



R-U-I-N

REGIONSUTVIKLING I NORD

- MED FEMINISTISKE BRILLER I ETNODRAMATISK UTVIKLINGSARBEID

Master i Estetiske fag
Drama- og teaterkommunikasjon
Fakultet for teknologi, kunst og design
Høgskolen i Oslo og Akershus
Vår 2017

Borghild Otelie Aasebøstøl
Kandidatnr. 314

Sammendrag

Med denne studien henvender jeg meg til dere som er interessert i, og arbeider med, etnodramaformen. Studien tar for seg utviklingen av et etnodrama med arbeidstittelen *RUIN – RegionsUtvikling i Nord*. Etnodramaet har sitt utgangspunkt i intervjuer med tre nordnorske kvinner i ulike livsfaser og med ulik geografisk tilhørighet. Studien berører mulighetene etnodramaformen har når kvalitative intervjuer skal transformeres til teater. Videre tar studien for seg hvordan ulike kvinnestemmer kan ivaretas med én aktør på scenen. Gjennom et kvalitativt forskningsopplegg, sammensatt av intervju, visuell etnografi og feltnotater, har jeg generert datamaterialet som er utgangspunktet for det etnodramatiske utviklingsarbeidet. Studien har vist at mulighetene for å transformere intervju til etnodrama ligger i kontekstualiseringen av materialet. Ved å bruke informantenes erfaringer kan en gi et innblikk i hva det vil si å være menneske i en gitt kontekst. Videre har det kommet frem at den teatrale rammen – der aktør, karakter og publikum møtes, vil ha en innvirkning på hvordan kvinnestemmene forstås. De teatrale verktøyene vil i denne sammenheng være gode bidrag for å ivareta ulike kvinnestemmer med én aktør på scenen. Studien gir et innblikk i hvordan en kan ta i bruk menneskelige erfaringer for å skape scenetekst som belyser dagsaktuelle tematikker.

Abstract

With this study, I am addressing those interested in the ethnodrama genre. This study examines the development of an ethnodramatic stage play with the working title *RUIN – Regional Development in the North*. The ethnodrama is based on a series of interviews with three Northern-Norwegian adult women representing different walks of life as well as distinct geographical regions. The study creates an opportunity to apply the possibilities of the ethnodrama genre when interviews are to be transformed into a stage play. The study also explores how different women's voices can be represented on stage through a monologue-based solo performance. A qualitative methodical approach was chosen to generate the raw data material, consisting of semi-structured video-recorded interviews, visual ethnography and field notes. The study provides evidence for contextualizing as an integral component in the process of transforming information from interviews into ethnodrama. By applying the experiences of the informants, it is possible to provide insight into what it means to be human in a given context. An important finding includes how the theatrical framework supporting the encounter of the actor, character and audience, will influence how the women's voices are heard and appreciated. Implementations of specific, well selected theatrical devices will shape the perception of diverse female voices expressed through the solo actor. The study illustrates how authentic human experiences can be developed into a theatrical script that sheds light on contemporary matters of contention.

Takk til

Rikke Gürgens Gjærum og Sigrun Meisingset i rollene som dyktige veiledere

Informantene i rollene som rause informanter

Jon Helge Christensen, Ørjan Steinsvik og Siri Anna E. Strøm i rollene som gode støttespillere

Kato Adolfsen i rollen som lysmester og teknisk sjefssjef

Kenneth Dypvik-Simonsen i rollen som rådgiver og filmredigerer

Even Uri i rollen som logodesigner

Cornelius Borger Østlie i rollen som husfar og komponist

Kontorgjengen i rollene som sparringspartnere

Mamma i rollen som mamma, korrekturleser og tilbyder av psykisk helsevern

Pappa i rollen som pappa og guide

Bætti i rollen som sjåfør, guide og bestemor

Ida i rollen som søster og oversetter

... og alle andre som fortjener fyrstekake og kaffe for sine bidrag til avhandlingen!

INNHold

1.1. Innledning.....	3
1.1.1. Bakgrunn og relevans	3
1.2. Problemstilling.....	4
1.3. Oppgavens struktur	4
1.4. Begrepsavklaring	5
1.5. Transformasjonsbegrepet	6
2.0. Forskningsdesign og metodikk	9
2.1. Vitenskapelige briller	9
2.1.1. Hermeneutiske briller.....	9
2.1.2. Fenomenologiske briller	11
2.1.3. Feministiske briller	12
2.2. Kunstsyn	15
2.3. Kvalitativ forskning	16
2.4 Arts-based research.....	17
2.5. Etnografi	18
2.5.1. Kvalitativt intervju	20
2.5.2. Visuell etnografi.....	23
2.5.3. Feltnotater.....	29
2.5.4. Analyse	35
2.6. Etikk i etnodramatisk utviklingsarbeid	40
3.0. Anvendt teater	42
3.1. Etnoteater.....	43
3.1.1. Innganger til etnodramatisk utviklingsarbeid	45
3.2. Å sette kvinnestemmer i spill	46
3.2.1 Performativt kjønn	47
3.2.2 Den levde kroppen	48
3.2.3 Symbolsk iscenesettelse.....	49
3.3. Betragtninger av nord-norsk idenitet	51
3.3.1. Den fordømte nordlendingen	52
3.3.2. Kvinnfolk.....	54
3.4. Dramaturgiteori.....	56
3.4.1. Ikke-aristotelisk fortellerteknikk	57
3.4.2 Episk dramaturgi.....	59

4. 0. Fra datamateriale til performativ tekst	61
4.1 Å fortolke stemmer	61
4.1.1. Natur.....	62
4.1.2. Kultur	63
4.1.3. Familie	64
4.1.4. Tro.....	66
4.1.5. Muligheter	66
4.1.6. Motstand	67
4.1.7. Drømmer	68
4.1.8. Kjønn.....	69
4.2 Tilblivelsen av et manus	70
4.2.1. Begynnelse	70
4.2.2. Midte	74
4.2.3. Avslutning.....	77
5.0. Diskusjon	81
5.1. Nordnorske kvinnestemmer.....	81
5.2. Fra kvinnestemme til teater	85
5.3. Flere stemmer, én aktør	89
6.0. Svar på forskningsspørsmål	94
7.0. Veien videre.....	96
Kilder.....	97
Vedlegg.....	I
Vedlegg 1	I
Vedlegg 2	II
Vedlegg 3	III

1.1. INNLEDNING

Denne avhandlingen tar for seg det etnodramatiske utviklingsarbeidet som ble gjennomført høsten 2016/våren 2017. Sceneteksten som ble skapt i denne prosessen går under arbeidstittelen *RUIN – RegionsUtvikling I Nord*. Teksten er basert på samtaler med nordnorske kvinner. Innledningsvis vil jeg gjøre rede for avhandlingens bakgrunn og relevans. Jeg vil presentere problemstillingen som er utgangspunkt for arbeidet og redegjøre for avhandlingens struktur og oppbygging. Deretter vil jeg gjøre en begrepsavklaring på de begreper som er bærende i problemformuleringen.

1.1.BAKGRUNN OG RELEVANS

Ønsket om å skape en etnodramatisk monolog om Nord-Norge bærer i personlig interesse. Som ung, nordnorsk kvinne i en drama/teater-faglig utdanning har jeg et behov for å fortelle om mine røtter, og om folket som bor i Nord. Den folkekjære, nordnorske komikeren Arthur Arntzen fokuserer ofte på røttene i sitt sceniske arbeide:

Ikkje nokka ainna folkeslag her i landet e blitt så omspuinnet av myta som folket i Nord-Norge. Om mange av de eildste og mæst seigliva mytan om den umænnelike nordlendingen langsamt e dræpt, så e nye kommen tell som fullgod erstatning (Arntzen & Bakke, 1988:12).

Den myteomspunnede nordlendingen har blitt behandlet flere ganger opp gjennom årene, og Arntzen er muligens en av de som har tråkket mest i disse sporene. Mytene om landsdelen er mange, i mitt perspektiv, og tidvis blir mitt eget bilde av Nord-Norge fargelagt av nettopp disse mytene. Nord-Norge er en arealstor landsdel som svaier i bølger fra storhavet. Den ruver i fjellene og bades i falne barnåler fra plantefeltene. Midnattssolen varmer døgnet rundt, mørketiden eter lyset. Utfordringene er mange, knyttet til befolkningsvekst og økonomi. Samtidig er Nord-Norge en svært ressursfylt landsdel, som går i møte med flere strukturelle endringer. Mulighetene for å skrive og iscenesette noe om Nord-Norge er kanskje derfor mange?

Den 4. juni 2015 sto en kronikk på trykk i avisa *Klassekampen*. Kronikkforfatter Helga Eggebø framhever mangelen på kvinnestemmer i arbeidet med den kommende kommunereformen.

Eggebø hevder at kjønn og geografi er viktige aspekter i denne saken. Framifrå stiller Eggebø spørsmålet: «Finst nordnorske kvinner?». Spørsmålet trigget noe i meg. Jeg kjente på et savn etter nettopp de nordnorske kvinnestemmene.

Det er bevegelser i tiden der nordnorske kvinnestemmer kan høres. På tv-skjermen ruller Jeger-tvillingene forbi med geværer og et kreativt ordforråd, i bøkens verden ble boken *Kvinnfolk* gitt ut høsten 2016 og tar opp saker som de 46 utvalgte nordnorske kvinnene engasjerer seg i. Mitt bidrag til dette bildet vil derfor være et av flere, men likevel tror og håper jeg at det kan bidra med noe mer. Scenekunsten, som er mitt fagfelt, er i en særskilt posisjon fordi den må erfares. Den er kontekstuell, det vil si knyttet til tiden og stedet. Den er bevegelig, fordi den skjer her og nå. Etterpå og i morgen er den noe annet igjen. Men mitt ønske er å løfte frem nordnorske kvinners røster og dermed må jeg finne en form som tillater meg å gjøre dette. Fordi ønsket mitt preges av at jeg selv vil skape og iscenesette, forske og undersøke, har jeg valgt den etnodramatiske formen. Utforskningsarbeidet vil dermed bestå i å undersøke den etnodramatiske formen, og se hvilke muligheter den gir når nordnorske kvinnestemmer skal bli til teater. I tillegg ønsker jeg å undersøke på hvilke måter ulike stemmer kan ivaretas med én aktør på scenen.

1.2. PROBLEMSTILLING

På bakgrunn av tematikkens rammer, blir avhandlingens problemstilling formulert slik:

Hvilke muligheter gir etnodramaformen aktøren når nordnorske kvinnestemmer skal transformeres fra kvalitative forskningsintervju til teater, og på hvilken måte kan informantenes ulike kvinnestemmer ivaretas inn i en monolog med én aktør?

1.3. OPPGAVENS STRUKTUR

Avhandlingens strukturelle oppbygging foregår på to plan; det teoretiske og det praktiske. I den skriftlige, teoretiske delen vil jeg gjøre rede for mitt metodiske og teoretiske arbeid med å generere datamateriale, samt analysen og diskusjonen av mine funn. Jeg vil også vise til mine vitenskapelige briller, hvordan jeg ser og forstår verden og den empirien som blir generert. Teorien som trekkes frem er ansett for å være teori som kan bidra til å skape en

rammeforståelse for det arbeidet som blir gjort i å skape et manus og iscenesette dette. Den praktiske delen av min forskning omhandler det å undersøke hvordan en kan skape et manus og iscenesette dette basert på de funn som ligger i empirimaterialet. Dermed vil en del av forskningsarbeidet pågå når avhandlingen går i trykk. Den helhetlige avhandlingen vil først være mulig å få grep på når det praktiske og teoretiske sammensmeltes ved eksamensforestilling den 22. mai, 2017.

