i mitt hode så virket hun som en litt leken og glad jente som på en måte ikke får lov til å være det. Det er den kontrasten mellom å ikke få lov til å gjøre det hun vil. Hun får ikke lov til å prate. Da ser jeg for meg at hun er veldig sånn, en kontaktsøkende person som vil prate med mennesker, og som.. en sånn sprudlende jente som blir holdt nede.

Informant A beskriver altså farmor som en leken og glad jente som ikke får muligheten til å være seg selv. Hun blir holdt nede av en slags ”ond makt”. Evans skriver at mange protagonister er sammensatte karakterer som rives mellom motstridende impulser, slik som protagonisten i min fortelling gjør (Evans, 2011, s. 159). Solveig vil være sprudlende og leken, men blir holdt tilbake av frykten for den onde herskeren (barnehjemsbestyrerinnen og

fostermoren). Selv om jeg er enig i mye av det Evans skriver om protagonisten, fremstår hans beskrivelse av den som ganske ensrettet mot den *mannlige* protagonisten, og ikke så mye om den kvinnelige. Jeg mener ikke at disse nødvendigvis er grunnleggende forskjellige, men det kunne vært interessant å høre hans karakterisering av, og tanker rundt for eksempel en jente, eller kvinnelig protagonist. Én ting jeg derimot *kan* si meg enig i, og som jeg synes passer min kvinnelige protagonist, er det han skriver om protagonistens vekstmuligheter: At protagonisten går gjennom en slags skjærsild i handlingen og kommer ut med bedre innsikt i seg selv, om andre mennesker og om samfunnet rundt seg (Evans, 2011, s. 160). Protagonisten må møte sin største frykt for å nå målet sitt. Hun må si ifra. Hun må stå opp for seg selv, og det er ikke lett når man hele livet har vært underkuet i en maktrelasjon og fryktet straff og reprimande dersom man gjorde opprør. Farmor forteller hvordan det opplevdes:

F: (...) det var jo dette mørket. At det var skummelt og egentlig så var det jo ikke så.. Vi var jo veldig redd for dem. Jeg følte ikke de var noe snille og kjærlige. Jeg kan aldri huske at jeg satt i fanget på noen. Eller noen ting sånn. Og jeg føler.. ja jeg har jo fortalt det før.. Hvis du skulle sitte å spise og søle ned melka du hadde i glasset så fikk du ikke mer melk den dagen. Så sånne ting husker jeg.

Denne redselen for overmakten, den tydelige taperen i maktrelasjonen vekker sympati og medfølelse i meg, og trolig også for et publikum. Det var en av effektene jeg ønsket å bevare og benytte meg av i arbeidet med å omdanne den virkelige jenta i livshistorien til *min* karakter i forestillingen.

#### 4.4.2 *Mitt arbeid med protagonisten*

Å forandre et liv på bakgrunn av at det skal tjene ditt eget kunstneriske produkt kan være en farefull og komplisert prosess, og utfallet kan bli svært variert. Eksempelet fra spillefilmen *Kon Tiki* er nær ved å vise et skrekkeeksempel. Kunstneren har tillatt seg å tillegge grunnleggende negative egenskaper til en karakter som baserer seg på et virkelig levd liv, som i utgangspunktet har gjort en like fremragende jobb som de andre karakterene, kun for å tjene plottets funksjon. Watzingers pårørende reagerte sterkt på dette, og ønsket at filmen skulle stoppes for å beskytte hans minne for fremtiden. Manusforfatter Petter Skavlan forsvarer dette grepet i et sitat i en artikkel publisert i aftenposten noen dager senere:

Problemet var at flåteferden gikk for enkelt. Det var ingen krangling og konflikter. Det vi har gjort var nødvendig for å skape en spennende film (Furuly, 2012).

Skavlans resonnement i denne saken kan i lys av moralfilosofien betraktes som et etisk dilemma<sup>4</sup> (Johansen og Vetlesen, s. 126). I likhet med Knausgård har manusforfatter Petter Skavlan og Regissør Espen Sandberg og teamet bak *Kon Tiki* tatt en vanskelig avgjørelse som støter enkelte personer som har personlig tilknytning til verket eller karakterene i verket. Men selv om dette på individnivå kan virke som ren egosentrisitet og egoisme, er den samfunnsnyttige verdien av verket nødvendig for å, for eksempel styrke vår kollektive forståelse av Kon Tiki-ferden. Jo mer dramatisk og spennende denne kinofilmen er, vil flere vil dra på kino og se den, og flere vil kjenne til denne viktige hendelsen i verdenshistorien.

Jeg opplevde arbeidet med å omdanne farmor og hennes personlighet og personlige egenskaper til *min* karakter som svært utfordrende. Etter intervjuet oppdaget jeg at mye av det som jeg syntes var interessant ved hennes historie, opplevdes vanskelig å fortelle om for henne. Men, ettersom denne prosessen henger naturlig sammen med arbeidet med den aristoteliske dramaturgien og plottet, var mye av grunnlaget for karakterarbeidet allerede gjort. For at karakteren skulle være interessant måtte jeg tillegge farmor egenskaper og beskrivelser hun ikke nødvendigvis var enig i selv, og den største avgjørelsen jeg tok var nok også den som var vanskeligst for henne å godta. Jeg valgte å gjøre henne til et såkalt ”taterbarn”.

Taterne<sup>5</sup>, eller romanifolket, som i dag regnes for å være den formelle og politisk korrekte betegnelsen på denne folkegruppen, ble på 1930-tallet utsatt for den sterke assimileringspolitikken som preget det norske samfunnet på den tiden. De skulle kureres for vandringslyst og vendes til hardt arbeid. Dette ble på 1900-tallet satt i system av den statsstøttede *Norsk misjon blant hjemløse* i form av arbeidskolonier for de voksne og tvangsplassering på barnehjem for de små (Minken, 2015). Romanifolket har en rik kultur for håndverk, sang og musikk og jeg føler meg heldig som har et slikt ”eksotisk” og kulturrikt opphav, og smykker meg så ofte jeg kan med det. Men farmor synes å ikke ville vedkjenne seg dette opphavet. Det kommer blant annet frem der jeg i intervjuet spør henne om hvorfor hun ble satt på barnehjem og hvorfor hun måtte bytte navn da hun ble satt i fosterhjem:

S: Men kan det ha noe med å gjøre at Kitty-navnet var et navn som ikke helt.. ja .. som ingen andre het på Kåland?

F: Ånei det tror jeg ikke. Ånei nei. Det tror jeg absolutt ikke. Men du skulle skifte navn. Det var vel kanskje for seinere. For identiteten eller noe sånn.

---

<sup>4</sup> Også kalt moralsk konflikt. Den handlende vet hva som er rett, men får seg ikke til å gjøre det (Nyeng, 2014, s. 15)

<sup>5</sup> Tater, i Norden brukt som betegnelse på de første rom (sigøynere) som kom hit på begynnelsen av 1500-tallet. Betegnelsen ble på den tiden ofte brukt nokså vidt om folk som kom østfra eller om folk fra Asia i sin alminnelighet. I 1935 ble Norsk misjon blant hjemløse opprettet i Norge. De opprettet en rekke barnehjem hvor barn fra romanifamilier ble tvangsplassert (Minken, 2015)

Jeg syntes det var vanskelig å spørre henne ut om dette temaet, derfor fremkommer det ikke så tydelig hva jeg faktisk spør henne om. Navnet ”Kitty Elfrida” var ikke et særlig populært valg av jentenavn i 1930. Øverst på listen tronet, i følge statistisk sentralbyrå, jentenavnene Solveig, Inger og Bjørg, og Kitty Elfrida var dermed et navn som skilte seg ut i mengden (Statistisk sentralbyrå (SSB), 2016). Om det var et typisk ”taternavn” vet jeg lite om, men implisitt i dette spørsmålet ligger det likevel at jeg lurer på om hun måtte endre navn for å kvitte seg med ”taterstempelet” eller ”annerledesheten” sin. Kanskje har farmor rett i at det ikke hadde noe med saken å gjøre, at navneendringen faktisk symboliserte et skille mellom det gamle og det nye livet, og at det ikke hadde noe med hennes opprinnelige taterbakgrunn å gjøre. Det som gjør denne saken så vanskelig er at jeg ikke har tilgang til noen sikre kilder på at hun faktisk var av taterslekt. En forespørsel om å lete i riksarkivet må komme fra farmor selv, og er ikke noe jeg kan/ønsker å gjøre uten hennes samtykke. Denne informasjonen hadde riktignok vært interessant å ha for meg som privatperson, men for studien var det desto mer interessant å måtte ta dette valget, ettersom det i arbeidet med forestillingen utløste en moralsk konflikt. På den ene siden: Hvordan ville farmor reagere på at jeg tilla henne denne etniske identiteten som hun selv ikke kjente seg igjen i? På den andre siden: Ville forestillingen bli like interessant dersom den handlet om en tilsynelatende ”vanlig” jente som ble satt på barnehjem av andre ”naturlige” årsaker? Dette er naturligvis satt litt på spissen, men den moralske konflikten er ikke desto mindre. Uansett hva jeg velger er det noe som blir galt. Enten for farmor, eller for forestillingen. Filosof Frode Nyeng (2014) skriver at vi har en plikt til å vurdere hva kunnskap medfører for andre, for hvilken situasjon de settes i dersom vi forteller det vi mener er sannheten (Nyeng, 2014, s. 14). Ved å tillegge henne denne ”kompleksiteten”<sup>6</sup> i karakteren gjør det etter min mening fortellingen ekstra spennende. Det forklarer hennes trang til å reise fra gården på Kåland for å finne sin egentlige familie. Det plasserer også forestillingen inn i en historisk kontekst som for meg som kunstner er hensiktsmessig med tanke på forestillingens videre liv i for eksempel skolekontekst.

Igjen oppdaget jeg at jeg valgte *den gylne middelvei*. Aristoteles skriver: ”Dyd er altså en holdning som har med våre beslutninger å gjøre, som holder seg til en middelvei i forhold til oss, bestemt av en mening, nemlig den som den kloke ville bestemme den ved” (Aristoteles, 1996, s 26). Men å finne frem til middelveien er ikke lett, så hvordan vet jeg at jeg har funnet middelveien? Aristoteles skriver videre at dersom man skulle være usikker er det best å velge

---

<sup>6</sup> Kompleksitet er, i følge Evans, en beskrivelse som viser til at karakteren slites mellom motstridende impulser (Evans, 2011, s. 159)

den minste av to onder (Aristoteles, 1996, s. 31). Derfor, på bakgrunn av den moralske konflikten jeg befant meg i under bestemmelsen av karakterens etniske opprinnelse, lot jeg det i aksjon 1-3 virke som om ”avsløringen” om farmors karakter lå åpen for tolking for henne og for øvrig publikum. Hva utfallet av dette valget ville bli kunne jeg ikke vite før jeg fortalte fortellingen for farmor i aksjon 3. Jeg antyder at hun var av taterslekt, men jeg sier det aldri eksplisitt i forestillingen. Ettersom jeg ikke visste helt sikkert, og fordi farmor ikke ønsket å forske i denne delen av sin historie, følte jeg at det var det mest hensiktsfulle å gjøre. Selv om publikum fikk frihet til å tolke ser jeg likevel i ettertid at jeg hadde lagt svært harde føringer på hva de skulle konkludere med:

*Norsk misjon blant hjemløse het de som kom å hentet Kitty på sykehuset den dagen. De hadde opprettet Sørlandets barnehjem i Greipstad bare noen få år tidligere, i 1929. Her skulle barn av tater få en verdig norsk oppdragelse som skulle skape fasthet i deres karakter, og forhåpentligvis motvirke deres trang til å reise når de ble voksne.*

*Her bodde Kitty fra hun var 1 år til hun var 6. Hun var ett av 20 barn som hver kveld la seg til å sove i de grå sprinkelsengene. De ble ikke særlig godt kjent, for fantungene skulle helst ikke snakke så mye sammen. De kunne komme til å smitte hverandre med den dårlige innflytelsen de hadde med seg hjemmefra. En dame sto i døren og leste aftenbønnen før hun gikk videre til neste rom. Da måtte barna ligge stille i sengene sine, folde hender og lukke øynene. Før hun gikk slukket hun lyset og låste døren. Da gråt de. Og så sov de.*

Selv om denne delen av fortellingen kan virke uskyldig i seg selv vil den kunne ha konsekvenser for publikums tolking av den helhetlige fortellingen og publikums forståelse og tolkning av protagonisten. Ved å antyde så sterkt, kan det virke som at jeg likevel ikke har tatt en gylden middelvei. Jeg gjør det nesten umulig for publikum å *ikke* tolke at farmor var tater. Men på den andre siden, tok jeg kanskje dette valget som en ”nødutgang” for meg selv i møte med farmor. At hvis hun skulle mislike dette valget kunne jeg si ”men jeg sier jo ikke at du er det”. Eller at hun kunne si det samme til seg selv ”hun sier jo ikke at jeg er det”. Igjen kan vi se tilbake til den hermeneutiske spiralen i kapittel 2.2.2. Farmor forteller om seg selv for meg, jeg tolker hennes fremstilling og forståelse av seg selv og gjør henne om til min protagonist og forteller om henne for et publikum. Publikum tolker protagonisten og jeg reflekterer over deres spontane reaksjoner underveis i forestillingen og deres tolkninger og refleksjoner i etterkant. Deretter forteller jeg om protagonisten for farmor og ut fra hva hun synes om min fremstilling av henne finner jeg ut konsekvensene av mine kunstneriske og etiske valg. Dette vil igjen ha påvirkning på hvordan jeg forteller om karakteren i neste runde, som i dette tilfellet vil være det kunstneriske produktet som skapes og fremføres i forlengelsen mastergradsavhandlingen.

I etterkant av aksjon 3, hvor jeg spurte farmor om hva hun synes om min fremstilling av henne, skjedde det noe for meg svært interessant. Jeg spurte farmor hva hun synes om at jeg hadde antydnet at hun var av taterslekt:

S: Men så sier jeg for eksempel at du var tater. Hva synes du om det?

F: Det gjør ingenting, Synne. Jeg var jo fantunge, ikke sant. Mine foreldre... eller min far, han var jo sjømann. Og det var nok slik at han var sønn av noen som var tatere. Men om *han* var en sånn en som fartet rundt, det vet jeg ikke. Det er så mye jeg fremdeles ikke vet.

Det kan for meg virke som at farmor, ved å høre den ferdige fortellingen, fikk mot til å vedkjenne seg sin til nå ikke-vedkjente tateridentitet. Hovland (2011) viser til filosofiprofessor Arne Johan Vetlesen og professor og sykepleier Per Nordtvedt (1994) som skriver at måten vi tolker, bedømmer og opplever en situasjon på er mindre styrt av de teoretiske oppfatningene våre av hva som er riktig og hva som er galt, av enn av det som rører oss følelsesmessig i en situasjon (Hovland, 2011, s. 54). Hovland supplerer dette utsagnet ved å peke på at de følelsene som vekkes i en slik situasjon vil påvirke hvordan vi oppfatter den; om vi vurderer det som skjer som positivt eller negativt (Hovland, 2011, s. 54). Det virket for meg som om farmor, etter å kanskje ha blitt følelsesmessig berørt av denne fortellingen om henne selv, så det - i likhet med meg og resten av familien - som positivt å bli beskrevet som et taterbarn i denne fortellingen. Og kanskje var det derfor hun nå ønsket å snakke om temaet med meg. Jeg synes det var vanskelig å spekulere i dette alene, derfor intervjuet jeg to andre familiemedlemmer om hvordan de opplevde denne situasjonen. De to informantene har jeg valgt å kalle informant "B" og "C" :

S: Og for eksempel at jeg antyder at hun var tater. Og plutselig var det helt greit! Bare sånn: ja, vi var det!

B: Ja den prosessen har hun gått igjennom bare de siste årene.

C: Nei det har hun ikke. For når vi så den filmen om barnehjemmet så var hun ikke enig i det.

B: Nei.. Det har vel noe å gjøre med hva man mente om taterne i den tiden. At de var skitne, ufysiske og skumle. Hun var jo redd for å være en del av dem.

Det kan virke som de to informantene er uenige om hvorvidt denne prosessen har foregått over lang tid og at fortellingen fungerte som en slags utløsende faktor til vedkjennelsen, eller om dette skjedde spontant og helt uventet etter aksjon 3. Hovland (2011) skriver at noe av det spesielle med fortellinger er at de åpner for gjenkjennelse og emosjonell identifikasjon fordi de skaper bilder og følelser i oss, følelser som kan drive oss til handling. Fortellingen setter i gang følelser i oss og kan vekke et ønske om å oppnå noe av det samme som helten i historien, skriver hun videre (Hovland, 2011, s. 81). Om min fremstilling av hennes liv har bidratt til at farmor kan vedkjenne seg sin tateridentitet i all ettertid, eller om dette kun gjaldt denne ene

dagen, vet jeg ikke. Det som for meg betyr noe, er at jeg kan se dette utsagnet som en bekræftelse fra farmor om at det var greit at jeg fortalte historien hennes på denne måten. Hva hun ville synes om at jeg fremstilte henne som tater, var tross alt en av de største grunnene til at jeg var nervøs i forkant av aksjon 3. Jeg var redd for at farmor skulle synes at jeg hadde tatt meg *for* store friheter på hennes identitets bekostning og omformet hennes karakter til noe som for henne ikke virket gjenkjennbart. Selv om dette var ett av de største etiske dilemmaene jeg sto ovenfor i denne prosessen, var det langt fra det siste. Farmor blir tross alt beskrevet som helten i historien. Og nettopp fordi hun en min farmor, som jeg har vokst opp med og har et tett bånd til, har hun en viss innvirkningskraft på det videre arbeidet med forestillingen – den forestillingen som skal lages og presenteres som studiens estetiske produkt. Men hva med de menneskene som er beskrevet i forestillingen som ikke var tilstede under aksjon 3, og som ikke får ha et ord med i spillet om hvordan deres historie skal fremstilles? De som kanskje til og med ikke lever lenger, og dermed ikke har mulighet til å forsvare sitt ettermæle. Dette fører meg videre til arbeidet med antagonisten i forestillingen. Farmors fostermor – eller slik hun blir fremstilt i min forestilling – representanten for det onde.

#### *4.4.3 Mitt arbeid med antagonisten*

Et viktig prinsipp i den aristoteliske dramaturgien er at protagonisten møter den verst tenkelige situasjonen i forhold til det foreslåtte målet sitt (Evans, 2011, s. 162). Denne verst tenkelige situasjonen kommer ofte først til uttrykk når protagonisten møter antagonisten. Begrepet ”antagonist” kommer av gresk og betyr motstand (*Store norske leksikon*, 2009). I det plottet jeg la over farmors livsfortelling formulerte jeg mål for farmor og fostermoren hennes, slik at de skulle passe inn i den aristoteliske dramaturgien. Jeg lot farmors største frykt være å ikke finne igjen sin ekte familie, og jeg lot fostermorens største frykt var at hun finner dem. Mange fortellinger gjør bruk av det Evans (2011) kaller *godheten selv-* og *ondskapen selv-*personer, som et resultat av dramatikkens krav til å være dramatisk (Evans, 2011, s. 170). Skaper man en rendyrket helt og en rendyrket skurk blir det enkelt for publikum å bli kjent med karakterene og det blir dermed enklere å orientere seg i fortellingen. Men i arbeidet med helterollen og skurkerollen i min fortelling møtte jeg problemer i forsøket på å følge denne sort/hvitt-tenkningen når det gjaldt protagonisten og antagonisten. For det ligger en grunnleggende sårhet i fortellingens konflikt – nemlig frykten: På den ene siden ligger protagonistens frykt for å ikke finne sitt opphav, og på den andre siden ligger antagonistens frykt for bli forlatt av ”sitt barn”. Jeg har videre tatt meg friheten til å tolke

hvordan situasjonen *kan* ha vært, dette fordi jeg ikke har muligheten til å snakke direkte med kilden, jeg må derfor bruke mine egne erfaringer, fordommer, forforståelser og min egen forståelseshorisont når jeg tolker farmors beskrivelser av sin fostermor:

F: Hun kunne kjefta for sånne småting. Jeg synes ikke du skal gjøre sånn eller sånn.. Hun var ikke stygg med meg eller sånn, men hun sa aldri noe. Det var ikke noe lesing på senga eller noe sånn. Også.. Jeg fikk ikke greie på noen ting. Og jeg turte jo aldri å spørre for jeg visste jo at hun ikke var min egentlige mor. Jeg turte aldri å spørre ”hvor er mine foreldre” siden hun aldri sa noe.