1.4. BEGREPSAVKLARING

Johnny Saldaña (2011) definerer etnodrama som følger:

An ethnodrama, a word joining ethnography and drama, is a written play script consisting of dramatized, significant selections of narrative collected from interview transcripts, participant observation field notes, journal entries, personal memories/experiences, and/or print and media artifacts such as diaries, blogs, e-mail correspondence, television broadcasts, newspaper articles, court proceedings and historical documents. (Saldaña, 2011:13)

Etnodrama forstås som en egen litterær sjanger der en tar i bruk datamateriale for å skape dramatekster med tydelige røtter i virkeligheten. Videre forklarer Saldaña (2011) at sjangeren blir spesifikt valgt som representasjons- og presentasjonsform av en kunstner eller forsker, som finner formen mest passende og effektiv til å kommunisere observasjoner i kulturelt, sosialt eller personlig liv. Hva som avgjør om en velger etnodrama som kommunikasjonsform kan være ulike faktorer; «There are times when the need to document one's research theatrically simply «feels right» (Saldaña, 2005:2). I mitt tilfelle er teaterkommunikasjon mitt fagfelt, og valget drives av et ønske om å skrive seg inn i en teaterform samtidig som jeg får gå dypere inn i en tematikk som engasjerer meg. I henhold til problemstillingen, skal jeg undersøke hvordan en kan skape en etnodramatisk monolog basert på samtaler med nordnorske kvinner. En monolog er et dramatisk narrativ fremført av en person (Saldaña, 2011). Valget om å skrive en monolog føres i mitt tilfelle av et ønske om å utforske tekstsjangeren, samt å kunne skape en scenisk iscenesettelse av etnodramaet på egenhånd.

Den andre delen av min problemstilling omhandler på hvilke måter man kan ivareta de ulike kvinnestemmene man får kjennskap til i den etnodramatiske monologen ved å iscenesette denne. Saldaña (2011) forklarer at når en etnodramatisk monolog blir framført foran et

publikum, vil det gå under begrepet etnoteater. Etnoteateret karakteriseres av at en tar i bruk de tradisjonelle verktøyene og kunstneriske teknikkene som hører teateret til for å undersøke datamaterialet en har tilegnet seg (ibid). Et mål ved å ta i bruk etnoteateret som form kan være å gi et publikum mulighet til å ta del i de funnene som oppstår i tolkningen av datamaterialet.

1.5. TRANSFORMASJONSBEGREPET

I problemstillingen tar jeg i bruk begrepet *transformere* for å beskrive fortolkningsprosessen fra kvalitative intervjuer til teatermediet. Norsk etymologisk ordbok (2013) definerer begrepet transformasjon som omforming. Fra det latinske *transformare* som bygger på *trans-* som betyr gjennom eller på den andre siden og *formare* som betyr å danne eller å forme (De Caprona, 2013). Jeg forstår transformasjon som en omdanningsprosess, når jeg fortolker de kvalitative intervjuene og omdanner intervjutranskripsjonene til manus. Omdanningen skjer hermeneutisk gjennom meg som fortolker.

Performance-teoretikeren Richard Schechner (2003) forklarer teaterets transformasjon og dens muligheter i to kategorier:

Theatrical transformation appears to be of only two kinds: 1) the displacement of antisocial, injurious, disruptive behaviour by ritualized gestures and displays, and 2) the invention of characters who act out fictional events or real events by virtue of being acted out /... / (Schechner, 2003:116).

I følge Schechner (2003) er det i vestlige teatre størst tradisjon for det å skape karakterene og spille ut hendelser, fiksjonelle eller faktiske. Mitt arbeide posisjonerer seg i den andre kategorien. Dette vil i arbeidet bety at teaterets potensielle transformasjon av intervjumaterialet til scenisk tekst ligger i å fremstille karakterer som spiller fiksjonelle eller faktiske hendelser med viten om at hendelsene blir spilt ut. Transformasjonsbegrepet forstås i denne teatersammenhengen som en hendelse der de som spiller ut, forblir transformert; intervjuene forvandles til scenisk tekst og forblir forvandlet. Det vil altså bety at det i transformasjonsbegrepet ligger en forståelse av varig endring. Som et motstykke til transformasjonen, setter Schechner (1985) opp begrepet transport. Begrepet transport forstås som når endringen ikke er varig. Dette kan forklares ved et av Schechners eksempler:

The performer goes from the «ordinary world» to the «performative world,» from one time/space reference to another, from one personality to one or more others. He plays a character, battles demons, goes into a trance, travels to the sky or under the sea or earth: he is transformed, enabled to do things «in performance» he cannot do ordinarily. But when the performance is over, or even as a final phase of the performance, he returns to where he started (Schechner, 1985:126).

Transporteringen forstås da som en tilnærmet lik prosess som transformasjonen, bare at en går tilbake til utgangspunktet når forestillingen er over. Endringen er ikke varig, den er midlertidig i forestillingens prosess. Transport og transformasjon kan også skje på ulike nivåer i forbindelse med teaterhendelsen. På den ene siden ser man transport hos en skuespiller innen den euro-amerikanske teatertradisjonen (Schechner, 1985). Skuespilleren går inn i rollen sin, spiller stykket og går ut av rolle når stykket er over. I andre tradisjoner handler det å gå inn i en performativ sfære mer om den forvandlingen en selv får i dette arbeidet. På denne måten er transformasjonsbegrepet svært knyttet til ritualer, for eksempel overgangsriter (ibid). Hos publikum kan transformasjonen foregå i hvordan en ser på den som spiller. Om forestillingen er god, kan publikummerne endre syn på den som spiller eller på det som spilles.

I henhold til problemstillingen, skal jeg redegjøre for hvordan transformasjon av forskningsdata til teater foregår og hvilke muligheter etnodramaformen gir i denne prosessen. Er det mulig å transformere forskningsdata til teater i en permanent forvandling? Eller forblir det bare en transport der jeg «låner» forskningsdataene til formidlingen av ny kunnskap og erfaringer? Kan en transformere forskningsdata til teatertekst? Teaterpraktikeren og anvendt teater-forsker Helen Nicholson (2005) arbeider videre med Schechners teori og beskriver transformasjonen som en gradvis og kumulativ prosess som oppstår gjennom læring og forhandling med andre (Nicholson, 2005). Mitt arbeide preges av at jeg møter og samtaler med ulike nordnorske kvinner, jeg overfører disse samtalene og min opplevelse av disse samtalene til tekst. Ved hjelp av etnodramaformen, veiledere og andre støttespillere, finner jeg teori og metoder som gjør at jeg kan bearbeide disse erfaringene til et teatermanus. På en måte kan man si at denne prosessen i seg selv er en transformasjon; prosessen er preget av læring og samarbeid. På den andre siden kan det stilles spørsmål om det skjer en varig endring i bearbeidelsen av forskningsdataene. Om transport-begrepet skriver Nicholson: «It is about travelling into another world, often fictional, which offers both new ways of seeing and different ways of

looking at the familiar» (Nicholson, 2005:13). Transportbegrepet forstås dermed som en prosess der en tilegner seg ny kunnskap og nye erfaringer som en kan ta i bruk, men at det ikke forekommer en varig endring. I min utforskning kan en se etter transformasjonen i selve arbeidet med å overføre forskningsdata til teatertekst – i bearbeidelsen av materialet. Her kan en spørre seg om det lar seg gjøre å forvandle informantenes stemmer til teater eller om det blir en fullstendig annen stemme som blir rådende i teksten. En kan også se etter transformasjon/transport hos aktøren som skal arbeide fra scenisk tekst til iscenesettelse. Som aktør kan man ikke “bli” informantene for å ivareta deres stemmer, en må finne en måte å formidle disse stemmene ved bruk av teaterets virkemidler. Kan disse virkemidlene ha en effekt på aktøren?

2.0. FORSKNINGSDSIGN OG METODIKK

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for mine vitenskapelige briller og min metodikk. Metodikken er mitt grunnlag for å kunne svare på problemstillingen, og jeg vil underveis gjøre rede for gjennomføring av de ulike metodene. Datainnsamlingsprosessen har ikke vært lineær og de ulike metodene har derfor utløst tanker og stemninger som har skapt nye spørsmål underveis. Dette har igjen påvirket hva jeg har lett etter gjennom andre metoder. Videre har jeg brukt en abduksjonsmetode i metodikkens møte med teorikapitlet, det vil si gjennom en veksling og forhandling mellom teori og empiri (Jensen, 2016:162). Datamaterialet har generert et behov for teori om ulike emner, og teorien har igjen gitt utslag på hvordan metodene har blitt gjennomført. Denne vekselvirkningen fremhever en kontekstsensitivitet i innsamlingen av datamateriale.

2.1. VITENSKAPELIGE BRILLER

I dette underkapitlet skal jeg gjøre rede for hvilke vitenskapelige teorier jeg plasserer min forskning under. Ordet teori kommer av gresk, *theoria*, som betyr betraktning¹. Å betrakte kan beskrives som å øyne, se, vurdere, skimte, holde øye med, granske, gløtte og glo på et fenomen eller en rekke kjensgjerninger. Den vitenskapelige teoriens bruksområde er å legge til rådighet et system av prinsipper eller regler som gjelder for eller danner grunnlag for en virksomhet (ibid). Disse systemene blir dermed som et sett ulike briller som man ser forskningsspørsmålet gjennom. Mine brillesett vil være hentet innen den hermeneutiske, den fenomenologiske og den feministiske tradisjon.

2.1.1. Hermeneutiske briller

Vi kan undre os over, hva meningen kan være med en bestemt persons måte at handle på, men ikke over, hva meningen er med, at åen slynger sig så meget, som den gør (Pahuus, 2014:225).

Ordet hermeneutikk kommer fra gresk og betyr «fortolke» (Pahuus, 2014). Hermeneutikkens to sentrale begreper er fortolkning og mening. Det som gir mening, er i henhold til det ovenstående sitatet, det som har med mennesker å gjøre. I følge professor i filosofi og

¹ Teori. (2015, 12.mai) I Store norske leksikon. Hentet 06.10.16 fra <https://snl.no/teori>

vitenskapsteori Mogens Pahuus (2014) skiller vi i dagliglivet mellom naturfenomener, som ikke har mening, og de menneskelige og personlige fenomener som har mening. I min utforskning av tematikken nordnorske kvinner er jeg nysgjerrig på valgene de nordnorske kvinnene har gjort og gjør, hvilke ytre omstendigheter som påvirker disse valgene.

Når det gjelder forståelsen af en menneskelig handling, må man således skelne mellem på den ene side forståelsen af den aktuelle menen, følen og villen bag handlingen, den handlendes syn på eller tydning af situationen og hans hermed sammenhengende mål (det individuelle, det subjektive, det nye), og på den anden side konteksten, det sociale, det etablerede, det anonyme, som handlingen bygger på og fælder sig ind i (Paahus, 2014:231).

Fortolkning består ifølge Pahuus (2014) at en forsøker å begripe meningen i en handling eller en tekst. For å besvare min problemstilling om hvordan man kan skape teater med utgangspunkt i kvalitative intervjuer, tar jeg på meg et sett med hermeneutiske briller. Hans-Georg Gadamer (1900-2002) tar utgangspunkt i hermeneutisk tenkning når han formulerer sin grunntanke om at for å forstå et annet menneskes handlinger, må ens forståelseshorisont ha noe til felles med den andres forståelseshorisont (Pahuus, 2014). Forståelseshorisonten kan defineres som den levde erfaringen hvert menneske besitter, som igjen er med på å forme hvordan en forholder seg til seg selv, til verden og til livet. En bruker sin forståelseshorisont til å gå i dialog med det man undersøker. På den måten kan en oppnå en sammensmelting av det man undersøker sin horisont og ens egen, også kalt horisontsammensmelting (ibid). Gjennom denne horisontsammensmeltingen kommer en nærmere det som ligger av mening i det en undersøker. Samtidig er det viktig å påpeke at gjennom disse sammensmeltingene endrer horisontene seg.

Om det en undersøker for eksempel er en tekst, eller i mitt tilfelle kvalitative intervjuer med nordnorske kvinner, tar altså hermeneutikken utgangspunkt i at teksten ikke er et objekt som har en gitt mening (Pahuus, 2014). Denne meningen oppstår i fortolkningen, der man med sine forutsetninger ilegger den en bestemt mening. Gadamer (2007) forklarer at all forståelse i sitt vesen er fordomsfull. Dermed må en ha kjennskap til ens egne fordommer rundt det en undersøker for å unngå at det fargelegger hele undersøkelsen. Denne bevisstheten rundt fordommer, eller rundt sin forforståelse, handler om bevissthet om hva man legger som grunnlag for fortolkningen.