Jeg har valgt å se det som at fostermoren lider under å være ”et menneske av tiden” - det var skambelagt å ikke få egne barn, og enda mer skambelagt var det kanskje å måtte ta til seg en ”fantunge”. Selv om det nok også ble sett på som en nobel handling å redde et barn fra sin slekts lyte, var det kanskje en desto større skam i å ikke lykkes i sitt arbeid med å gjøre henne til et sunt, disiplinert og bosatt barn. For hvis hun en dag endte opp med å rømme avgårde med et taterfølge kunne man friste seg til å se arbeidet som forgjeves. Med dette i bakhodet, valgte jeg likevel å fremstille antagonistens som *ondskapen selv* tidlig i fortellingen, for så å avsløre hennes frykt senere i handlingen, i sammenheng med handlingens anagnorisis og peripeti. Dette bringer meg videre til en annen viktig forutsetning i den aristoteliske dramaturgien. For hvorfor tar ikke farmor opp kampen med den onde med en gang i fortellingen? Hvorfor rømmer hun ikke umiddelbart når hun møter denne motstanden som står i veien for målet hennes? Dette, skriver Evans (2011) henger sammen med kraften som ligger i motsetningene, i det han kaller for *tiltrekningskraften* og *motsetningskraften* i karakterene (Evans, 2011, s. 172). Det er krefter i dette forholdet som både trekker sammen de to karakterene og som støter dem fra hverandre. For det første: Farmor er et barn. Hun trenger en voksenperson/omsorgsperson i livet sitt. Fostermoren er en voksen kvinne sent i 40-årene og ønsker seg sårt et barn. For det andre: Farmor trenger et sted å bo, fostermoren har en stor gård og trenger hjelp til å drive den når hun blir eldre. Dessverre representerer farmors tiltrekning for fostermoren flest ytre faktorer. Fostermoren gir tak over hodet, rene klær, mat på bordet til farmor, mens farmor representerer en mer følelsesmessig tiltrekningskraft for fostermoren. Farmor er selskap, farmor gir morsfølelse, farmor gir trygghet i alderdommen, men fostermoren er tilsynelatende ute av stand til å overføre disse følelsene til farmor. Hadde hun vært en kjærlig skikkelse, som ytret et ønske om å gjøre det beste for farmor, kunne historien sett veldig annerledes ut. I forestillingen ønsket jeg at publikums første møte med



antagonisten skulle gjenspeile dette kalde, fraværende inntrykket. Igjen viser jeg til fortellingens anslag:

*Det ristet, og det skranglet, i den store nesten tomme bussen idet den suste innover mot Bjeddansskogen. Ute begynte det å bli mørkt og Kitty kunne se... jeg mener, Solveig kunne se, speilbildet av damen i vinduet. Denne fremmede damen som til nå kun hadde sagt "hysj", "slutt å gråte" og "ta deg sammen". Solveig var seks år gammel. Og hun var på vei bort fra alt hun kjente. Men nå, hadde folk sagt. Nå skulle alt bli mye bedre. Endelig skulle Solveig høre hjemme et sted.*

"Den fremmede damen" er altså fostermoren. Ved å la henne sitte kaldt ved siden av vår helt som er redd og lei seg håpet jeg å gi publikum et inntrykk av denne tause, fraværende skikkelsen. På dette tidspunktet er ikke publikum klar over hva forestillingen skal handler om, men i slutten av aksjonsforestillingen lot jeg fortellingen ende tilbake i det samme bildet. Da har publikum blitt mer kjent med protagonisten og hennes kamp, og de skjønner da hva antagonisten kommer til å representere. Jeg spurte informant A om han kunne fortelle meg hvilket inntrykk han hadde av antagonisten i forestillingen:

A: Jeg får inntrykk av.. En litt sånn fraværende person kanskje. En person som ikke bryr seg så veldig mye om henne. Litt som hun sykepleieren i gjøkeredet. Ja. Kald. Eller ikke kald... Litt ond... og uinteressert.

Ved å la publikum få dette bildet av at antagonisten var *ondskapen selv* håpet jeg at det skulle forsterke omslaget og gjenkjennelsen i slutten av fortellingen. På den måten ønsket jeg å lure publikum til å tro at hun bare var ond, slik at de skulle sitte igjen med en slags dårlig samvittighet til slutt.

Hovland (2011) skriver at jo mer kategorisk og entydig vi fortolker en annen jo større er sjansen for å øve vold mot hennes livshistorie. Denne typen enkle fortolkninger, som jeg også har vist i denne dramaturgiske analysen av farmors liv, kan skyldes tilhørerens behov for at det de hører skal passe inn i kjente mønstre og roller, med klare helte- og skurkeskikkelser, ofre og bødler. Ved å presentere fostermoren *kun* som representanten for det onde, kan publikum ta det for gitt at det var *kun* det hun var – ond. Med andre ord: jeg begrenser publikums mulighet til å se henne som et komplekst menneske. Som tidligere nevnt har farmor mulighet til å gi innvendinger på min fremstilling av henne. Mens fostermoren og de øvrige karakterene ikke har det. Fostermoren til farmor gikk bort i slutten av 1950-årene, og farmor er den eneste gjenlevende "nære slektningen" hennes. Dette fører meg videre til nok et etisk dilemma. Er de etiske retningslinjene i arbeidet med å omdanne andres livsfortellinger til

*min* forestilling annerledes dersom den jeg forteller om ikke lenger er i live? Kan jeg ta meg større friheter på andres vegne dersom vedkommende ikke har mulighet til å forsvare seg? Hvordan avgjør jeg hvor grensen går for hva som er akseptabelt å dikte - og fortelle - om fostermorens person og liv? I følge Nyeng (2014) rører de etiske dilemmaene ved etikkens mest grunnleggende kjennetegn, nemlig at etiske krav først og fremst er noe vi møter som handlende aktører. Men selv om etikk dypest sett ikke er en intellektuell disiplin, men etisk praksis i ulike former, der andre menneskers interesser og rettigheter gir oss grunn til handling, er den etiske refleksjonen en stor del av denne studien og av den estetiske prosessen i omdannelsen av farmors livshistorie til *min* forestilling. For som Nyeng skriver videre: Et etisk dilemma er en reell beslutningssituasjon der nålen i kompasset mellom rett og galt ikke vil slå seg til ro (Nyeng, 2014, s. 20). Det dreier seg altså om både å klargjøre hvilke verdier som står på spill, og å bestemme balansepunktet mellom dem, for så å handle. Det er en kvalitativ vurdering av mål som krever skjønn og fornuft. Jeg må veie konsekvensene av mine handlinger opp mot resultatet av mine handlinger. Dette bringer meg tilbake til moralfilosofien. For når jeg bruker antagonisten som et virkemiddel for å fortelle farmors historie kan det oppleves smertefullt og moralsk feil på individnivå, men på samfunnsnivå kan det ha en nyttefunksjon. Uten antagonisten og hennes motstand hadde det ikke blitt noen fortelling, uten fortellingen hadde den kollektive erfaringen i publikum ikke vært mulig. Det etiske dilemmaet ligger altså i at jeg må veie mitt moralske ansvar for fostermoren opp mot et samfunnsansvar, noe som til syvende og sist kanskje oppleves lettere dersom man med stor sannsynlighet kan anta at vedkommende, eller dens etterkommere, ikke er til stede for å vurdere valgene dine i etterkant av forestillingen. Dette viser kompleksiteten i et etisk dilemma – at uansett hva jeg velger i denne situasjonen vil noe alltid føles ”feil”. Det finnes ikke noe riktig eller galt, og enkelte dilemmaer, som det jeg har skissert over, kan begynne i tvil og ende i tvil. Og det er kanskje noe man som kunstner må lære seg å leve med.

#### **4.5. Kontekst**

Kontekst er, i følge Eigtved (2010) alt som kan påvirke en bestemt situasjon. I denne studien gjelder disse faktorene både publikum og den som forteller. I en forestillingssituasjon kan dette begrenses til å omhandle innvirkende faktorer som 1: Tid – som impliserer blant annet fjern og nær historie, tid på døgnet, (for eksempel like før lunsj, eller etter jobb), årstid, forestillingens varighet, tidlig i en masterstudie, i slutten av en masterstudie og så videre. 2: Sted - som for eksempel ute/inne, blackbox, fengsel, klasserom, sykehus, bar, stue eller

forelesningssal, og 3: Publikum – som kan være frivillige, ufrivillige, studenter, elever, kolleger, sensorer, personer som har personlig tilknytning til fortellingens sted eller personer, personer som har en nær relasjon til fortelleren, personer som misliker fortelleren, publikum som er teatervant eller ikke teatervant og så videre. Listen er lang over forskjellige faktorer som kan spille inn i en forestillingssammenheng, derfor har jeg sett meg nødt til å begrense denne delen av analysen til å først og fremst fokusere på *den sosiale konteksten*, da det var i møte med publikummet som enkeltindivider - og gruppe - at de etiske utfordringene gjorde seg særlig gjeldende.

#### *4.5.1 Den sosiale konteksten*

*Den sosiale konteksten* er, i følge Dahlsveen (2010), der forestillingen finner sted, sett i sammenheng med de som er til stede (Dahlsveen, 2010, s. 22). Uten et publikum (for eksempel farmor og nærmeste familie) ville det ikke blitt noen aksjon 1-3, ettersom fortellerkunst forutsetter en kommunikasjon mellom forteller og publikum. Denne kommunikasjonen kan være både verbal og nonverbal, for selv om store deler av fortellerens arbeid består i å drive fortellingen fremover, ved nettopp å fortelle, må hun legge til rette for at tilhøreren kan skape fortellingen sammen med henne. Tilhørerne må, skriver Dahlsveen, være aktive på lik linje med fortelleren, men de er aktive på to forskjellige måter (Dahlsveen, 2010, s. 23). Det hadde liten hensikt for meg å lage en forestilling om farmors liv og fremføre den dersom ingen skulle få høre den, det hadde blitt som en slags samtale med meg selv. Derfor – som kommunikasjonsbegrepet impliserer – må det minst én avsender og én mottaker til for at tankeutvekslinger kan finne sted (Allott, 2016). På den måten er fortelleren og publikummeren gjensidig avhengige av hverandre. Jeg forteller om farmors liv, og ved hjelp av dramaturgi, retorikk og språklige bilder legger jeg til rette for at tilhørerne skal se for seg det jeg forteller. Publikum lytter og forsøker å se for seg de bildene jeg forsøker å ”male” og derfor, slik Dahlsveen skriver, kan man si at en muntlig fortellerkunstkontekst må bestå av minimum følgende tre deler: En forteller, en fortelling og en tilhører. Dette er samtidig til stede og konstitueres og påvirkes av den sosiale konteksten (Dahlsveen, 2010, s. 23). Men selv om alt ligger til rette for en fortellerforestilling, har fortelleren en begrenset forutsetning for å vite helt sikkert hva hun *faktisk* formidler til sitt publikum, dette vil jeg komme tilbake til senere i analysen.

De tre aksjonene som gjør seg gjeldende i denne studien inneholdt alle forskjellige faktorer som spilte inn på konteksten. Aksjon 1 ble gjennomført i en personalkantine på høgskolen i Oslo og Akershus en mandagskveld i november 2015, med medlemmer i Norsk fortellerforum som publikum. Da aksjonen fant sted var det fremdeles tidlig i masterprosessen, derfor var jeg fremdeles usikker på hvor studiens fokus skulle ligge. Denne aksjonen fokuserte på anslag og innledning og presentasjon av forestillingens tema, sted og karakterer. I denne aksjonen opplevde jeg at jeg var svært nervøs for å ikke huske fortellingen ordrett slik jeg hadde laget den, mer enn at jeg var usikker på de etiske utfordringene ved valgene jeg hadde tatt i det kunstneriske arbeidet. Dernest var jeg spent på hvordan publikum ville reagere på fortellingen. Ville de le? Ville de gråte? Ville de gjespe? Fordi publikum hadde god kjennskap til fortellerkunst var jeg også nervøs for at de skulle synes fortellingen var ”enkel”, ”intetsigende”, ”insisterende” eller ”kjedelig”. Fordi denne aksjonen ble gjennomført såpass tidlig i prosessen fungerte den som en slags utprøving av aksjonskonseptet, og vil av den grunn ikke bli hovedfokuset for denne analysen, men heller fungere som et sammenligningsgrunnlag til aksjon 2 og 3. Dette kommer jeg tilbake til.

Aksjon 2 fant sted på studentpuben ”Samfunnet Bislett” en torsdagskveld før juleferien i desember 2015. Det skulle være ”åpen scene” og publikum bestod for det meste av feststemte medstudenter fra bachelorstudiet - og masterstudiet - i estetiske fag, samt studenter fra andre studieretninger. Fordi dette fremstod som en forsamling som tilsynelatende var ute etter å ha det gøy denne kvelden ble jeg engstelig for at min fortelling skulle sette en demper på stemningen. Jeg var nummer to i rekken av innslag denne kvelden og helt tilfeldig fortalte studenten før meg en historie om det å vokse opp som ”misjonærbarnd” i Sør-Amerika på 1990-tallet. Denne tilfeldigheten gjorde at jeg raskt måtte granske min egen fortelling for å forsikre meg at jeg ikke sa noe nedlatende om religion og misjonering. Jeg skulle tross alt fortelle om ”Norsk misjon blant hjemløse” (også kalt misjonen) og hvordan de hadde tatt min farmor bort fra foreldrene sine i 1934. Dette resulterte i at hans fortelling til en viss grad preget min fremførelse, fordi jeg var redd for at han skulle tro jeg hadde noe imot misjonering. Jeg ble redd for at han skulle tro jeg klandret nåtidens misjonærer for det som hendte den gangen, dette til tross for at ”Norsk misjon blant hjemløse” ikke har noen videre sammenheng med misjonsarbeidet i Sør-Amerika på 1990-tallet. Jeg tok meg selv i å henvende meg til han mens jeg fortalte, for å se hvordan han reagerte på fortellingen, men hver gang jeg hadde gjort det, angret jeg. Jeg ble redd for å insistere, sensurere eller at publikum skulle tro at studenten og jeg sto på hver vår side av en religiøs konflikt. Denne frykten, for ikke å ivareta

misjonærsønnen, gjorde at jeg modererte mine planlagte utsagn enkelte steder i fortellingen. Bestyrerinnen på barnehjemmet ble ikke så ond som hun egentlig skulle være, og sympatien for farmor ble ikke formidlet like sterkt som den ellers ville ha blitt. Hva gjorde dette utgangspunktet med hans og resten av publikums opplevelse av fortellingen? Det at jeg modererte noen av utsagnene både bevisst og ubevisst i det som jeg i situasjonen anså som et slags hensyn til publikum, kan sees i sammenheng med det Gadamer (2010) skriver, om at den som unnlater seg å hensette seg i den historiske horisonten som overleveringen (konteksten) taler ut fra kan stå i fare for å misforstå betydningens meningsinnhold (Gadamer, 2010, s. 341). Jeg ønsket at publikum skulle forstå den historiske horisonten som fortellingen befant seg i, uten å tenke på at den kunne støte misjonærsønnen, men igjen, ved å endre på betydningen av teksten fratok jeg publikum, og meg selv, for erfaringen av spenningsforholdet mellom tekst og nåtid, slik Gadamer skriver (Gadamer, 2010, s. 345). For alt jeg vet ofret ikke misjonærsønnen og det øvrige publikummet denne tilfeldige fellesnevneren i fortellingene våre en tanke, eller så gjorde de det, men at de ikke så på det som viktig. For, som Gadamer skriver videre, kan man aldri forstå en hermeneutisk situasjon fullt ut, da man alltid befinner seg midt i den. Å være historisk, skriver han, er at man aldri kan ha en fullstendig viten om seg selv (Gadamer, 2010, s. 340). Denne tilfeldigheten i at akkurat han fortalte før meg denne kvelden, og refleksjonen over de opprinnelige planene før opplevelsen, den faktiske forestillingen, og i etterkant av aksjonen, fikk meg til å tenke: At hvis én publikummer kan gi meg alle disse tankene under én forestilling som varte i elleve minutter, må kontekstbegrepet være svært omfattende. Det var jo kun ved en tilfeldighet at jeg hadde fått innblikk i akkurat hans livsverden i forkant av min egen fremførelse. Hva så med alle de andre publikummerne i salen? De ville jo tolke fortellingen min ut fra sine egne livsverdener og forståelseshorisonter på lik linje som misjonærsønnen. Denne tanken gjorde at kontekstbegrepet føltes uoverkommelig stort. Hvor skulle jeg begynne?

Nettopp fordi kontekstbegrepet kan synes å være så altomfattende, har jeg sett meg nødt til å begrense denne delen av analysen til å særlig fokusere på én av aksjonene – aksjon 3. Jeg vil likevel bygge opp under opplevelsene i aksjon 3 med sitater fra utvalgte publikummere fra de øvrige aksjonene. Det var naturlig at denne delen av analysen skulle fokusere på nettopp aksjon 3, da dette for meg opplevdes som en slags finale i aksjonsforskningen, og det var også her de mest interessante refleksjonene rundt studiens etikkperspektiv dukket opp. Aksjonen inneholdt tre faktorer som særlig spilte inn på tid-, sted- og rom-konteksten av forestillingen.

1: Jeg fortalte i stuen til farmor, 2: Jeg fortalte med farmor og resten av familien som publikum og 3: Aksjonen fant sted 4.juledag 2015, i det årlige familieselskapet hos farmor.

Den 4. juledag 2015 var det, tradisjon tro, julebesøk hos farmor. Hele familien på min fars side hadde satt av datoen, og til sammen telte vi 31 til bords under middagen. Jeg hadde tatt mot til meg og spurt farmor og onkler og tanter om lov til å fremføre fortellingen for dem under julebesøket og jeg hadde fått et klart og tydelig ja fra samtlige. Jeg var veldig nervøs. Jeg hadde forsøkt å kartlegge de etiske problemområdene i fortellingen i forkant og visste i hvilke deler av fortellingen jeg måtte følge ekstra nøye med på farmor og hennes reaksjon. Midt i alt dette kjente jeg også på en følelse av å trenge meg på mine egne familiemedlemmer. Jeg ble usikker på verdien av mitt eget prosjekt og selvtilliten var mildt sagt på et lavpunkt før jeg reiste meg opp fra stolen jeg satt på. Det var en av tantene mine som hadde gitt meg et klarsignal på at tiden var moden for mitt kulturelle innslag. Jeg reiste meg opp, stilte meg ved enden av bordet slik at jeg kunne se farmor og mine andre 29 familiemedlemmer i øynene, også begynte jeg. Det ble stille. Det var en nervøs stemning i rommet. Hva om farmor ikke likte måten jeg fortalte historien hennes på? Hvordan skulle jeg forsvare de valgene jeg hadde tatt dersom hun eller noen i familien min ikke likte dem? Det slo meg, mens jeg sto der og fortalte, at jeg ikke bare fortalte farmors historie. Jeg berørte også livshistorien til tantene mine, til onklene mine, til min egen far, til kusinene mine og til fetterne mine og søstrene mine. Farmors historie angår oss alle. Den har også noe med *oss* å gjøre.

Hovland (2011) trekker frem forskjellen mellom *jeg-fortellingen* og *vi-fortellingen*. *Jeg-fortellingen* er *min* historie om *mitt* liv, men jeg inngår også i de historiene som var til før jeg ble født - i *vi*-historien: familiens, slektens, religionens og nasjonens historie. Vi er født med en fortid, og disse historiene vil igjen til en viss grad ha en innvirkning på hvem jeg føler at jeg er og hvem jeg kan bli (Hovland, 2011, s. 93). Derfor, ved å omdanne farmors *jeg-fortelling* til min forestilling, berørte jeg ikke bare hennes historie, men også den øvrige familie sin livsfortelling. *Vi* er kanskje fra taterslekt, *vi* vet ikke hvor vi kommer fra og så videre. Kanskje er det også derfor at Trine Watzinger, datteren til Herman Watzinger, reagerte så sterkt på regissør Espen Sandbergs uriktige fremstilling av hennes far i spillefilmen *Kon Tiki*. Ved å fremstille Herman Watzinger som feig og ustabil rører regissøren av filmen også ved hennes livshistorie. Hun er født med en fortid, og den historien har en innvirkning på hvem hun føler at hun er og har også hatt konsekvenser for hvem hun er blitt (Hovland, 2011, s. 93).

Dette er kanskje en av grunnene til at publikums reaksjoner under aksjon 3 flere steder skilte seg fra publikums reaksjoner i de to øvrige aksjonene. Der publikum i aksjon 1 og 2 hadde ledd da jeg fortalte at farmor kom fra enten Arendal, Stavanger eller Haugesund, syntes publikummet i farmors stue å forstå alvoret som lå bak denne plottforvirringen. Kanskje var det fordi, at de som meg, visste at farmor hadde hatt vanskeligheter med å finne ut av hvor hun faktisk kom fra. Der publikummet i aksjon 1 og 2 ble forvirret av at protagonisten tilsynelatende hadde to forskjellige navn, virket det som at publikum i aksjon 3 ikke hadde problemer med å skjønne dette. Informant C, som var publikum under aksjon 3 forklarer hva hun syntes om det kunstneriske valget med navneforvirringen på følgende måte:

C: Jeg synes det var så fint det der med ”Kitty, Kitty, Kitty – Solveig, Solveig, Solveig”. Poenget er så sterkt. Det at navnet hennes ble tatt fra henne. For de ville jo ikke ha Kitty... De ville ha Solveig.

Informant C forklarer det kunstneriske grepet som ”sterkt” og ”fint”, selv om det av informanten selv forklares som ”vondt” og ”vanskelig”. Videre trekker informant C inn noe annet interessant i denne bemerkelsen: ”De ville jo ikke ha Kitty, de ville ha Solveig”. Hun beveger seg inn på det Fortier (1997) formidler om *lesende- og skrivende – tekst*, der den lesende teksten leder publikum i en bestemt retning, og den skrivende teksten i større grad tillater publikum til å tolke handlingen og meningen selv. En ting er hva *jeg* opplever å formidle, jeg ville jo formidle dette som vondt og vanskelig, men en annen ting er hva *publikum* opplever at jeg formidler. I dette tilfellet har informant C *skrevet* videre på det jeg fortalte. Hun har tolket videre og utover fortellingen med sin forforståelse av både protagonisten og antagonistene - farmor og fostermoren. Informant C, og resten av publikummet i stuen til farmor som alle kjenner rammene for historien fra før av, har større forutsetning til å tolke hendelsene i farmors favør både fordi de kjenner rammene for historien og fordi de kjenner personen bak protagonisten. Publikum under aksjon 1 og 2 vil også ha denne muligheten, men i de tilfellene vil forforståelsen være en annen enn publikum i aksjon 3, nettopp fordi de ikke kjenner personen bak fortellingen. Informant D, som var publikum under aksjon 2 beskriver den samme opplevelsen slik:

D: Jeg synes det var litt morsomt med den navneforvirringen. Jeg skjønnte ikke helt om det var snakk om én eller to personer til å begynne med, men det var vel bare én? At hun bytta navn på et tidspunkt?