2.1.2. Fenomenologiske briller

Den tyske filosofen Edmund Husserl (1859-1938) regnes som en av fenomenologiens grunnleggere. Fenomenologiens hovedtanke er at vår forståelse av verden har sitt utspring i hvordan vi opplever verden. Dette blir førende for hvordan vi relaterer oss til omverdenen og for hvordan vi handler. Husserl presenterte begrepet livsverden, som et begrepet som tar for seg den verdenen vi til hverdags lever (Alvesson og Sköldbberg, 2014). Denne verden huser både ulike objekter og andre mennesker (ibid). Hvordan vi oppfatter disse objektene og menneskene vil prege vår forståelse av verden. I innledningen til Maurice Merleau-Pontys bok *Kroppens filosofi* (1994), skriver Dag Østerberg at filosofen Merleau-Ponty (1908-1961) er en av de få tenkerne i verden som tar utgangspunkt i at kroppens forståelse av sine omgivelser og situasjoner er base for vår forståelse av verden. Denne tanken er en videreføring av Husserls filosofi. Hovedtanken er at menneskekroppen ikke er et objekt og at dens forhold til omgivelsene ikke er objektive (ibid). Det vil si at den kan ikke forstås som noe gitt eller målbart. Ifølge Merleau-Ponty (1994) er det igjennom kroppen man forstår andre, på samme måte som at en oppfatter ting rundt seg gjennom kroppen og sansene. Meningen av et annet menneskes handlinger eller gester, kan ikke forstås alene: «At være krop betyder /.../ at være knyttet til en bestemt verden» (Merleau-Ponty, 1994:104) Dermed vil en forsøke å forstå handlingen i lys av dens sammensmeltning med strukturen til den verdenen en befinner seg i. Videre vil kroppens perspektiv prege vår forståelse av handling eller gestus. Forflytter en seg, vil kanskje sansene oppfatte andre ting enn det en først sanset. Dermed vil det å endre perspektiv og sansere være en viktig faktor for å finne mening i møte med andre mennesker og objekter. I arbeidet med tematikken nordnorske kvinner, vil jeg og min forståelse av verden komme i møte med andre menneskers livsverden og deres forståelse. Jeg ønsker å bli kjent med deres erfaringer og oppfatninger av verden, samt at jeg ønsker å formidle et innblikk av disse livsverdene gjennom etnodramaet.

Merleau-Ponty (1994) forklarer at kroppens gester innehar mening, ikke bare som et motorisk eller fysisk fenomen, men som en del av vår livsverden. Merleau-Ponty henviser til Darwin, som forklarer at handlingen å rynke øyenbrynene kan rent motorisk være for å beskytte øynene mot solen, men Merleau-Ponty forklarer videre at gesten kan inneha symbolsk mening. Rynkede bryn kan være en handling som symbolsk betyr at en prøver å se nærmere på noe. Et løftet

øyenbryn kan kommunisere misnøye eller undring. For å forstå andre mennesker kropp og handlinger, kreves det at en ser handlingene knyttet til den verdenen de er situert i. Både i møte med de nordnorske kvinnene og i den sceniske utviklingen av den etnodramatiske monologen vil sansene og kroppens forståelse av omverdenen være en viktig inngang i å generere datamateriale til mitt forskningsarbeid. Hele veien vil mitt arbeid preges av at jeg er min kropp – og jeg forstår verden gjennom kroppen.

2.1.3. Feministiske briller

Den franske filosofen og feministen Simone de Beauvoir (1908-1968) stiller i sitt banebrytende verk *Det annet kjønn* (1949) spørsmålene: «På hvilken måte har det faktum at vi er kvinner påvirket våre liv? Nøyaktig hvilke muligheter har vi fått, og hvilke ikke? Hvilken skjebne kan vente våre yngre medsøstre, og i hvilken retning skal vi lede dem?» (Beauvoir, 2000:46). I følge Beauvoir hadde allerede mange av datidens kvinner «vært så heldige» at de hadde fått *menneskets privilegier*, og hevdet at mange ikke følte sin kvinnelighet som en plage eller hindring (ibid). Likevel mente Beauvoir at det var viktig å stille disse spørsmålene.

I denne oppgaven har jeg valgt å ha et feministisk perspektiv på tematikken nordnorske kvinner. «En sentral antakelse i den feministiske filosofien er at teori og teoriproduksjon blir påvirket og formet av kontekst. Det innebærer at det ikke er likegyldig hvem som snakker på vegne av hvem, at det er viktig at flere stemmer blir hørt» (Pettersen, 2011:20). Denne tankegangen har medført en kritikk av universalismen, det vil si at man ikke lenger kan se på teorier som universelt gyldig. Jeg ser dette perspektivet som et naturlig valg for meg i arbeidet med å belyse ulike kvinnestemmer og deres erfaringer. Feminismen kan knyttes til mål som å skape et rettferdig samfunn for alle, uansett klassebakgrunn, etnisk bakgrunn, seksuell orientering og kjønn (Holst 2009). I mitt arbeide skal jeg forsøke å belyse og ivareta ulike kvinners erfaringer og fortellinger, samt fremstille disse erfaringene scenisk. I lys av dette vil jeg gå nærmere inn i Simone de Beauvoirs filosofi. Fordi fokuset i tematikken er på muligheter og utfordringer i livet, vil jeg også gå inn på frihetsbegrepet i Beauvoirs filosofi.

2.1.3.1.LEVD ERFARING

I følge Beauvoir (2000) kan kvinners verden best bli forstått av en kvinne, fordi hun har sine røtter der og fordi hun fatter mer umiddelbart hva det betyr for et menneske å være kvinne. Det kan være nyttig å se på definisjonen av ordet kvinne. Ordet *kvinne* blir i Norsk etymologisk ordbok forklart som person av hunkjønn (de Caprona, 2013). Opprinnelsen kommer av norrønt, og er trolig avledet det norrøne *kona*; «kvinne, hustru» (ibid). Ordet er språklig sett ladet med et rollemønster knyttet til kjønn. Hvem er kvinnene Beauvoir skriver om? Er biologien den definerende faktoren? Beauvoir unnlater ikke at biologi former verden, men hun reduserer ikke sosialt liv til biologien (Pettersen, 2011).

Når jeg bruker ordene «kvinne» eller «kvinnelig» refererer jeg naturligvis ikke til noen arketyp eller til noen uforanderlig essens: etter de fleste av mine påstander må man underforstå: «gitt dagens utdanning og skikker». Det dreier seg ikke om å utsi evige sannheter, men å beskrive den felles bakgrunn som hver enkelt kvinnelig eksistens springer ut av (Beauvoir, 2000:323).

Ifølge Beauvoir (2000) er en ikke født kvinne, man blir det. Sivilisasjonen som helhet former begrepet. Toril Moi (1998) viser til hvordan Beauvoir skiller ikke mellom biologisk og sosialt kjønn, men mellom verdier og meninger, og den naturvitenskapelige fremstillingen av biologi. «Menneskeartens hunn kan, ifølge Beauvoir, ikke utelukkende forstås som noe naturlig /.../ fordi det i kraft av å være menneske at hun er et produkt av sivilisasjonen» (Moi, 1998:113). I Beauvoirs filosofi er det bare *levd erfaring* som kan fortelle oss hva det vil si å være kvinne i en gitt sammenheng. Nøyaktig hva kjønn betyr for et individ kommer an på den situasjonen hun eller han befinner seg i (Beauvoir, 2000; Pettersen, 2011). Begrepet *levd erfaring* omfatter våre erfaringer med alle slags situasjoner – knyttet til kjønn, etnisitet, nasjonalitet, klasse og lignende, og er med på å skape forståelse for hvordan identitet dannes (Pettersen, 2011). Begrepet *kvinne* forstås dermed ut fra hvilken situasjon og kontekst en befinner seg i, og dette betyr med andre ord at å være *kvinne* vil ha forskjellige betydninger i ulike kulturelle, sosiale og økonomiske kulturer. Beauvoir (2000) påpeker videre at kvinner ikke er i mindretall – kvinner som gruppe kan ikke ansees som en marginalisert gruppe. Det finnes like mange kvinner på jorden som menn. Kvinner har nødvendigvis ikke noe til felles med andre kvinner utover det å være kvinne; «De har ikke sin egen fortid, historie eller religion» (Beauvoir, 2000:39). Kvinner, som er spredt over hele verden har ulike historier og erfaringer å bidra med til en videre forståelse for menneskeheten som helhet. Fordi det finnes så mange geografiske, religiøse, kulturelle og sosiale utgangspunkt for kvinneerfaringer, kan man tenke seg at det ikke bare trengs ett språk for å forstå ulike kvinners erfaringer, det trengs flere. Disse ulike stemmene,

disse ulike språkene, kan i fellesskap og dialog åpne opp for en større forståelse for kvinners situasjon i dag.

2.1.3.2.FRIHET

Beauvoir baserer sitt arbeide på at menneskelig frihet knyttes til begrepet *transcendens*. Det vil si at livet får mening gjennom handling. Gjennom å aktivt engasjere seg i sine omgivelser, ilegger man seg selv verdi. Motstykket til denne transcendensen er immanens. Immanens er fristelsen til å flykte fra frihet, å bli *passiv*, og dermed fremmedgjort og forapt (Beauvoir, 2000). Ved å bli immanent gjør man seg til offer for fremmede viljer og mister på den måten sin verdi. «Men det er en lett vei:» skriver Beauvoir, «på den måten unngår man angsten og spenningen ved et liv som man tar ansvaret for på en autentisk måte» (Beauvoir, 2000:40). I følge Beauvoir handler kvinnens undertrykkelse like mye om hennes valg om å forbli immanent som at samfunnet er bygd og styrt av menn. For å bryte i mønsteret må man ta aktive valg om å ikke forbli avhengig av de systemer som er bygd opp. Tove Pettersen (2011) summerer frihetstanken hos Beauvoir, og forklarer at frihetsbegrepene baserer seg på en idé om at mennesket kan skape seg selv, at mennesket kan velge sine prosjekter og forme sin fremtid. Likevel kan mennesket ansees som ufritt da det er født inn i en bestemt historisk, kulturell, relasjonell, økonomisk og kjønnnet situasjon; «Disse rammene er medbestemmende for vår situasjon og kan effektivt sette grenser for hvilke muligheter vi har til å velge våre liv» (Pettersen, 2011:95). Friheten kan begrenses av de konkrete rammene, for eksempel ved fattigdom, mangel på rettigheter, fysisk og psykisk vold. Dermed kan en forklare friheten som situert. Det vil si at på et filosofisk nivå kan en forstå frihetsbegrepet som muligheten til å velge sine prosjekter og forme sitt liv, og være aktiv for å skape mening og verdi. Samtidig kan en se friheten som situert, at disse valgene påvirkes av omstendigheter en ikke har direkte råderett over.

Ifølge Beauvoir (2000) har både menn og kvinner behov for å transcendere og til å trekke seg tilbake. Det er ikke det kjønnslige som styrer disse behovene, det er det menneskelige i fokus. Likevel vil det i den patriarkalske kulturen være slik at kvinner ofte fristes og formes til å følge den passive driften, mens den oppfordrer menn til å utfolde seg (Pettersen, 2011). Beauvoir

(2000) skriver at det å frigjøre en kvinne er å nekte henne å stenge seg inne i det forholdet hun har til mannen, men at man ikke skal fornekte dette forholdet. Når en undersøker nordnorske kvinners erfaringer og fortellinger, er det dermed hensiktsmessig å stille spørsmål ved hvilke rammer deres frihet preges og påvirkes av. Hvilke valg gjør nordnorske kvinner i dag? På hvilke måter preges disse valgene av historie, tradisjoner og kultur? Geografiske forhold? Hvilke muligheter har kvinnene til å gjøre valg som endrer deres situerte frihet?