Informant D underbygger forskjellen mellom publikumsgruppene ved å kalle det dramaturgiske grepet med forvirringen rundt navnet til farmor for ”morsomt”. Det er ikke noe

feil med informantens tolkning i de to aksjonene, men jeg finner det interessant at den samme fortellingen kan frembringe latter i ett publikum og tårer i et annet. Dette igjen henger sammen med de tre forskjellige publikumsgruppenes overordnede forståelseshorisonter. De to første publikummene vil først og fremst ha en forutsetning for å tolke fortellingen ut fra hva de faktisk hører og ser i ”her og nå”-situasjonen ettersom de ikke kjenner personen bak fortellingen, riktignok også sett i sammenheng med sine individuelle forforståelser, fordommer og horisonter. Publikummet i aksjon 3 vil ha en forutsetning for å tolke historien gjennom den, til en viss grad, samme hermeneutiske spiralen jeg allerede befinner meg i. De kjenner jo til farmors historie fra før av. Dette fører meg videre til Fortiers (1997) formidling av leser-responsteorien, som går ut på hvordan publikums tilstedeværelse, og deres tolkning bidrar til å gi verket mening og betydning (Fortier, 1997, s. 87).

#### *4.5.2. Mark Fortiers resepsjonsteori og Willmar Sauters kommunikasjonsmodell*

Fortier (1997) støtter seg til blant andre Roland Barthes og Wolfgang Iser når han formidler leser-respons teori og resepsjonsteori (Fortier, 1997, s. 87). For å trenge dypere ned i den kunstneriske og etiske refleksjonen rundt konteksten i aksjonene ønsket jeg å se min egen refleksjon (reflection *in action*) i sammenheng med publikums refleksjon og tolkning (reflection *on action*) av forestillingen i etterkant av aksjonene. En ting er hva *jeg* opplever at jeg formidler i aksjon 1-3, en annen ting er hva publikum opplever at jeg formidler. Et eksempel på at jeg fortalte noe på en bestemt måte, og lytteren oppfattet noe annet enn det som var tilsiktet, viste seg under aksjon 3. Igjen viser jeg til anslaget i forestillingen:

*Det ristet og det skranglet i den store nesten tomme bussen i det den suste innover i bjeddansskogen. Ute begynte det å bli mørkt, og Kitty kunne seg, jeg mener Solveig kunne se, speilbildet av den fremmede damen i vinduet.*

”Bjeddan”, eller Bjelland som det egentlig heter, er navnet på stedet som farfar vokste opp. Stedet blir, av dem som har vokst opp der, på folkemunne kalt Bjeddan. Veien gjennom skogen som fører til Bjelland har jeg kjørt mange ganger, og når jeg har sett for meg farmors reise fra barnehjemmet til fosterforeldrene er det den skogen jeg har sett for meg. Dette er nok et eksempel på at farmor har formidlet sin historie til meg, og jeg har sett for meg noe annet enn det hun forsøkt å formidle. Fordi jeg hadde sett for meg denne skogen så lenge ble det naturlig for meg å legge omgivelsene i anslaget dit. Dette gikk derimot ikke ubemerket hen i stuen til farmor. Informant B forklarer:



B: Det var fint det du hadde spunnet på. Men ikke Bjeddan.. Det blir litt rart.

S: Sier vi ikke Bjeddan?

B: Neineinei... Det er der som farfar var fra. Det blir veldig rart å bruke Bjeddan i denne fortellingen for det minner oss jo om Bjeddan der oppe, ikke sant. Det blir et helt ukjent begrep i denne konteksten. Finsland... Det er Finslandskogen som er riktig.

Slik informant B beskriver, forvirret jeg publikum ved å benytte meg av dette stedsnavnet, som for dem, hørte til en helt annen historie. Dette forstyrret deres tolkning av mine bilder, ettersom farmor for dem ikke hører til i det miljøet jeg beskrev for dem. Det er det farfar som gjør, og hans historie er en helt annen, og utløser helt andre følelser, minner og indre bilder enn det jeg ønsket å formidle i familieselskapet den dagen.

Dette bringer meg videre til Willmar Sauters kommunikasjonsmodell slik den blir formidlet av Eigtved (2007). Kommunikasjonsmodellen er et mulig utgangspunkt for å forsøke å forstå hvordan den teatrale begivenheten kommuniserer med sitt publikum (Eigtved, 2007, s. 95). Modellen fokuserer på aktørens (fortellerens) handlinger (og beskrivelser av andres handlinger) og reaksjonene fra publikum i et sensorisk, artistisk og symbolsk nivå slik jeg forklarer i kapittel 3.4.5. Til hvert av disse nivåene hører det også på presentasjonssiden til tre handlinger: *Fremstilte handlinger*, som viser til at mennesket på scenen, med dets utseende og fremtoning skaper visse forventninger hos publikum. Publikum under aksjonene som kjenner meg vil ha forventninger knyttet til det de vet om meg fra før av, mens de som ikke kjenner meg vil ha andre forventninger knyttet til det de ser, sett sammen med deres fordommer, forforståelser og forståelseshorisonter. Deretter er det de *kodede hendelsene*, som viser til publikums bevissthet om den teatrale begivenheten som finner sted, og at handlingene som presenteres (og fortelles om) betyr noe annet enn det de er i seg selv. Til sist er de *personifiserte handlinger* som viser til at karakterenes måte å gjøre handlingene på, sier noe om hvem de er. Dette avsløres først ved at de kodede handlingene besvares av mottakersiden med hvert sitt sett av reaksjoner som igjen deles inn i to typer reaksjoner: De emosjonelle og intuitive, og de kognitive og intellektuelle reaksjoner. Disse flettes inn i hverandre ved at man for eksempel først får en emosjonell reaksjon på det vi hører eller ser, og deretter igangsettes en intellektuell refleksjonsprosess (Eigtved, 2010, s. 96-100).

Et eksempel på denne type prosess, sett i sammenheng med resepsjonsteorien kan være farmors spontane reaksjon rett etter aksjon 3:

(applausen stilner)

F: Ja tenk! Jeg hadde ikke sett de folkene for mine øyne i det hele tatt. Også sto de der også skulle de ta meg med.. Ja. Sånn var det... Jeg holder jo på å grine nå.. jeg må jo bare prøve å.. (hun ler og tørker seg på kinnet) Ja.. så sånn er det..

Det som for meg ble ekstra spesielt, interessant og ikke minst skummelt i denne situasjonen var at farmor begynte å gråte av å høre sin historie bli fortalt tilbake til henne. Det at hun reagerte på denne måten etter aksjon 3 kan selvfølgelig ha flere årsaker. For det første arrangerte hun middagsselskap for 30 personer, noe som for mange kan oppleves både stressende og utmattende. Dette, sett i sammenheng med at hun, i tillegg til meg, plutselig var senter for oppmerksomheten disse ti minuttene, kan også tenkes å ha spilt inn på følelsene hennes. Denne spontane reaksjonen fra farmor opplevdes for meg svært skummel fordi hun tidligere har uttrykt at hun er en ”trykkoker under press”, med følelser som har blitt undertrykt over så lang tid at hun ikke vet hva som vil skje dersom hun ”letter på lokket”. Informant B forklarer:

B: Hun har levd i 75 år med avvisning av vanskelige følelser. Hun sier det jo selv, det med at hun er en kjele under trykk, ikke sant? Hun er redd for følelsene...at hun skal knekke sammen...eller overveldes. Jeg har aldri sett henne gråte. Tror jeg. Aldri...

Informant B er her inne på det som var min aller største frykt da jeg gikk inn i denne studien, nemlig at jeg skulle grave for dypt i historien, berøre noe som viste seg å være et *for* følsomt tema eller at jeg skulle si noe som for henne opplevdes helt feil. Hovland (2011) skriver at det kan finnes opplevelser og reaksjoner i et menneske som ikke lar seg fortelle om, før den den gjelder selv utvides for å romme, eller komme i kontakt med dem. Denne form for utvidelse kan hjelpes frem ved å bli møtt med andres interesse, oppmerksomhet og åpenhet (Hovland, 2011, s. 140). Da jeg i oppfølgingsintervjuet etter aksjon 3 spurte farmor om den emosjonelle reaksjonen knyttet til forestillingen svarte hun at det var vanskelig å forklare:

S: Du sa for eksempel at du måtte kjempe litt mot tårene etter at jeg hadde fortalt. Hvordan føltes det å få sin egen historie fortalt på den måten?

F: Synne, jeg kan altså ikke få forklart det på en annen måte enn at jeg synes det var helt greit det du hadde gjort. Jeg kunne jo ikke sagt det bedre sjøl. Men...ja, for jeg er ikke skuffet over en ting altså. Det var så greit som det kunne. Men jeg vet ikke hvordan jeg skal få forklart det.

Denne beskrivelsen kan sees i sammenheng med mottakersidens emosjonelle og intuitive reaksjon, etterfulgt av den kognitive og intellektuelle refleksjonsprosessen (Eigtved, 2007, s. 98). Farmor blir emosjonell, og deretter går hun inn i refleksjonsprosessen og spør seg hvorfor hun reagerer som hun gjør. Hun sier at hun ikke kunne sagt det bedre selv, for så å faktisk si det bedre selv, ved å skrive videre på historien slik hun gjorde rett etter at jeg var ferdig med å fortelle min versjon av hennes livshistorie:

F: Også det derre der med at jeg ikke kan ha gardiner foran vinduene. Og jeg liker jo ikke å gå i rulletrapper eller noe sånn.. Det er mange ting som.. Ja.. Vi ble nok låst inne og sånn... På barnehjemmet.. Det gjorde vi.

Hovland (2011) peker på at narrativ utforskning av egen livsfortelling kan gjøre den det gjelder til en mer aktiv og reflektert forfatter av eget liv, noe som igjen kan sees i sammenheng med det farmor formidler i sitatet over. Hun reflekterer videre på det jeg allerede har fortalt, og hun uttaler en mulig forklaring på hvordan denne hendelsen kan ha påvirket livet hennes i ettertid. Et annet eksempel kan være hennes overraskende aksept for ”taterbegrepet” for å forklare sin bakgrunn slik jeg forklarer i kapittel 4.4.3.