2.2. KUNSTSYN

I denne undersøkelsen ønsker jeg å undersøke om det er mulig å transformere kvalitative intervjuer til teater og undersøke hvordan en kan ivareta ulike nordnorske kvinnestemmer i en monolog med én aktør. Denne skapende, kunstneriske utforskningen behøver et syn på hva kunsten er og hvilke muligheter den fører med seg. Jeg vil med utgangspunkt i den hermeneutisk-fenomenologiske tenkningen gjøre rede for mitt kunstsyn i denne undersøkelsen. Innledningsvis i Gadamer's bok *Sandhet og metode*, beskrives kunst først og fremst som kommunikasjon; «fremstilling af noget for nogen» (Gadamer, 2007:xiii). Det jeg ønsker i mitt kunstneriske arbeid er å fremstille en forståelse av hvem de nordnorske kvinnene er, i møte med et publikum. For å kunne gjøre dette, må jeg fremstille *noget*, en refleksjon, en idé, et spill, for tilskuere. Likevel er det ikke slik at tilskuerne får den samme forståelsen som jeg besitter gjennom mitt kunstuttrykk. Ifølge Gadamer (2007) har kunst en relativ autonomi. Dette forstås som at kunsterfaring består i å møte kunstverket i verden og å møte en verden i kunstverket (ibid). Kunsten bør alltid sees i sammenheng med sin tid og sitt sted; kunsten er kontekstuell og kan sees forskjellig ut ifra hvilke briller en har på seg og ut ifra hvor en har plassert beina sine i verden. Møtet med den verden som kunsten presenterer vil også preges av ens forforståelse. Dermed kan en som kunstner legge en mening i kunsten mens publikum kan lese en annen mening inn i det som blir presentert. Dette går hånd i hånd med Merleau-Pontys idéer om at en vil forsøke å se en handling i lys av dens sammensmeltning med strukturen av verdenen en befinner seg i. Kunst blir dermed forstått og fortolket, erfart og følt av det mennesket som opplever kunstverket.

Kunstverkets egentlige væren består, ifølge Gadamer, i at den blir til en erfaring. Denne erfaringen er med på å forvandle den erfarende (ibid), og erfaringen gir grunnlag for å utvikle ny forståelse i en fortolkningssituasjon. Videre vil denne fremstillingen være preget av at kroppen står i møte med denne erfaringen. Teaterrommet spiller også en rolle for den oppfatningen en får av det som fremstilles. Kunsten er en sansbar opplevelse, der en tar i bruk alle sansene for å danne seg en forståelse av erfaringen. Som en kroppslig erfaring blir teaterhendelsen en inngang til forståelse og mening. Gjennom å lytte, føle, se, lukte og så videre, blir man kjent med teaterhendelsens verden og mening. Som kunstner tar en i bruk de ulike sansbare mulighetene en har for å skape en helhetlig opplevelse for tilskuerne. For å skape en mest mulig sanselig opplevelse, spiller en på ulike nivåer i det kunstneriske arbeidet. En ting er det en sier, en annen ting er det en gestikulerer.

2.3. KVALITATIV FORSKNING

For å besvare min problemstilling er det den kvalitative forskningsmetodikken som blir brukt for å undersøke tematikken nordnorske kvinner. I kvalitativ forskning vil forskerens nærvær i forskningen være et kjennetegn (Alvesson & Sköldbberg, 2014) og min problemstilling krever nærvær både i henhold til de kvalitative intervjuene som skal gjennomføres, transformeringen fra intervju til teater, samt i arbeidet med å ivareta de ulike kvinnestemmene i en monolog med én aktør. Alvesson og Sköldbberg (2014) henviser til Denzin og Lincoln som beskriver kvalitativ forskning som en kontekstbundet virksomhet. Denne virksomheten plasserer betrakteren (forskeren) i verden og deretter forvandler betrakteren det den ser til representasjoner av den verden den befinner seg i (ibid). Kvalitativ forskning preges dermed av en tolkende og reflekterende inngang til forskningsmaterialet. Dataene i kvalitativ forskning vil alltid være resultater av tolkninger (ibid). Forskningsresultatene blir dermed preget av de perspektivene og begrepene en velger å bruke. Mitt valg av hermeneutisk-fenomenologisk og feministisk perspektiv vil dermed være med på å bestemme hvilken retning forskningen tar – og de definisjonene jeg har valgt å legge i mitt begrepsapparat vil være førende for hvordan forskningen leses.

2.4 ARTS-BASED RESEARCH

I utforskningen av problemstillingen arbeider jeg både kunstnerisk og teoretisk i utviklingen av etnodramaet. Denne prosessen er en balansegang mellom forskningen og den kunstneriske virksomheten, der begge delene brukes for å søke forståelse og mening innen tematikken. «Grounded in exploration, revelation, and representation, art and science work toward advancing human understanding» (Leavy, 2009:2). Ifølge Leavy finnes det mange likhetstrekk mellom teaterkunst og kvalitativ forskning. «/.../Both practises require creativity, flexibility, and intuition, and result in the communication of information from which an audience generates meaning» (Leavy, 2009:11). I både kvalitativ forskning og teaterarbeid foregår det en evigvarende prosess av å undersøke innhold for å skape ny mening, ny forståelse. Kunstneren samler data i og gjennom sansene og gjennom kroppen, disse erfaringene blir kunnen som igjen bidrar til forståelse. Arts-based research kan forstås som et sett med metodiske verktøy som gjør det mulig å forske systematisk i og gjennom teateret. I arts-based research kan både kunsten være en sentral forskningsempiri for tradisjonelle kvalitative analyser, og den kan være basis som forskningsmetode og formidlingsform (Gjærum & Rasmussen, 2012). I henhold til min problemstilling vil kunsten være basis som forskningsmetode og formidlingsform. Jeg skal undersøke *hvilke muligheter etnodrama gir og på hvilke måter ulike stemmer kan representeres*. Å forske i og med kunsten er et veivalg som igjen åpner opp for mange nye stier – i form av metodiske verktøy. Som kunstner tilegner en seg erfaringer om hvordan en kan skape en forestilling som ivaretar ulike stemmer. Erfaringskunnen er et viktig begrep i dette kunstneriske forskningsarbeidet. Den erfaringen som en tilegner seg ved å skape en etnodramatisk monolog er ikke i seg selv forskning, for det kreves refleksivitet knyttet til valg av form og innhold (Gjærum & Rasmussen, 2012). For å sammensmelte kunstneren og forskeren i et prosjekt, må en derfor arbeide systematisk for å ivareta de ulike erfaringene, samle teori som hjelper en å analysere og reflektere rundt funnene.

I Arts-based research bidrar de metodiske verktøyene til den systematiske strukturen som gjør kunstnerforskerens virksomhet leselig og forståelig for andre som ønsker å sette seg inn i prosessen. Kunstnerforskeren i Arts-based research arbeider i en ikke-lineær prosess der mening skapes gjennom å identifisere og kategorisere konsepter, teste hypoteser, finne mønster og å generere teori (Leavy, 2009). I mitt forskningsarbeid skal jeg undersøke hvordan

man kan skape en etnodramatisk monolog basert på samtaler, og vil i arbeidet bruke ulike teatrele metoder for å generere et manus. Arts-based research blir dermed en videreføring av den etnografiske undersøkelsen, der metoden blir brukt til bearbeidelse og (re)presentasjon av dataene jeg har generert gjennom den kvalitative forskningen. Dette arbeidet krever at jeg både som forsker og kunstner er kreativ og fleksibel, samtidig som jeg systematisk reflekterer over de valgene som jeg gjør og hva disse valgene medfører.

I teater og performance-forskning har dokumentasjon og bruk av dokumentasjon vært grunnlag for diskusjon (Ledger, Ellis et al., 2011). Teaterkunsten er i en særstilling nettopp fordi det er en hendelse som ikke kan gjenskapes i sin helhet – en forestilling er flyktig, stemninger og følelser endres med dagsform til både aktør og tilskuer. Dokumentasjon er, til tross dette, en nødvendig del av forskningsarbeidet. For å finne ut hvordan og på hvilke måter en kan skape en etnodramatisk monolog av kvalitative intervju og iscenesettelse av denne slik at den ivaretar ulike kvinnestemmer, trenger jeg metoder som tar vare på refleksjoner rundt prosessen og valgene som blir gjort underveis. Jeg har valgt å ta i bruk refleksjonsnotat som metodeverktøy for å dokumentere prosessen med å utvikle en etnodramatisk monolog. Både ved å skrive planer for arbeidet, samt å reflektere underveis og i etterkant av skrivearbeidet, kan jeg dokumentere valg, utfordringer og vurderinger jeg gjør i arbeidet med å skrive et etnodrama og for hva jeg gjør for å ivareta ulike kvinnestemmer. Spørsmålene jeg stiller meg selv i refleksjonsarbeidet er med på å bidra til en forståelse for hvordan jeg har arbeidet.

2.5. ETNOGRAFI

Etnografi forstås som en studie av folks levesett, deriblant kultur og samfunnsformer, religion og økonomi. Den er en direkte arvtager til fenomenologien, der undersøkelsene preges av å forstå hvordan livsverdenen oppstår i mikroprosesser (Alvesson & Sköldbberg, 2014). I etnometodologien anser en at sosiale interaksjoner blir det som gir «common-sense»-kunnskaper til kulturens medlemmer (ibid). Disse common-sense-kunnskapene forstås som uuttalte normer og regler for hvordan en oppfatter både seg selv og andre. Mitt etnografiske feltarbeid er målstyrt av å generere datamateriale som kan brukes til å utvikle et etnodrama som utforsker tematikken nordnorske kvinner. Tematikken er geografisk avgrenset og søker å

skape forståelse for muligheter og livsvalg for et lite utvalg kvinner knyttet til den nordligste landsdelen. Jeg tar i bruk tre metode-verktøy for å generere datamateriale ved å gjøre 1. kvalitative intervju, 2. visuell etnografi og 3. feltnotater. Derneft fortolker jeg de genererte dataene som dermed blir grunnlaget for min forståelse av tematikken. I dette fortolkningsarbeidet anvender jeg også etterhvert et teoretisk materiale for å komme til en dybdeforståelse av feltet. Siste fase i det forskningsmetodiske arbeidet er forestillingen, *etnoteateret*, som er presentasjonsformen av det skrevne *etnodramaet*. Den etnografiske studien av nordnorske kvinner påvirkes av at etnografen, jeg-stemmen i denne oppgaven, også tilhører den kulturen det forskes i. Den norske sosialantropologen Cato Wadel (1936-2011) skriver at en forsker som arbeider i en annen kultur, oppdager og forstår gjennom sine egne vanskeligheter med å forstå (Wadel, 1991). Dette kan ikke en som forsker i egen kultur oppnå på samme måte.

Å gjøre feltarbeid innen sin egen kulturkrets innebærer at en studerer en del av sin egen virkelighet. Man skulle tro at det å utføre slike feltarbeid er mye lettere, både rent praktisk og også faglig, enn feltarbeid i fremmede kulturer. På mange måter er det også lettere, i det minste rent praktisk. Vi kan ofte språket. Vi kan også gå ut fra at de vi studerer har andre ting til felles med oss /.../ (Wadel, 1991:18).

Å være i samme kulturkrets forklarer Wadel (1991) som noe som en har til felles. Dette kan være grunnleggende verdier og/eller kulturell kunnskap. Disse verdiene og denne kunnskapen kan være uuttalt, og dermed vanskelig å forklare og forstå. Her ligger noe av utfordringen i å forske i egen kultur. Ved å ta i bruk ulike sett med briller, kan en som forsker stille spørsmål ved kulturen en tilhører; «Det skjerper også evnen til å stille spørsmål ved det selvsagte og uuttalte i vår egen kultur» (Wadel, 1991:16). Feltarbeidet preges av mine vitenskapelige briller, begrepsavklaringene jeg fester min lit til og teorien jeg bruker. Jeg har valgt å bruke en hermeneutisk-fenomenologisk tilnærming til mine metoder. Samtidig har jeg et sett feministiske briller som legger grunnlag for verdisyn. Som etnograf er jeg hele veien tilstede i datagenereringen, min stemme og min kropp påvirker intervjusituasjonen, mine bein bestemmer hvor langt man skal gå for å skape de bildene man ønsker til den visuelle etnografien, mine tanker og refleksjoner setter rammen for det som blir feltnotater. Hele den etnografiske prosessen påvirkes av min tilstedeværelse, forforståelse og mine forventninger – altså min væren som menneske.