Da jeg hadde gjennomført aksjon 3 for farmor og familien fortsatte altså farmor å fortelle på enkelte deler av historien, der hun særlig utdypet de vanskelige situasjonene og følelsene knyttet til dem. Dette kan man se i lys av det Fortier (1997) formidler, ved hjelp av Jacques Derrida, at forfatteren (farmor) av et verk (farmors fortelling) gir like mye mening til leseren (meg) som leseren gir mening til verket. Under aksjon 1-3 gir min versjon av farmors fortelling like mye mening til publikum og farmor som publikum og farmor gir til verket. Det er ikke lenger dette hierarkiet, der forfatteren pålegger en mening på sin leser, men en gjensidig utveksling av mening (Fortier, 1997, s. 89). Vi har en oppfatning av hva vår historie er, men man kan aldri være sikker på at vi formidler den på riktig måte til den som lytter, nettopp fordi den som lytter kun har mulighet til å tolke historien ut fra sin egen forståelseshorisont. Derfor kan opplevelsen av å høre sin egen livsfortelling bli fortalt av en annen, på en annen måte og i en annen kontekst, være en interessant og følelsesblandet opplevelse. For det er både ditt eget verk og din historie, samtidig som at det ikke er det (Fortier, 1997, s. 89). Du får se din historie som en tilskuer, eller tilhører, og det kan føles riktig - at du har blitt forstått av den som har tolket din historie - eller det kan føles helt feil.

#### *4.5.3 Etiske utfordringer i lys av konteksten*

I den kvalitative forskningsprosessen kan det oppstå en spenning mellom ønsket om å oppnå kunnskap og det å ta etiske hensyn, skriver Kvale og Brinkmann (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 96). Denne studien har blitt ledet av et ønske om å oppnå å lage et kunstnerisk produkt som jeg er fornøyd med, uten å krenke informanten som med sin livshistorie dannet grunnlaget for forestillingen. Dette kan i seg selv danne grunnlaget for en moralsk konflikt, ettersom dette ønsket kom fra meg og ikke informanten selv. Jeg står i fare for å betrakte forestillingen som et mål i seg selv og farmor kun som et virkemiddel for å oppnå det ønskede kunstneriske nivået på fortellingen. Hvor mye hensyn er jeg pliktet til å ta til informanten? Når forestillingen er ferdig og studien er levert – hvem eier forestillingen? (Et element som er tilstede i muntlig fortellerkunst er jo nettopp traderingsaspektet – altså at det er en iboende mulighet for videre fortelling av andre lyttere/fortellere og at fortellingen lever videre også etter forestillingens slutt). Dette kan sees på som en form for etisk egoisme, slik Johansen og Vetlesen (2000) formidler Adam Smiths teorier om moralfilosofi (Johansen og Vetlesen, 2000, s. 140). Jeg, som kunstner, må skille mellom konsekvenser på individnivå og konsekvenser på samfunnsnivå. Det at jeg gjennomfører denne studien kan regnes for å være samfunnsmessig nyttig selv om det for meg kan oppleves som skummelt og smertefullt å basere forskningen min på noen jeg er glad i og bryr meg om. Jeg lager et kunstnerisk uttrykk, reflekterer over den kunstneriske prosessen, gjør refleksjonene tilgjengelig for offentligheten og med det kan jeg formidle det jeg har lært. Denne formidlingen vil også komme til uttrykk i det estetiske produktet i etterkant av studiens slutt. På den måten får jeg også oppfylt mitt overordnede ønske og mål i denne prosessen – selve grunnen til at jeg valgte å forske på akkurat farmors historie: Jeg får formidlet farmors historie, en representant for taterbarnas skjebne, til et større publikum, utenfor farmors stue, og på den måten forhåpentligvis skape en erkjennelse i publikum som er av samfunnsmessig nytte. Hva publikum velger å gjøre med informasjonen etter forestillingens slutt, enten det gjelder å gjenfortelle den, skrive om den eller anmelde den – det må den enkelte publikummeren selv ta et etisk ansvar for.

## 5.0 Oppsummering av analysens hovedpunkter

Hovedfokuset i denne studien har gjennom hele prosessen vært rettet mot de etiske utfordringene man som forteller kan møte i en kunstnerisk prosess som går ut på å gjøre andres livsfortelling om til sin forestilling. Jeg har, ved hjelp av dramaturgisk analyse og analyse av empiriske data, forsøkt å reflektere over mine dramaturgiske valg og de etiske utfordringene jeg møtte i forbindelse med aksjon 1-3. I dette kapittelet vil jeg oppsummere analysens viktigste punkter og videre gi noen avsluttende kommentarer til disse.

### 5.1 Etiske utfordringer i møte med informanten som publikum

Det å skulle fremføre fortellerforestillingen for farmor har hele veien vært målet for denne studien. Dette var noe jeg måtte gjøre for å få muligheten til å høre hennes oppfatning av mine kunstneriske valg, og dermed kartlegge mine eventuelle etiske overtramp. For når alt kommer til alt, er det hun som sitter på svarene på hva som er greit å gjøre og hva som ikke er greit å gjøre med hennes livshistorie. Denne studien har ikke hatt som mål å utfordre etiske grenser for rett og galt, men snarere å gjøre denne omformingsprosessen så etisk riktig som mulig. Dette utgangspunktet dannet grunnlaget for de etiske utfordringene jeg møtte underveis i prosessen. Jeg ønsket å behandle farmor som et mål i seg selv, ikke som et virkemiddel i min egen kunstneriske og akademiske karriere. Dette innebar derimot ikke at jeg ikke har tatt valg som utfordret min moralske oppfatning av hva som var riktig, nettopp fordi det kunstneriske arbeidet også måtte behandles som et mål i seg selv, ikke et virkemiddel. Dette har resultert i at jeg i denne studien har arbeidet med to mål som ofte sto i motsetning til hverandre. Konflikten har ligget i å veie konsekvensene av mine valg opp mot konsekvenser på individnivå og konsekvenser på samfunnsnivå

### 5.2 Etiske utfordringer ved å skape et plott

Når jeg skal lage en fortellerforestilling bunner ideen om forestillingen ofte i et ønske om å formidle *noe* til *noen*. Denne studien har hele tiden bunnet i et ønske om å formidle farmors livshistorie på min måte til et publikum. Fordi dette for meg opplevdes som en vanskelig historie å ta tak i, bestemte jeg meg for å komme til bunns i *hva* som var vanskelig, *hvorfor* det var vanskelig og *hvordan* jeg skulle gå frem for å få dette til på en etisk forsvarlig måte. Det første dilemmaet jeg møtte på i denne prosessen var å legge et plott på farmors

livshistorie ved hjelp av den aristoteliske dramaturgien. Dette arbeidet fordret at jeg måtte velge ut hendelser fra hennes livshistorie som jeg anså som interessant for et publikum. Dette medførte et fokus i fortellingen som skilte seg fra det fokuset farmor hadde formidlet til meg under det narrative intervjuet. Ved å legge den aristoteliske dramaturgien over hennes livsfortelling måtte jeg ta en rekke kunstneriske valg som avvikte fra den opprinnelige historien og dermed også fra det *hun* anså som viktig i sitt eget liv. Jeg måtte, med min egen kunstneriske smak, dikte opp enkelte deler på hennes liv for å få den aristoteliske ligningen til å gå opp. Jeg kom i en rollekonflikt mellom kunstner og barnebarn, og måtte velge mellom å tjene farmors ønske eller det jeg anså som forestillingens kvalitet. Ved å bruke fornuftstanken og forsøke å velge en gylden middelvei forsøkte jeg i plottprosessen å gjøre både farmor og forestillingen rett så langt det lot seg gjøre. Men fordi studien også er tuftet på Adam Smiths moralfilosofi, med tanken om en etisk egoisme som kommer samfunnet til gode valgte jeg å gjøre det som passet fortellingen best, med et håp om at konsekvensene av mine valg skulle være gode på samfunnsnivå og levelige på individnivå. Med andre ord måtte jeg altså forsikre meg om at farmor ikke ble redusert til kun et virkemiddel i min kunstneriske prosess, men også et mål i seg selv. Derfor tok jeg valgene basert på en fornuftstanke om at resultatet av fortellingen skulle være mulig for farmor å akseptere.

### 5.3 Etiske utfordringer ved å skape karakterer

Det å omforme andres livshistorie med den hensikt at den skal tjene ditt eget kunstneriske produkt, uten at det skal krenke informantens oppfattelse av sin egen livsverden er en vanskelig og komplisert prosess. Hovland (Hovland, 2011, s) formidler at man ikke bare *har* en livshistorie, men man *er* også sin livshistorie (Hovland, 2011, s. 91). Det store etiske dilemmaet ved å forandre på farmors livshistorie var at historien jeg fortalte ville være med å kaste et lys over hvem farmor er for det publikummet som var tilstede. For å finne ut hvem et menneske er må vi gå til fortellingene som har formet det, og som de selv former, skriver Hovland videre (Hovland, 2011, s. 91). Ved å gjøre endringer i farmors karakter sto jeg i fare for at hun selv ikke kjente seg selv igjen, eller var uenig i min tolkning av henne. Jeg sto i fare for å krenke hennes selv- og virkelighets-oppfatning.

Moralfilosofien peker også på hva som kjennetegner et godt menneske - at man *er* sine handlinger. Gjør du gode handlinger er du god, gjør du onde handlinger er du ond. Dette gjelder for meg som kunstner, men også for farmor og de øvrige karakterene som blir tolket

av et publikum som blir gjort oppmerksomme på at fortellingen er basert på virkelige hendelser. Arbeidet med å omdanne farmors liv til min forestilling innebar å gjøre store endringer på hennes og andres karakter. For å skape karakterer som passet inn i den aristoteliske dramaturgien valgte jeg å tillegge både farmor, fostermoren og øvrige karakterer egenskaper som passet til Evans (2011) beskrivelser av blant annet protagonisten og antagonistten. Dette arbeidet fordret en overdrivelse av karakterenes gode og onde egenskaper der protagonisten ble presentert som den gode og antagonistten ble presentert som den onde. Den moralske konflikten gikk derfor ut på å finne ut hvor grensen gikk for hva som var akseptabelt å gjøre og hva som var uakseptabelt. Jeg tok et valg om å tillegge henne en identitet som avvikte sterk med farmors oppfattelse av seg selv, nemlig tateridentiteten. Ved å gjøre disse forandringene sto jeg i fare for å gi farmors karakter egenskaper hun ikke kjente seg igjen i og som hun ikke nødvendigvis ikke var enig i.

Den moralske konflikten viste seg også idet jeg startet arbeidet med å tillegge grunnleggende onde egenskaper til karakterer som baserte seg på virkelige levde liv, kun for å tjene plottets funksjon. Ettersom studiens fokus ligger i det kunstneriske arbeidet, ikke i det terapeutiske aspektet ved å arbeide med andres lovsfortellinger, valgte jeg å gjøre det som tjente forestillingen best. Selv om dette på individnivå kan virke som ren kunstnerisk egosentrisitet og egoisme, kan den verdien av å formidle verket på denne måten være av samfunnsnytte ved å for eksempel styrke vår kollektive forståelse av hvordan det var å vokse opp som taterbarn på 1930-tallet. Jo mer dramatisk og spennende denne forestillingen er, jo flere vil la seg bevege av den, huske den, gjenfortelle den til andre, og desto flere vil få kjennskap til denne delen av norgeshistorien. Jeg måtte derfor også her veie konsekvensene på individnivå opp mot konsekvensene på et samfunnsnivå.