Feltarbeidet innebar også en reise. Den 15. oktober reiste jeg til Nordland. Hensikten med reisen var todelt. På den ene siden skulle jeg bruke en uke til å gjennomføre intervju med en av informantene og gjøre en visuell undersøkelse og skrive. På den andre siden skulle jeg reise hjem. Både det å reise hjem for å hvile og reise nord for å arbeide var med på å skape en helt spesiell opplevelse av Nordland.

2.5.1. Kvalitativt intervju

«Å samtale er en eldgammel måte å tilegne seg kunnskap på», hevder Kvale og Brinkman (2015:26). Min problemstilling omhandler hvordan man kan transformere kvalitativt intervju til teater. Om det kvalitative forskningsintervjuet skriver Kvale og Brinkman (2015) at forskningsintervjuet og informanten kan bidra til å skape mening om et tema eller et emne. Det jeg undersøker er nordnorske kvinner, deres valg, muligheter og begrensninger som kvinner i den nordlige landsdelen. Jeg ønsker i korte trekk å få kjennskap til kvinners livsverden, det vil si den verdenen de møter i dagliglivet «/.../ uavhengig av og forut for alle forklaringer» (Kvale & Brinkman, 2015:47). Det understrekes av Kvale og Brinkman (2015) at intervjusituasjonen underlegger intervjupersonene diskurser og maktrelasjoner. Det er av betydning å være var for det i intervjuet, da vi alle inngår i makthierarkier og omgivende diskurser.

Det kvalitative forskningsintervjuet er ikke et nøytralt medium som gjør det mulig for samtalepartnere å fritt møte hverandre, upåvirket av konteksten. Det er snarere en formidler som muliggjør visse måter å forholde seg til hverandre på og vanskeliggjør andre (Kvale og Brinkman, 2015:117).

Jeg tok i bruk narrative intervjuer som intervjumetode i undersøkelsen. «Narrative intervjuer fokuserer på de historiene intervjupersonene forteller, på handlingene i og oppbygningen av fortellingene» (Kvale & Brinkman, 2015:182). Dette gir mulighet til å spørre direkte etter historier. Formålet med å bruke denne metoden er å få kjennskap til den intervjuedes livshistorie sett i aktørens eget livsperspektiv. Jeg tilstreber å gi informantene gjennom den etnografiske intervjukonteksten en rolle som eksperter på tematikken (ibid). Dette fordi de er eksperter på eget liv. Ifølge Kvale og Brinkman kan dette føre til et mer deskriptivt intervju og målsettingen kan være at en blir kjent med informantenes *overbevisninger og handlinger* fremfor deres *preferanser og meninger*. Valg av informanter preges av det feministiske

perspektivet ved at jeg tar utgangspunkt i Beauvoirs begrep transcendens og tanken om at livet får mening gjennom handling. Jeg valgte kvinner som har aktivt engasjert seg i sine omgivelser gjennom politikk eller kulturliv.

2.5.1.1. UTVALG OG REKRUTTERING AV INFORMANTER

I følge de Beauvoir (2000) kan kvinners verden best bli forstått av en kvinne. Tematikken til min etnodramatiske monolog er nordnorske kvinner og deres muligheter og begrensninger som kvinner i den nordligste landsdelen. Mitt utvalg av informanter består derfor av tre nordnorske kvinner med spredning i alder og geografisk tilhørighet. Både spredning i alder og geografisk tilhørighet er vektlagt fordi det da er sannsynlig at de har ulike erfaringer rundt tematikken nordnorske kvinner. Jeg har videre lagt vekt på kvinner som har utpekt seg som ressurser i sine lokalsamfunn, både innen politikk og kulturliv. Dette har jeg gjort fordi valgene disse kvinnene har gjort tyder for meg på en situert frihet til å velge å stake ut nye veier. Jeg mener at på grunnlag av dette kan disse kvinnene reflektere rundt valgmuligheter og frihet på en måte som er interessant opp imot tematikken. Valget av informanter viste seg også ha en ekstra dimensjon enn det som først var tenkt. Alle tre av mine informanter er knyttet og identifiserer seg til samisk og/eller kvensk kultur. Dette var ikke en bevisst strategi, men er noe som likevel beriker oppgaven.

2.5.1.2. INTERVJUSITUASJONEN

Et narrativt intervju kan sammenlignes med en hverdagssamtale med tanke på at i hverdagssamtalen kan svar på spørsmål vise narrative trekk (Kvale og Brinkman, 2015). Likevel har det narrative intervjuet et formål om å bli kjent med informantens tanker om et bestemt tema. Dette medfører et behov for en viss struktur av intervjusituasjonen. I følge Kvale og Brinkman (2015) kan historiene i et narrativt intervju dukke spontant opp under intervjuet eller bli fremkalt av intervjueren. Ved bruk av en intervjuguide tilrettela jeg for å ha planlagt temaer og innganger til temaene på forhånd for å forsøke å fremkalle historier fra informantene. I tillegg brukte jeg notatskriving som en måte å fange opp mine egne tanker både før, under og etter intervjuet. Disse notatene tok for seg både hvordan stemningen var i rommet, hvilke forberedelser jeg hadde gjort og hvordan disse fungerte, samt om det jeg samtalte med informantene om og tanker jeg gjorde meg rundt dette. Jeg gikk inn i de ulike

intervjusituasjonene med en undrende holdning. Et av intervjuene (intervju 2) ble gjort hjemme hos informanten, de to andre intervjuene (intervju 1 og 3) ble gjort i Oslo. En tanke streifet meg - hadde dette noe å si for måten vi snakket om tematikken på? Det er tydelig for meg i etterkant at stedet preger møtet:

Det er tente lys på bordet, og det er dekt opp med kaffe, lefser og kjeks. Vi drikker kaffe og snakker om løst og fast. [...] Hun er oppe og henter bilder, viser meg bilder av heimplassen sin og forklarer med utgangspunkt i bilder hvordan ting var (Feltnotater, intervju 2, 18.10.16).

Rommet setter en tydelig ramme for starten av intervjuet. Både hvordan jeg kom i samtale med informanten og hvordan vi startet selve intervjuet. Denne opplevelsen kan kontrasteres mellom første og andre intervju:

Rommet var litt tett, så jeg hadde døren åpen for å luften. Jeg var svett i hendene. Hadde gjort klar kjeks og druer på bordet.[...]Hentet en kaffekopp til informanten. Pratet litt om reisevei, vær og vind før jeg gikk kort gjennom samtykkeskjema. Lukket døren. Slo på kameraet og stilte første spørsmål (Feltnotater, intervju 1, 06.10.16).

Hvert intervju startet med en kort gjennomgang av samtykkeskjemaet jeg hadde sendt ut på forhånd, der jeg forsøkte å forklare hva jeg ønsket å oppnå med disse samtalene. Deretter ble videokameraet slått på. I følge Kvale og Brinkman (2015) gir videoopptak mulighet til å analysere det mellommenneskelige samspillet i et intervju. Et fellestrekk jeg fant for de ulike informantene var at de alle var kjent med intervjusituasjoner, de var vant med å reflektere rundt ulike temaer og å svare på spørsmål. De brukte gester og blikk for å forklare tanker og følelser. De var også dyktige til å skape og bruke språklige bilder. Dette førte til at jeg selv tidvis drømte meg bort i det informantene fortalte om sine liv:

Jeg glemte helt av tiden og prøvde å gjøre spørsmålene så åpne som mulig. Jeg ville bare lytte. Ga god tid til besvarelser, konsentrerte meg om å ikke forstyrre tankeprosessen og taleflyten til informanten. Tidvis så jeg helt klart for meg det hun fortalte imens ordene kom. Det var rørende (Feltnotater, intervju 1, 06.10.16).

Bildene som informanten skapte hos meg underveis i intervjuene ble ivaretatt i notatene. Disse bildene har igangsatt stemninger hos meg som jeg ønsker å bevare i selve forestillingen.

2.5.1.3 TRANSKRIBSJON

Etter hvert intervju ble samtalen transkribert. Denne transkripsjonen ble hovedutgangspunktet for analysearbeidet og utviklingen av en etnodramatisk monolog. «Analyzing cannot be easily distinguished from transcription», hevder Riessman (1993:60). Dette fordi analysen preges av hvordan vi transkriberer. I transkriberingssituasjonen lytter en nøye og gjentatt ganger, og en går dypt inn i materialet. På denne måten kan en få en annen opplevelse av det som ble sagt i selve intervjusituasjonen. Dette påvirker igjen måten en velger å presentere og representere narrativet i tekst. Jeg transkriberer i en blanding av bokmål og dialekt. For eksempel noteres det at informanten bruker varianter av det personlige pronomenet *jeg som e, eg, og æ*. Dette begrunnes med et ønske om å ligge informantens dialekt så nær som mulig. Jeg ivaretar også særord og -uttrykk som hører dialektene til. Dette fordi det er ord som kan knyttes opp til den kulturelle og historiske tilhørigheten til informantene. Samtidig blir dialektordene eksempler på geografisk tilknytning. I gjengivelsen av intervjuet har jeg valgt å fjerne navn og kjennetegn som gjør det mulig å dra kjennskap på informanten. Dermed vil informanten bli vist som «I» for informant i transkriberingen. Dette for å ivareta personvernet i henhold til NSD – Norsk senter for forskningsdata. Videre har jeg valgt å ikke ta med stedsnavn da dette også kan være med på å gjøre informantene gjenkjennbare.

2.5.2. Visuell etnografi

Jeg reiser nordover. I bagasjen har jeg videokameraet – som skal hjelpe meg å fange opp det jeg ser, og notatblokka som skal hjelpe meg å huske det jeg tenker. Jeg kommer hjem. Jeg har bodd i nord i atten år av mitt liv og alt er som før. Samtidig møter jeg andre historier enn forventet, jeg ser andre bilder enn jeg så for meg før jeg dro (Feltnotater, 20.10.16).

Professorene i filosofi og sykepleierne Kari Martinsen og Katie Eriksson har i samarbeid skrevet om det å se og hvordan dette hører sammen med å vite. «Å se er noe mer enn å se, det kan bety at noe blir lyst opp for oss, at vi får innsikt i noe, at det gir ettertanke» (Martinsen og Eriksson, 2000:19). Det sanselige ved å se er også ifølge Martinsen og Eriksson (2009) knyttet til det å lytte. Gjennom å lytte og se kan en la seg forme, for deretter å forme nye samtaler som andre kan ta del i. Jeg har valgt å ta i bruk visuell etnografi i mitt forskningsarbeid. I følge Sarah Pink (2007) har fotografi, video og hypermedia blitt mer og mer innarbeidet i etnografisk arbeide. Dette både som kulturelle tekster, representasjoner av etnografisk kunnskap og som

individuelle erfaringer (ibid). Valget om å bruke visuell etnografi baserer seg på et ønske om å bruke bilder og video som scenografi i en scenisk iscenesettelse av etnodramaet. Ifølge Sarah Pink (2007) er det ingen klare kriterier for hva som gjør et fotografi eller en video etnografisk. «Any photo may have ethnographic interest, significance or meanings at a particular time or for a specific reason» (Pink, 2007:67). De ulike bildene og videoene kan også ha ulik mening for de ulike delene av forskningsprosessen (ibid). I mitt arbeide er den visuelle etnografien todelt; jeg har både gjennom fotografi og videofilm ivaretatt ulik informasjon til forskningsarbeidet. Den ene delen vil i hovedsak være preget av mine individuelle erfaringer i feltarbeidet, opplevelser i møtet med naturen og kulturen i Nord-Norge. På den andre siden er videoopptakene av intervjuene et slags visuelt etnografisk materiale. Det forteller oss noe om bevegelse, kroppsspråk, stemmeleie, vektlegging av ord og setningsoppbygging hos informantene. Videoopptakene av intervjuene vil i mitt forskningsarbeid fungere som inspirasjon til utviklingen av iscenesettelse av etnodramaet. Derfor vil dette kapittelet i hovedsak ta for seg den visuelle etnografien som baserer seg på mine individuelle erfaringer i feltarbeidet. Denne metoden har blitt valgt med et ønske om å bruke visuell etnografi som scenografi i en iscenesettelse av det etnodramatiske arbeidet.

Da jeg reiste nordover i oktober 2016, hadde jeg en klar formening om hva jeg skulle forsøke å fange med kameraet. Disse idéene oppstod i det første møtet med informant 1.

B: Kan du fortelle meg om et sted fra din barndom som var viktig for deg?

I: Ja, det må jo vær i naturen, men det var egentlig mange sånne plasser, eg hadde, eg var veldig glad i å, vi var utrolig mye ute på tur da eg var unge. Og var store, ganske sånne store, bodde i ei bittelita bygd, ikke sant, langt uttafør byen og var utrolig mye unger på samme alder. Vi møttes i sånne gjenger på, ja, ti-femten unger noen ganger. Og lekte og styrte ilag. Eg tror nok at mine.. eg hadde en stein som va liksom.. før huset vi bor var under bakken, så liksom opp på neste bakke, der va en sånn stor stein som eg brukte å gå på, som liksom va min tenke-stein eller... Det va en a de plassan som eg kunne gå tel for å tenke ut ting. (Intervju 1, 06.10.16.)

Senere i samtalen spurte jeg om hvilke muligheter mennesker i Nord-Norge hadde før og hvilke muligheter en hadde nå:

I: Ja, eg er jo glad for at eg lever i den tida vi har i dag, men skal man snakk om noe positivt, så var det jo den her nærheta til naturen. Det å jobbe med... ja, eg har mange ganger sagt at om eg skulle starta på nytt så skulle eg drevet gård! Eller ja, noe mer konkret, mer praktisk, for det å jobbe praktisk, det og gjer utrolig mye tel, fred og ro til hode. (Intervju 1, 06.10.16.)

Nærhet til naturen var et gjennomgangstema i intervjuene. To av informantene snakket om at det som var viktig i tilknytningen til Nord-Norge var nærhet til naturen. Det var ute i naturen de kunne finne tid og rom til å reflektere over og samle energi til de arbeidsoppgaver og de verv de hadde. Jeg tok utgangspunkt i denne tankegangen da jeg skulle gjøre visuell etnografi over Nord-Norge. Valget falt på å finne mine steder for rekreasjon, for å tenke. Ved å gjøre dette valget fører jeg forskningsarbeidet inn i autoetnografi, det vil si en etnografisk undersøkelse som tar utgangspunkt i forskerens egen livsverden. Jeg lagde en liste over plasser i mitt heimområde som jeg besøker hver gang jeg er hjemme. Idéen baserte seg på en fenomenologisk tilnærming til å finne de riktige bildene, å bruke alle sansene for å fange «Mitt Nord-Norge». Ifølge Sarah Pink (2007) er hovedforskjellen mellom skrevne tekster og visuelt materiale i et etnografisk arbeide deres evne til å skape opplevelse hos leserne. Pink påpeker at selv om det er selvsagt at forskjellige formidlingsmedier kommuniserer på forskjellige måter, er det ikke mediet alene som påvirker resepsjonen. Jeg har valgt å bruke fotografi som en måte å se og reflektere. Ved å forstå fotografi som en særegen måte å tenke på, ikke som en illustrasjon, men som en tekst, kan en åpne opp for annen mottakelse av det som kommuniseres hos leseren. I tillegg til å se fotografi som tenkemåte, har jeg også valgt å skrive notater før og etter en fototur, for å bearbeide og forme de tankene jeg gjorde meg under feltarbeidet. Med utgangspunkt i Pink (2007) sin beskrivelse av at skrevne og visuelle tekster som ulike måter å skape forståelse på, ønsker jeg å presentere feltnotater og et utvalg av fotografiene.



Det er sånn Nordland er for meg når jeg har hjemlengsel. Det er små og gamle hus, noen er godt vedlikeholdt, andre er utsatt for vind og vær. Lufta er kald i nesa og på fingrene som holder kameraet. Vi speider. Ser etter båter, men det kommer ingen. (Feltnotater, 17.10.16).

17.10.16. Tysnes i Tysfjord.

Ifølge Martinsen og Eriksson (2009) er den verden vi er kjent med, og hører til i, en historisk verden som bærer i seg det som har vært. Det kan være gamle hus og veier, det kan være helleristninger på svaberget, tegn på gårdsbruk og dyrehold i terrenget, det kan være avfall langs strandkanten. Den historiske verdenen kan bli ivaretatt gjennom ulike materialer; i dokumenter, i fagbøker, i litteratur, i fellesmenneskelige erfaringer og enkeltmenneskets erindringer (Martinsen og Eriksson, 2009). Ved bruk av fotografi, har jeg en mulighet til å fange opp og ivareta det jeg ser i feltarbeidet. Jeg kan reflektere over hva som tilhører den historiske verdenen og hvordan dette har innvirkning i dag. Disse inntrykkene kan jeg senere hente frem og se dem opp mot teoretiske perspektiver.

Men jeg tenker hele tiden på å flytte hjem. Er det noe for meg her? Hva er det andre ser i å bo her? Jeg finner både ulemper og fordeler. Det er nesten umulig å lage liste i hodet for alt kan snu – med været, med vinden, med politikken, med folkene. (Feltnotater, 19.10.16.)



19.10.16. Presteid, Hamarøy.

Likevel preges bruken av visuell etnografi som metode av noen utfordringer. For å fange opp det jeg ønsket å bringe inn i samtalen, for å kunne forme det som formet meg, kreves det ferdigheter i forhold til det tekniske utstyret. Samtidig handler det ikke bare om ferdigheter. Det handler også om åpenhet. Å være åpen for å se og lytte. Ifølge Martinsen og Ericsson (2009) kan inntrykk drukne i alle våre gjøremål og stivne i klisjéer. «Vi stenger av for sansningen og inntrykket ved blant annet å uttrykke oss i et språk i stillstand, et språk uten bevegelse, rytme, tone og klang» (Martinsen og Ericsson, 2009:21). Å se og å lytte aktivt krever en egen form for konsentrasjon. Det å ta seg tid, å stoppe for å puste, ble for meg måten å overkomme både utfordringen i forhold til både teknisk utstyr og til å være åpen for inntrykkene.

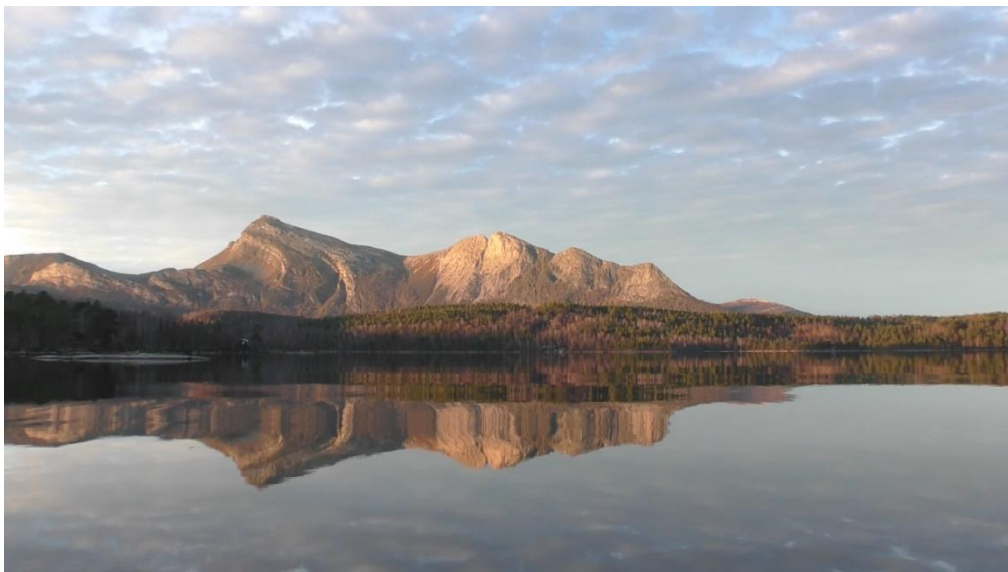


17.10.16. Korsnes i Tysfjord.

Jeg er usikker. Det er noe med naturen der. Været og fargene og lufta og fjellene. Skjellene som jeg ikke klarer å plukke opp med hanskekledte hender, fordi tela har tatt dem. Steinene som er seige av is og vann og ikke klarer å bestemme seg for om jeg skal skli eller sitte fast. (Feltnotater, 17.10.16).

«Å se, å innse, å lytte og å lese hører sammen», skriver Kari Martinsen og Katie Ericsson (2009:20). Ved å se, lytte og lese former en nye tanker og nye idéer som en kan ta med inn i den *store* samtalen, i mitt tilfelle i utviklingen av det etnodramatiske manuset og iscenesettelsen av dette. Gjennom å lytte til mine informanternes opplevelser om naturen, ved å selv gå ut, oppleve, se og lytte, har jeg fått impulser som skaper ettertanke og refleksjon. Videre har jeg vært så heldig at jeg har hatt kjentfolk langs leia, min far og min mormor har vært med på feltarbeidets utflukter. Deres innspill og tanker om det vi har erfart sammen og deres kunnskap om nærområdet har igjen generert nye tanker og refleksjoner både i tekst og bilder. I arbeidet med å utvikle et etnodramatisk manus, kan disse refleksjonene komme til nytte.

Det mest negative, sier bestemor, er at man får lang vei til ting. Man kan ikke bare gå på kino eller konsert, man må planlegge og alltid forholde seg til føre og vær (Feltnotater, 17.10.16).



19.10.16. Kilvannet, Hamarøy

2.5.2.1. VISUELL ETNOGRAFI SOM SCENOGRAFI

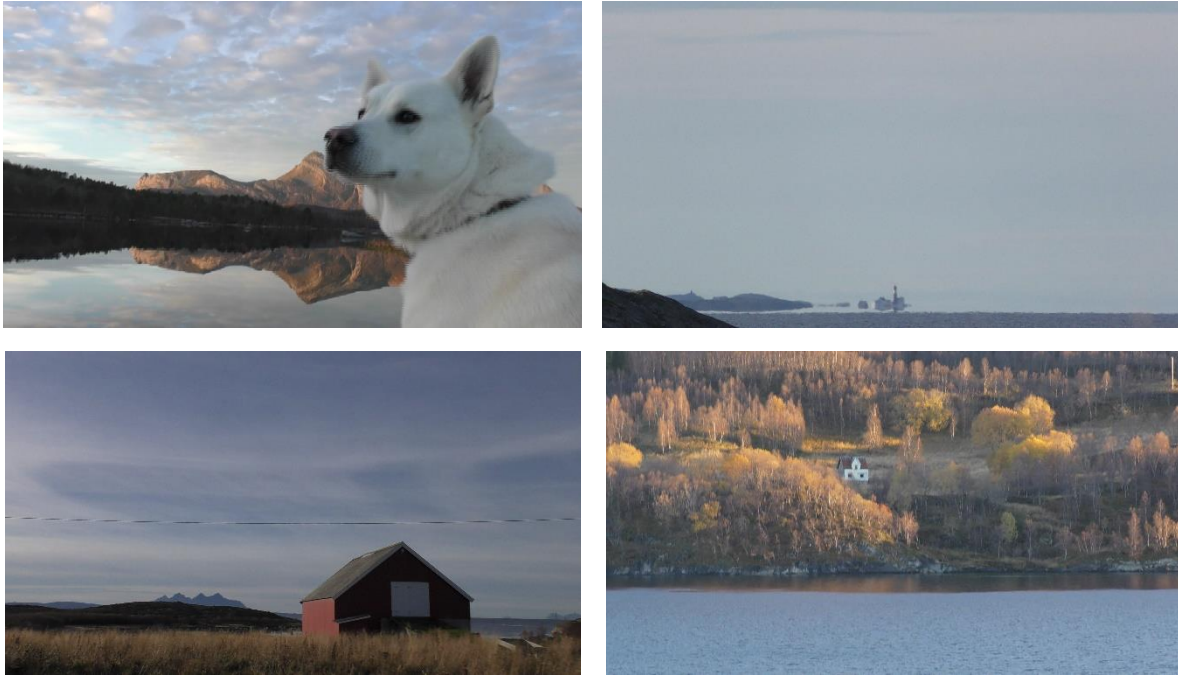
I mitt etnografiske feltarbeid har jeg valgt å bruke fotografi og video som et verktøy for å se og lytte på en ny måte. Hensikten med dette var å gå dypere inn i tematikkene som informantene fortalte meg om, og var da spesielt knyttet til deres refleksjoner om naturen. Ifølge Saldaña (2011) kan en i arbeidet med å utvikle et etnodrama finne fordeler i dette feltarbeidet:

Ethnodramas can take advantage of their ethnographic fieldwork transferred to the bare stage through strategically chosen artifacts as set decoration and hand properties (Saldaña, 2011:135).