En annen moralsk konflikt som meldte seg i prosessen ved å omdanne virkelige liv til karakterer som tjente plottets funksjon, var hvordan jeg skulle forholde meg til det virkelige livet til antagonistten. Farmors fostermor gikk bort på slutten av 1950-tallet og får derfor aldri høre hva jeg forteller om henne og derfor ingen mulighet til å forsvare seg selv og sin person. Er de etiske forpliktelsene mindre når det er snakk om mennesker som ikke lenger er til stede for å forsvare seg? Hva med denne personens etterkommere? Jeg har ingen garanti for at ingen etterkommere eller bekjente av fostermoren kommer til å se forestillingen jeg skal lage – og kjenne henne igjen. I denne moralske konflikten, som jo kjennetegnes av at uansett hvilket valg man tar føles det ikke riktig, valgte jeg å følge Evans (2011) beskrivelser av

antagonisten, og lot henne begå tilsynelatende onde handlinger mot protagonisten. Jeg lot karakterenes handlinger, og publikums tolkning av dem, bestemme antagonistens egenskaper i et forsøk på å velge den gyldne middelvei, som Aristoteles beskriver (Aristoteles, 1996, s. 26). Det viste seg at publikum tolket antagonistens handlinger som ond, kald og fraværende. Dette var et av de få tilfellene hvor jeg revurderte valget mitt og endret det, fordi jeg ikke kom til enighet med meg selv. Jeg bestemte meg derfor for å la henne komme igjennom den samme ”skjærsilden” som protagonisten, med ny innsikt i situasjonen, som kommer til syne for publikum i skjebneomslaget, når det viser seg at hun har forsøkt å handle godt, for å beskytte farmor og søsknene hennes. Om dette valget tjener plottet slik jeg ønsker vil jeg først få vite når jeg i etterkant av studien skal lage en mer omfattende fortellerforestilling om farmors liv.

#### 5.4 Ethiske utfordringer i møte et publikum

Fordi kontekst-begrepet for meg syntes å være såpass vidt bestemte jeg meg for å begrense denne studien til å ta for seg ”den sosiale konteksten” – møtet med publikum. Jeg lot derfor aksjon 3 være fokuset i denne delen av analysen, ettersom det var her de mest interessante kontekstbaserte etiske refleksjonene dukket opp. Videre benyttet jeg de empiriske dataene fra de to øvrige aksjonene, samt refleksjonene jeg gjorde meg fra erfaringene før, under og etter aksjon 1 og 2 og benyttet dette som et sammenligningsgrunnlag til aksjon 3. De tre viktigste faktorene som spilte inn på konteksten i aksjon 3 var at jeg var i farmors stue, at farmor og resten av familien var i publikum og at forestillingen ble fremført i det tradisjonelle familieselskapet som avholdes 4. juledag hvert år.

Hovland (2011) skriver at livshistorien vår ikke bare er en *jeg-fortelling*, men inngår også i noe kaller *vi-fortellingen* (Hovland, 2011, s. 93). Dette utløste et etisk dilemma i forkant av, og under aksjon 3. Nettopp fordi informanten i denne studien er min farmor føler jeg et slags eierskap til hennes fortelling. Dette betyr igjen at alle de som var til stede under aksjon 3 potensielt også følte et eierskap til det jeg fortalte. Denne tanken gjorde meg svært nervøs og det slo meg plutselig at jeg sto i fare for å krenke langt flere enn bare farmor. Det etiske dilemmaet om hvorvidt jeg faktisk har *rett* til å fortelle hennes historie på min måte gjorde meg svært usikker i konteksten i aksjon 3. Men igjen kan mine familiemedlemmers relasjon til meg også føre til at de har en større velvilje for meg, fordi de ikke bare kjenner meg som forteller, slik mye av publikummet i de to øvrige aksjonene gjorde, men som barnebarn, datter, søster, kusine og så videre. Den publikumsforskjellen som utmerket seg spesielt i de tre



aksjonene var de spontane reaksjonene på det jeg fortalte. Der publikum i aksjon 1 og 2 hadde ledd, begynte farmor og familien å gråte. Det som for publikum i aksjon 1 og 2 var uklart og forvirrende var hos farmor og familien forståelig og klart. Dette kan sees i lys av publikums forforståelse og forståelseshorisonter. Min forståelseshorizont lå nærmere farmor og familien sin, enn til publikum i aksjon 1 og 2. Dette er naturligvis på godt og vondt, fordi et etisk overtramp i fortellingen i aksjon 3 er noe jeg måtte ha stått til rette for etterpå, mens det i aksjon 1 og 2 mest sannsynligvis ville ha passert som ufarlig fiksjon.

### 5.5 Svar på studiens problemstilling og forskningsspørsmål

Studiens ledende problemstilling har gjennom hele prosessen vært følgende:

**Hvilke etiske utfordringer kan man møte i arbeidet med å lage en fortellerforestilling som baserer seg på andres livshistorier?**

For å begrense studien ytterligere har undersøkelsesprosessen også blitt informert av følgende tre forskningsspørsmål: **Hvilke etiske valg tar jeg i prosessen med å omdanne min farmors fortelling til min forestilling? Hvordan vurderer jeg hvor grensen går for hva som er etisk riktig eller galt i en slik prosess? Hvordan opplever farmor at jeg gjør hennes historie om til min forestilling?**

De etiske utfordringene som har kommet til syne i denne studien er mange og av varierende alvorlighetsgrad, og de etiske problemstillingene jeg har tatt stilling til i denne prosessen har i stor grad blitt påvirket av en subjektivitet og en kontekstualitet. Nettopp fordi jeg er meg, og farmor er farmor, og nettopp fordi forestillingen ble fremført for akkurat de tre publikumsgruppene i aksjon 1-3 har jeg kommet frem til de etiske utfordringene denne studien baserer seg på. Hadde noen andre gjennomført denne studien, og basert sin forskning på en av deres nærmeste sin livshistorie, er det høyst sannsynlig at vedkommende hadde kommet frem til andre etiske utfordringer ovenfor sin informant og i det kunstneriske arbeidet med den aktuelle livshistorien. For, som det formidles innenfor hermeneutikken, er det i dette arbeidet snakk om minst to subjektive forståelseshorisonter som møtes, og i dette møtet skjer en horisontsammensmelting som legger til rette for at ny innsikt kan skapes.

Et av de største etiske dilemmaene jeg måtte ta stilling til i denne prosessen viste seg i arbeidet med å legge den aristoteliske dramaturgien over farmors historie og med det presse den inn i et plott som jeg syntes var fortellerverdig og interessant. Det neste store dilemmaet

jeg sto overfor dukket opp i arbeidet med å forandre farmor og de øvrige karakterenes kjerne for å få dem til å passe det plottet jeg hadde laget. I den sosiale konteksten møtte jeg etiske utfordringer som rommet selve oppgavens tittel: Hvilken rett har jeg egentlig til å fortelle farmors historie? Jeg måtte også ta stilling til om man har de samme etiske forpliktelsene til en informant som ikke lenger er i live. Og hvordan forholder man seg egentlig til et publikum fullt av mennesker med forforståelser og forståelseshorisonter man ikke kjenner til? Må man som fortellerkunstner ta alle forhåndsregler for å unngå å krenke noen i salen? Mange av de etiske utfordringene i denne prosessen har jeg kalt dilemmaer, nettopp fordi det ikke fantes et riktig eller galt svar, uansett hva jeg valgte kunne jeg risikere å krenke farmor, familie, etterkommere av øvrige karakterer, meg selv eller mitt kunstneriske produkt.

Fordi den aristoteliske dramaturgien impliserte en rekke stringente valg som ikke nødvendigvis samsvarte med farmors egne oppfattelser og ønsker for sin egen historie, ble det etiske dilemmaets kjerne at jeg måtte velge mellom å være trygg på at farmor syntes mine kunstneriske valg var akseptable, eller at jeg skulle være trygg på forestillingens kvalitet. Fordi jeg først og fremst har sett studiens etiske dilemmaer, moralske konflikter og utfordringer ut fra konsekvensetikken og moralfilosofiens syn på riktig og galt - at samfunnsnyttens av mine handlinger stiller høyere enn konsekvensene på individnivå - har kvaliteten av det kunstneriske verket vært styrende for mine dramaturgiske og kunstneriske valg. Men, dette til tross, viktigheten av å behandle min farmor som et mål i seg selv også vært tilsvarende styrende for studien og refleksjonen og diskusjonen rundt mine valg. Da jeg spurte farmor hvordan det opplevdes for henne at jeg gjorde hennes livshistorie om til min forestilling svarte hun at hun syntes det var greit slik jeg hadde gjort det. At jeg ikke kunne gjort det på en annen måte og at jeg bare måtte fortelle den på den samme måten til hvem jeg ville. Om hun dypest sett er enig i alle mine valg får jeg nok aldri vite. Men en ting jeg føler meg trygg på er at om ikke farmor hadde sagt klart ifra om noe som ble feil, ville resten av familien gjort det, i etterkant av aksjon 3.

Målet for studien var å gjøre denne prosessen så etisk riktig som mulig, derfor har jeg lyttet til farmors respons over mine valg, og hadde jeg fått følelsen av at hun følte seg krenket ville jeg ikke nølt ved å endre det til det bedre for henne. For når alt kommer til alt, er hun *min* farmor. Og hennes historie påvirker min historie og min historie påvirker hennes historie. *Vi har* en fortelling og *vi er* vår fortelling. Og denne studien inngår derfor som en del av den historien vi deler.

## 6.0 Avslutning

Jeg håper at jeg med denne studien kan inspirere andre fortellere, erfarne så vel som nybegynnere, i å anvende etisk refleksjon i en forestillingsprosess som baserer seg på virkelige hendelser. De etiske utfordringene knyttet til kunstnerisk arbeid som baserer seg på virkelige liv og hendelser vil aldri være ferdig behandlet eller opphøre å eksistere. Dette fordi alle liv er unike, alle kontekster er forskjellige og fordi alle kunstneriske prosesser foregår på mer eller mindre forskjellige måter. Jo mer erfaring, refleksjon, og innsyn man som kunstner har i sitt eget moralske og etiske kompass, jo mer sannsynlig er det at man unngår å gjøre slike feil som jeg var nær ved å gjøre den gangen på radioprogrammet *Salongen* på P2. Man har et ansvar som kunstner, i å stoppe opp og tenkte: Hva er det jeg egentlig gjør her, og er det etisk forsvarlig for alle de involverte? Vi lever i en tid der virkelighet, eller tilsynelatende virkelighet, er blant de største formene for underholdning. Nye tider vil fortsette å komme, nye etiske utfordringer vil fortsette å dukke opp, og disse må vi som mennesker og kunstnere på en eller annen måte ta stilling til.