Saldaña (2011) framhever videre fordeler ved å bruke feltarbeidet i den etnodramatiske utviklingen: «Authentic pictures and video clips from fieldwork provide the audience a sense of «being there» as if in documentary film» (Saldaña, 2011:139). Å iscenesette et etnodrama ved bruk av bilder kan altså påvirke publikums oppfatning av det som foregår på scenen. Mitt ønske med å bruke visuell etnografi i det etnodramatiske stykket er å oppnå en følelse av å gå ut av tiden og stedet, og inn i et annet univers. Tanken er grandios, men den har likevel vært med meg fra de første intervjuene. Dermed har idéen om å bruke bilder og video i stykket vært en påvirkningsfaktor i utviklingen av manuset. En må da i første ledd, som dramatiker, ta for seg idéen og vurdere på hvilken rolle en ønsker at bilder og video skal ha i den etnodramatiske produksjonen.

Ethnotheatrical productions can incorporate this technology not just for the aesthetic effects but also for media's ability to establish place, evoke mood, and reinforce ideas (Saldaña, 2011:139).

Saldaña (2011) fokuserer på tre muligheter som video, tekst og bilder kan gi til etnodramaet; etablere sted, frambringe stemninger, og forsterke idéer. Mitt ønske er at teknologien som brukes i etnodramaet skal utnytte seg av alle tre mulighetene, men i hovedsak etablere sted og vekke stemninger. Det neste leddet er dermed å bestemme hvilke bilder og videoer som skal brukes. Det er hensiktsmessig å velge bilder og videoer med god kvalitet. Dette har vært en utfordring i mitt arbeid fordi jeg ikke er fotograf og dermed produserer bilder med ymse kvalitet. Når rammen rundt er på plass, det vil si hva en ønsker å oppnå med bildene, er neste ledd å gjøre et utvalg som kan brukes som inspirasjon til skriveprosessen.



(Et utvalg av feltfotografi fra perioden 15.-22.oktober 2016)

Fotografiene har gjennom den etnodramatiske utviklingsprosessen vært en inspirasjon for skrivingen. Jeg har formet monologene med et ønske om å kunne ta i bruk fotografi og videoer. Dermed har bildene en påvirkning på den dramaturgiske oppbyggingen av mitt etnodrama. Ved å ta bildene med inn i etnodramaet kan en gi en representasjon av det jeg så og opplevde i feltarbeidet, samtidig som de kan underbygge stemninger i det språklige uttrykket. Hvorvidt dette oppnås, kan ikke redegjøres for før etter endt forestilling, men min erfaring er at ved å ha en visuell inngang til skriveprosessen åpner en dører for arbeidet. En får impulser av å studere bildene, en henter tilbake minner fra erfaringen og bruker disse for å sette stemning, kjenne etter, puste.

2.5.3. Feltnotater

I mitt arbeide har jeg valgt å bruke feltnotater som metode. Feltnotatene fungerer på to plan, der det på den ene siden er et metodisk redskap som generer datamateriale, og på den andre siden er den med på å sette ord på tanker som oppstår i prosessen. Hensikten med å skrive er i det ene tilfellet å dokumentere valg, vurderinger og avgjørelser i det etnodramatiske utviklingsarbeidet, og i det andre tilfellet å supplere og å nyansere de dataene jeg samler inn gjennom visuell etnografi og kvalitative intervju. Jeg vil i dette kapittelet først gjøre rede for på hvilken måte feltnotatene i feltarbeidet, med blikket spesielt rettet mot reisen til Nord-Norge

og intervjunotatene, har blitt produsert, og hvilken nytteverdi jeg ser i disse i forhold til manusutviklingen. Videre vil jeg gå inn på den skrivingen som har blitt gjort i forhold til iscenesettelsen av etnodramaet, det vil si prosessen på gulvet, jeg vil gjøre rede for formen som har blitt valgt for disse skriviene og vise på hvilken måte jeg kan dra nytte av dem i besvarelsen av problemstillingen.

2.5.3.1. Å SETTE ORD PÅ TANKER

Å bruke språket letende, prøvende og undrende er spesielt viktig når de eksistensielle og ontologiske spørsmålene ikke er til å komme utenom (Martinsen og Eriksson, 2009:21).

Martinson og Ericsson (2009) hevder at det finnes ingen ende på nyanserikdom, på presiseringsmuligheter og på hva vi kan uttrykke med språket. Gjennom tone, rytme og klang har en mulighet til å skape uendelige assosiasjonsrekker som kan bidra til å skape en breddeforståelse av tematikken en undersøker. Denne nyanserikdommen og disse presiseringsmulighetene tilhører språkskatten som en kan finne i blant annet dagligtale. Ifølge Martinson og Ericsson (2009) er det lett å glemme språkskatten, og det gjør språket stasjonært, fastlåst og stillestående. Språkskatten som ligger tilgjengelig for forståelse av verden gjør språket en bruker variert og bevegelig. I mine feltnotater har jeg valgt å bruke dagligspråket som utgangspunkt for skrivingen. Først har jeg gjort stikkordsnotater i en liten notatbok jeg har med meg til alle tider. Disse notatene blir skrevet i min nordnorske dialekt. I etterkant av undersøkelsene som har blitt gjort, skriver jeg en mer sammenhengende tekst med bokmål som språkform. Der det oppleves mangel på ord som uttrykker det samme på dialekt og bokmål, beholder jeg det nordnorske begrepet:

Jeg er *mellabær* mellom stilongsen og ullundertrøya, og vinden svir mot huden (Feltnotater, 19.10.16).

Notatene blir gjort i dagbokform, der jeg skriver om det jeg har erfart som om det finnes en usynlig leser:

Vi setter oss i bilen. Klokken er elleve. Bestemor er stødig sjåfør med ny bil. Vi har kledd oss godt og snakker underveis om hva vi kan finne. Vi stopper først på Korsnes-strendene. Det flør og floa er høy. Det har jeg lært er knyttet til fullmåne. Det er kaldt, men ingen vind (Feltnotater, 19.10.16).

Ved å skrive i dagbokformen, bruker jeg språket prøvende for å finne den riktige stemmen som formidler det jeg har erfart. Skrivningen preges prosessuelt av assosiasjon og refleksjon. Dagligspråket bærer i seg kulturelle og historiske betydninger (Martinsen og Ericsson 2009) og blir på denne måten et eksempel på hvordan det en bærer med seg, forforståelsen, er med på å prege tankene en gjør seg rundt tematikken. Videre får en muligheten til å se hvordan disse tankene preges av tilegnet teori og av et arbeid i prosess.

Hun brukte hendene til å poengtere - med små og fine bevegelser. (Feltnotater, intervju 1, 06.10.16).

På et dramaturgisk plan ser jeg muligheter i det å bruke feltnotater som metode i utviklingen av et manus. Ved å nedtegne tankene og undringene jeg opplever i utforskningen av tematikken, åpner disse dagboknotatene for å ta inn en jeg-stemme, aktørens egen stemme, i manusutviklingen. Jeg undrer meg over hva det å ta inn en jeg-stemme i manuset har å si for oppfattelsen av tematikken. Dette er noe jeg ikke kan redegjøre effekten av før jeg har testet ut det å ha med jeg-stemmen i manus og iscenesettelse.

2.5.3.1. Å SETTE ORD PÅ ARBEIDSPROSESS

Vi formes av det vi former og omvendt. Vi forandrer oss som subjekter gjennom det som skapes når vi gir slipp på kontrollen. Men nettopp da, når vi gir slipp på egen styring og våger å la oss forme av inntrykket når vi former det, har vi muligheten for å se, oppdage noe nytt i det vi står oppe i (Martinsen og Ericsson, 2011:153).

Martinsen og Ericsson (2011) hevder at ved å gi slipp på kontrollen åpner vi opp muligheten for å se. Å være i en kunstnerisk prosess kan i stor grad handle om å gi slipp på kontrollen for å kunne finne de gode, kreative løsningene på oppgaven en har foran seg. Dette gjelder også i det kunstneriske forskningsarbeidet. En må være åpen for kreative impulser samtidig som en reflekterer. I det etnodramatiske utviklingsarbeidet har jeg valgt å bruke refleksjonsnotat som verktøy for å ivareta de veivalg som tas underveis i prosessen. På denne måten kan en i ettertid tidfeste hendelsene, gå tilbake og vurdere hvorvidt en er tjent med de valgene en har tatt. Rammen for refleksjonsnotat rundt arbeidsprosessen er todelt. På den ene siden har jeg manuset og utviklingen av dette. For å ivareta de valg som blir foretatt i manusutviklingen, lagrer jeg alle utgavene av manuset som blir til underveis.

Æ grin ikkje!

- Første tekstskeisse på etnodramatisk manus7

Scene 1

Musikk mens publikum setter seg: Å eg veit meg et land med Berlevåg mannskor. På scenen ser man omriss av mannekengdukke. Aktør står midt på scenen i frys.

Aktør:

(Gråtkvalt) Æ grin ikkje!

Det e bare, altså, æ e bare litt usekker på kor æ e hen.

Du skjønna...

Korsn havna æ her, liksom?

(Fyrer seg opp.)

Ska slags stia leda tel det her punkte?

Ka slags størrelse e det på skrittan? Og kor mange?

(dempet til publikum) Æ vesste æ sku ha ønska mæ skritt-teller te jul...

Nei, altså, æ bære kødda...

Sånn i live.

Det æ mein e.. korsn havna nettopp æ akkurat her?

Ja, her... i Oslo?

Ja, æ skjønna ka du mein..

Ja...

FIGUR 1 "SCENE 1" 10.01.17.

MANUSSKISSE 1

Hvilke muligheter finnes det for de nordnorske kvinnene i landsdelen?

DEL 1 Bussjåføren

Samtale mellom bussjåføren og en vi ikke ser eller hører. Bygdebekjennskap, Video i bakgrunnen av landskap som susser forbi i bilvindu.

Bussjåføren:

Næmmen, hei!

Kor artig å sjå dæ heime. Ka du gjør før tida?

Sei, du det, du ja. Ka blir du da?

Å ja, men det e jo et vanskelig marked...

Jo, du kan jo bli direktør! Eller ka de no kalla seg, de som leda...

På hamsunsenteret!

Skal du ikkje fløtt heim?

Jo, man må vel prøv.

Du kan jo fløtt heim og bli lærer!

Man kan jo ikkje...

Altså, når du en gang finn dæ mann og onga kan du jo ikkje reise rundt og styre og sånt, det blir før slitsomt.

Du burde få dæ fast jobb.

Men du treng vel kanskje ikkje å tenk på det ennu... du e jo ung og sånt, men... det e nu greit å ha fast jobb.

Du tenker vel kanskje å fløtte heim en dag, du og.

FIGUR 2 "SCENE 1" 07.02.17.

I figur 1 og figur 2 kan en se to ulike skisser, begge tenkt som stykkets første scene eller første del. Gjennom figurene kan en få innblikk i de store forskjellene i inngangsvinkel til etnodramaet. Begge scenene baseres på egne notater fra feltdagboka og inneholder samme tematikk, men skiller seg i karakter og plott. Ved å sette tekstene opp mot hverandre, kan jeg helt tydelig se utviklingen av den etnodramatiske teksten, samtidig som jeg åpner opp for muligheten til å gå tilbake og hente tekst fra deler som tidligere ble skrinlagt.