I løpet av denne studieprosessen har det dukket opp tanker om flere interessante områder innenfor fagområdet muntlig fortellerkunst. Hvordan fortelleren forholder seg til etikk i en forestillingsprosess er på ingen måte ferdig behandlet i denne studien, og jeg vil derfor oppfordre fremtidens forskere innenfor alle de estetiske fagene til å fordype seg i dette interessante og viktige temaet. Andre områder innenfor fortellerkunst jeg ser kan være interessante er kontekst-begrepet, og hvordan den spiller inn på fortelleren, fortellingen og publikum. Hadde jeg hatt mer tid ville jeg fordypet meg ytterligere i alle aspektene dette begrepet rommer i sammenheng med en fortellerbegivenhet. Jeg ville også fordypet meg ytterligere i kommunikasjonen mellom forteller og publikum, og hvordan fortellingen først gir mening og lar seg bli forstått i sammensmeltingen av minst to forståelseshorisonter - fortellerens og publikums. Et annet område som også kunne vært interessant å ta for seg i en masterstudie ville være bruk av andre dramaturgiske modeller enn den aristoteliske dramaturgien. Den muntlige fortellerkunsten er et fagområde med mange utforskede hjørner, og jeg kan ikke annet enn å si at jeg gleder meg til å følge med på forskningen på feltet i fremtiden.

## Litteraturliste

- Allott, N. (2015, 11. juni). Kommunikasjon. I *Store norske leksikon*. Hentet 9. mars 2016 fra <https://snl.no/kommunikasjon>.
- Alvesson, M, Skiöldberg, K. (2014). *Tolkning och reflektion*. Lund: Studentlitteratur
- Andersen, S.S. (2013). *Casestudier: Forskningsstrategi, generalisering og forklaring*, (2. utg.). Fagbokforlaget: Oslo
- Aristoteles (1996). *Etikk: Et hovedverk i Aristoteles' filosofi, også kalt "Den Nikomanske etikk"*. Oslo: Gyldendal
- Aristoteles (2010). *Om dikterkunsten v/Sam. Ledsaak*. Oslo: Cappelen forlag.
- Befring, E. (2015). *Forskningsmetoder i utdanningsvitenskap*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk
- Brooks, P. (1998). *Riding for the Plot, Design and Intention in Narrative*. New York: Alfred A. Knopf, Inc.
- Chatman, S. (1989). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (5.utg.). Ithaca og London: Cornell University Press
- Dahlsveen, H. (2010). *Innføringsbok i muntlig fortellerkunst*. Oslo: Universitetsforlaget
- Eigtved, M. (2010). *Forestillingsanalyse – en introduktion*. Fredriksberg: Forlaget Samfundslitteratur
- Engelstad, K., & Langeeggen, D., & Redse, T. (2014, 27. februar). Biografi. I *Store norske leksikon*. Hentet 29. februar 2016 fra <https://snl.no/biografi>
- Evans, M. (2011). *Innføring i dramaturgi – teater, film og fjernsyn*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk
- Fortier, M. (1997) *Theory/Theatre: An introduction*. London: Routledge
- Gadamer, H. G. (2010). *Sannhet og metode* (6. Utg.). Oslo: Pax forlag
- Gladsø, S., Gjervan, E.K., Hovik, L., Skagen, A., (2015). *"Dramaturgi - Forestillinger om teater"*. Oslo: Universitetsforlaget
- Grüters, R. *Refleksjon i blogg: En hermeneutisk studie av refleksjon og dens tekstlige og retoriske manifestasjoner i en ny type skrive- og arkiveringsteknologi* (doktorgradsavhandling, NTNU). Hentet fra: [http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/244000/412695\\_FULLTEXT01.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/244000/412695_FULLTEXT01.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Hansen, P.H. (2006). *Den dramaturgiske værktøjskasse*. København: Frydenlund.
- Horsdal, M. (2012). *Telling Lives: Exploring dimensions of narratives*. New York: Routledge
- Hovland, B. I. (2011). *Narrativ Etikk og profesjonelt hjelpearbeid*. Oslo: Gyldendal Akademisk
- Johansen, K. E. (1994) *Etikk: En innføring*. Oslo: J. W. Cappelen forlag A.S
- Johansen K.E. og Vetlesen, A. J. (2000). *Innføring i etikk*. Oslo: Universitetsforlaget
- Klemp, T. (2013). Refleksjon: Hva er det, og hvilken betydning har den i utdanning til profesjonell lærerpraksis? Hentet 12. Februar 2016 fra: [http://journals.co-action.net/index.php/uniped/article/view/20957/27124#NOTE0001\\_20957](http://journals.co-action.net/index.php/uniped/article/view/20957/27124#NOTE0001_20957)
- Krogh, T. (2014). *Hermeneutikk: Om å forstå og fortolke*. Oslo: Gyldendal akademisk forlag
- Kvale, S. (2001). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk forlag
- Kvale, S., Brinkmann, S. (2014). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk forlag
- Kvale S., Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg.) Oslo: Gyldendal akademisk forlag
- Linds, W., Vettraino, E. (Red.). (2015). *Playing In a House Of Mirrors*, Rotterdam: Sense Publishers
- Nyeng, F. (2014) *Noen ganger skal man lyve: En innføring i etikk*. Oslo: Fagbokforlaget

- Martin, J., Sauter, W. (1997). *Understanding Theatre: Performance Analysis in Theory and Practice* (2.utg.) Stockholm: Almqvist og Wiksell International
- Meyer, S. (2015). *Kunst og Etikk: En innføring*. Oslo: Cappelen Damm
- Minken, A. (2015, 7. desember). Romanifolk. I *Store norske leksikon*. Hentet 29. februar 2016 fra <https://snl.no/romanifolk>.
- Skavlan, P., i Furuly, J. G. (2012, 20.8). Kontiki gir et grovt uriktig bilde av min far, *Aftenposten kultur*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/kultur/--Kon-Tiki-gir-et-grovt-uriktig-bilde-av-min-far-6969019.html>
- Taylor, P. (1996). *Reasarching Drama and Arts Education, Paradigms and Possibilities*, London: RoutledgeFalmer
- Tiller, T. (2006). *Aksjonslæring – forskende partnerskap i skolen*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Tr yte, J. K., Vartdal,  . (2012, 23.8). – Produsentene bør klippe bort det mest kritiske i «Kon-Tiki»-filmen, *Norsk Riksringkasting, Kultur og underholdning*. Hentet fra: <http://www.nrk.no/kultur/ - kon-tiki -er-et-karakterdrap-1.8291380>
- Rasmussen, B. I Gjerum, R.G og Rasmussen, B. (Red.) (2012). *Forestilling, framføring og forskning: Metodologi i anvendt teater*. Trondheim: Akademika forlag.
- Økland, I. (2011, 28.11). Kynismen rundt min kamp, *Aftenposten*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/meninger/kommentarer/Kynismen-rundt-iMin-kampi-6708529.html>

#### Øvrige kilder:

- Antagonist. (2009, 14. februar). I *Store norske leksikon*. Hentet 9. mars 2016 fra <https://snl.no/antagonist>.
- Gundersen, D. (2007). *Store Norske Leksikon*, hentet 21. Januar 2016 fra <https://snl.no/reflektere>
- Mennesket: livsløp. (2013, 6. juni). I *Store norske leksikon*. Hentet 24. februar 2016 fra <https://snl.no/mennesket%2Flivsl%C3%B8p>
- Populære jentenavn 1930 (2016). Statistisk sentralbyrå, hentet 9. Mars 2016 fra <https://www.ssb.no/a/navn/topp10/1929.html>
- Svendsen, L. F. H. (2011, 29. oktober). Refleksjon: filosofi. I *Store norske leksikon*. Hentet 9. april 2016 fra <https://snl.no/refleksjon%2Ffilosofi>.

#### Vedlegg:

NSDs kvittering for godkjenning for behandling av personopplysninger.

Heidi Dahlsveen

Institutt for estetiske fag Høgskolen i Oslo og Akershus  
Postboks 4, St. Olavs plass  
0130 OSLO

Vår dato: 06.10.2015

Vår ref: 44567 / 3 / AGL

Deres dato:

Deres ref:

## TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 08.09.2015. All nødvendig informasjon om prosjektet forelå i sin helhet 05.10.2015. Meldingen gjelder prosjektet:

44567	<i>Min rett til å fortelle din historie - etiske dilemmaer i fortellerkunst</i>
Behandlingsansvarlig	<i>Høgskolen i Oslo og Akershus, ved institusjonens øverste leder</i>
Daglig ansvarlig	<i>Heidi Dahlsveen</i>
Student	<i>Synne Sagstad Imeland</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet, og finner at behandlingen av personopplysninger vil være regulert av § 7-27 i personopplysningsforskriften. Personvernombudet tilrår at prosjektet gjennomføres.

Personvernombudets tilråding forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 15.04.2016, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Vigdis Namtvedt Kvalheim

Audun Løvlie

Kontaktperson: Audun Løvlie tlf: 55 58 23 07

Vedlegg: Prosjektvurderin

*Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.*

*Avdelingskontorer / District Offices:*

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no

TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrre.svarva@svt.ntnu.no

TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@sv.uit.no

# Personvernombudet for forskning

## Prosjektvurdering - Kommentar



Prosjektnr: 44567

Formålet er å lage og fremføre en fortellerforestilling basert på intervjuer med et av taterbarna som tidlig på 30- tallet ble hentet ut av familien og satt under "Misjonens" omsorg på Sørlandets barnehjem.

Ifølge prosjektmeldingen skal utvalget informeres muntlig om prosjektet og samtykke til deltakelse. For å tilfredsstille kravet om et informert samtykke etter loven, må utvalget informeres om følgende:

- hvilken institusjon som er ansvarlig
- prosjektets formål / problemstilling
- hvilke metoder som skal benyttes for datainnsamling
- hvilke typer opplysninger som samles inn
- at opplysningene behandles konfidensielt og hvem som vil ha tilgang
- at det er frivillig å delta og at man kan trekke seg når som helst uten begrunnelse
- dato for forventet prosjektslutt
- at data anonymiseres ved prosjektslutt
- hvorvidt enkeltpersoner vil kunne gjenkjennes i den ferdige oppgaven
- kontaktopplysninger til forsker, eller student/veileder.

Personvernombudet forutsetter at rekruttering og sikring av frivilligheten gjennomføres slik skissert i epost datert 29. september 2015, samt telefonsamtale 5. oktober 2015, ved at informant blir gjort særlig bevisst om frivilligheten til å dele kun det hun vil dele og at det opprettholdes en tett dialog under hele arbeidsprosessen.

Det behandles sensitive personopplysninger om etnisk bakgrunn oppfatning.

Personvernombudet legger til grunn at forsker etterfølger Høgskolen i Oslo og Akershus sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal lagres på mobile enheter, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig.

Det oppgis at personopplysninger skal publiseres. Personvernombudet legger til grunn at det foreligger eksplisitt samtykke fra den enkelte til dette. Vi anbefaler at deltakerne gis anledning til å lese igjennom egne opplysninger og godkjenne disse før publisering.

Forventet prosjektslutt er 15.04.2016. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som f.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn)

- slette digitale lyd-/bilde- og videooptak