På den andre siden skriver jeg refleksjonstekster underveis i skriveprosessen. Mitt utgangspunkt var et kunstnerisk manifest, der jeg skrev ned hva jeg ønsket å gjøre med det etnodramatiske utviklingsarbeidet:

Jeg skal belyse Nord-Norge fra et kvinneperspektiv – og diskutere muligheter og begrensninger for landsdelens kvinner, samt se på utvikling og utviklingspotensialet. Jeg skal undersøke etnoteater som form – hvordan utvikle etnoteater? Jeg ønsker å snakke med kvinner som inspirerer, som tar i et tak, som forsker, diskuterer, setter i gang, prøver ut. Jeg ønsker å fortelle om kvinner som inspirerer, tar i et tak, som forsker, diskuterer, setter i gang, prøver ut. Jeg ønsker å snakke med kvinner i ulike stadier av livet, med ulike erfaringer. Jeg ønsker å se på sammenheng mellom røtter og identitet. Jeg ønsker å skape et etnoteater som belyser de nordnorske kvinner, som skaper diskusjon, inspirasjon, provokasjon (*Hva er det jeg vil fortelle*, 22.08.16)

Av det kunstneriske manifestet kan en lese hva jeg ønsket å gjøre i begynnelsen av prosessen. Underveis i prosessen har jeg tatt mange valg rundt det jeg ønsker å si gjennom etnodramaet. For å ivareta utfordringene jeg møtte og valgene jeg gjorde knyttet til arbeidet, har jeg skrevet refleksjoner under overskriften: «Hva er det jeg vil fortelle». Denne teksten skrives i jeg-form og fungerer som en dagbok over valg og vilje i teksten. Hver gang manusutviklingen stopper opp, tar jeg frem refleksjonsnotatet og skriver. I det videre arbeidet har jeg brukt setningen «hva er det jeg vil fortelle?» som en rettesnor i refleksjonsarbeidet. Dette bidrar til å samle tankene om hva jeg vil med manusutviklingsarbeidet, der jeg reflekterer over hvilke historier det er jeg vil fortelle. Ved å datere de ulike teksten kan jeg se utviklingen i mitt eget dramaturgiske arbeide.

Men hva er det jeg vil fortelle? Jeg vil fortelle at vi kan flytte nordover, om vi vil. Det er ikke et must å bo i Oslo. Vi kan bo på bygda, på de små tettstedene, i småbyene, om vi vil. Vi kan reise og lære og være åpne. Men det krever noe av deg. Og det som kreves av deg, vil du få igjen i utfordringer, i ren og skjær motstand. Bygdedyr? Jeg vet ikke. (*Hva er det jeg vil fortelle*, 06.02.17)

Ved å datere tekstene, kan jeg lett få øynene opp for endringene i mål og vilje i utviklingen av etnodramaet.

Jeg vil si noen ord om sterke kvinner som likevel er sårbare og som trenger å trekke seg tilbake. Slik som Beauvoir sier. Alle mennesker har behov for å gå på og å trekke seg tilbake. Det vil jeg si. Men for å klare å finne balansen må en finne en balanse i det en gjør. Eller noe. Jeg er ikke sikker. Kan jeg si det? (*Hva er det jeg vil fortelle*, 07.02.17)

Ved å skrive på denne måten kan jeg få innblikk i hvordan mitt teorigrunnlag påvirker arbeidet. For eksempel i sitatet over, der jeg trekker inn Simone de Beauvoirs teorier inn i refleksjonsarbeidet. Videre kan jeg også se spørsmål jeg har stilt meg selv i arbeidet:

Hvordan si det uten å bli så himla klissete da? Hvordan si det uten å male rosenrødt? Hvordan kan jeg unngå å svartmale? (*Hva er det jeg vil fortelle*, 07.02.16)

Hvordan finne balansen mellom det sårbare og det sterke, hvordan belyse uten å bare skape dualiteter? Utfordringene i etnodramatisk utviklingsarbeid er mange, og gjennom å reflektere rundt dem i dagbokform har jeg både mulighet for å finne idéer som kan være løsninger, men også mulighet til å gå tilbake og se om de tidligere refleksjonene kan hjelpe meg i å skrive videre. Samtidig blir tekstene et bilde på arbeidsprosessen jeg har vært igjennom.

2.5.4. Analyse

Wadel (1991) hevder at på noen måter er det enklere å gjøre feltarbeid i egen kultur, blant annet fordi en kjenner språket. «Arsenalet av felles-kunnskap er mer omfattende i egen kulturkrets enn ved feltarbeid i fremmede kulturer. Men nettopp dette gjør at det som blir tatt for gitt, ikke så lett blir oppdaget og satt ord på» (Wadel, 1991:19). En inngang for å ikke ta for gitt det som blir fortalt, er gjennom ulike analyseverktøy. «Å analysere betyr å dele noe opp i biter eller elementer» (Kvale og Brinkman, 2015:219) Mitt analysearbeid begynte med å kategorisere deler av de ulike intervjuene. Denne formen for analyse har fokus på meningen i det som fortelles. Ved å sette de forskjellige tematikkene som berøres i intervjusituasjonen opp i kategorier, opplevde jeg å finne både fellestrekk og ulikheter i informantenes beretninger om hvilke muligheter og utfordringer en kan møte som kvinne i Nord-Norge.

TEMA	INFORMANT 1	INFORMANT 2	INFORMANT 3
<u>NATUR</u>	<u>/.../igjen, nærhet til naturen.</u>	<u>I (stedsnavn), vi va mykje i</u>	<u>Æ trur en a di beste</u>
UNDERTEMA: <u>TILHØRIGHET</u> <u>MINNER</u>	<u>Det å kunne gå ut døra</u> <u>hjemme hos oss og vite at hvis</u> <u>eg går den her stien så ser det</u> <u>akkurat sånn ut. Eg vet</u> <u>nøyaktig kor mange skritt</u> <u>omtrent det tar å komme til</u> <u>elva, eg vet at eg kan på på</u> <u>elva, gå til elva og se kordan</u> <u>årstid det er, kørn, jeg kan gå</u> <u>og lete etter forandringer, om</u> <u>våren begynner å nærme seg,</u> <u>og ja, naturen, den nærheten,</u> <u>altså den nære naturen, den</u> <u>betyr så enormt mye for meg,</u> <u>og den har vært som et feste i</u> <u>tilværelsen. Det høres sikkert</u> <u>teit ut kanskje, men det, eg</u> <u>kan ikke tenke meg å flytte</u> <u>/.../</u>	<u>skogen og sånn, og nu når æg,</u> <u>den første turen når æ kjem fra</u> <u>(Stedsnavn) så må æ opp, æ må</u> <u>opp i skogen, så har æg en svart</u> <u>kaffekjele så æ tar me mæg, og</u> <u>så koka æ kaffe der. Og æ vil</u> <u>ikkje ha nån ilamme mæ, æ må</u> <u>vær heilt aleina. Og der e jo</u> <u>mange plassa, selvfølgelig, men</u> <u>akkurat den der plassen der vi</u> <u>brukt å kok kaffe, det e den, og</u> <u>der e eg, og der har æg jo litt</u> <u>oversekt over kor vi brukt å</u> <u>vær, brukt å skjær sennagress</u> <u>og plokk tyttbær og sånn der ja.</u>	<u>dagan som æ hadde me</u> <u>mi biologiske mor, det va</u> <u>sånn typisk sånn høstvær</u> <u>og vi gikk tur opp på</u> <u>fjelle. Det va liksom sånn</u> <u>der vi hadde ullgensera</u> <u>på fordi det begynte å bli</u> <u>litt kaldt, men det va sol,</u> <u>ja, så enten, kanskje høst</u> <u>eller tidlig vår, kanskje</u> <u>høst. Det husker æ, før</u> <u>det e en a di få kjære</u> <u>minnan æ har me ho /.../</u>

Jeg satte først opp et hovedtema, i eksempelet over lette jeg etter hva informantene knyttet til natur. Denne nysgjerrigheten baserte seg på Arthur Arntzens teori om at vi som mennesker blir påvirket av den natur som omgir oss i unge avgjørende år. Deretter undersøkte jeg hvorvidt det fantes noen undertemaer knyttet opp mot hovedtemaet. I eksempelet over fant jeg undertemaene tilhørighet og minner. Da jeg gjennomførte intervjuene, opplevde jeg at allerede i samtale med informantene begynte jeg å se for meg det de fortalte som teater. I analysearbeidet satte jeg først opp intervjuene i ulike tematiske kategorier. Disse kategoriene ble til med utgangspunkt i interessante tematikker opp mot de spørsmålene jeg hadde stilt til å begynne med, som gikk igjen i de ulike intervjuene, men også med utgangspunkt i et kunstnerisk blikk. Hvordan kan de ulike narrativene framstilles scenisk? Hva er interessant for et publikum? På hvilken måte kan en ivareta kvinnenens egne ord i manusutviklingen?

2.4.4.1 NARRATIV ANALYSE

Som et systematisk verktøy for å forstå hva kvinnene forteller om de ulike tematikkene og hvorfor de forteller det akkurat slik, har jeg valgt å ta i bruk narrativ analyse. Ifølge Riessman (1993) har narrativ analyse som mål å undersøke historiene i seg selv: «The methological approach examines the informant's story and analyzes how it is put together /.../» (Riessman, 1993:2). Et narrativ forstås som et menneskes fortellende struktur på sine erfaringer. Kvale og

Brinkman (2015) hevder at ved å fokusere på intervjuet som en fortelling kan en skape en enhetlig ramme rundt den opprinnelige intervjusituasjonen, analysen og den endelige rapporten av undersøkelsen. Den narrative analysen er en form som har fokus på språk, men mening og språk griper inn i hverandre. Hvordan informantene språklig bygger opp sine narrativer er med på å påvirke hvordan de forstås i intervjukonteksten.

Ved å ta i bruk denne analyseformen opplevde jeg å åpne opp formen for å fortelle. Dette ga meg igjen mulighet til å se på hvilken måte språket brukes for å fortelle det. I en intervjusituasjon er ofte strukturen på narrativet komplekst og formen kan være svært ubundet i forhold til slutt og start (Riessman 1993). For eksempel da en av informantene fortalte om en opplevelse fra sin skolegang:

I 48-49 da får vi en lærer herifra fra (*stedsnavn*). Han hadde gymnas, som vi ikkje hadde. Vi hadde en utdanna lærer, men den hadde vi i mange år, ja, det hadde vi, men den heran her, den siste så æg va, i 48-49, han (*pause*) men du veit at æg, æg va obsternasig i den derran der, men æ e litt likar nu, men æ va storkjæfta og æ va, du veit æ hakje lært det heran her heime, man ska vær sæ sjøl, har jo vi lært, og det heran, æ må fortæll det heran her. Det va en kveld /.../ (Intervju 2, 16.10.16.)

Informanten begynner sin fortelling om en situasjon hun opplevde med en lærer hun hadde i skoletiden med å kommentere at hun selv var «obsternasig», som kan forstås som å være oppsetsig eller opposisjonslysten. I tillegg kommenterer hun kort tidligere lærere. Hun forsetter med:

Det va en kveld at lærarn kjem opp og spør, kjem inn på romme, jenteromme og spør om æ veit kor ongan e. Nei det veit æ ju ikkje, men så sei æ det e ju lærarn som har ansvaret før de her, lærarn og peddelen som har ansvaret før de her, og han blei irritert på mæ og så sendt han mæ avgårde før å leit etter de her ongan. Men æ vesst jo kor de va hen, internatonga, så va æ og henta dem, og du kan tru, han stilla dem sånn her i rekke og rad, og så sei han I... du skakje vær ilamme, du ska stå her, og kor han skjelte dem ut, herlighet altså, dokker har ikkje lært folkeskikk, dokker har vokst opp i uran og derfor e dokker sånn her, jaja, når han va ferdig me lekka si så fikk vi da endelig gå /.../ (Intervju 2, 16.10.16.)

Narrativet starter med læreren som hadde gymnasutdanning og som kom tilflyttende. Videre forteller informanten om seg selv og sin «obsternasighet». Deretter går narrativet inn i en redegjørelse for hva som hendte. Informanten bruker både stemme og fakter for å vise hvordan læreren oppførte seg. Fordi narrativet bygges opp slik gjør at den kan tolkes på flere mulige

måter. Gjennom å strukturere narrativene i en analyse, kan en komme nærmere kjernen i det som blir fortalt. Ifølge Riessman (1993) er et mål med den narrative analysen å finne kjernen i det som fortelles. Hva det er som blir fortalt, hvilke svar på hvilke spørsmål, er det som for meg blir spenningsforhold som må undersøkes i det etnodramatiske arbeidet. Videre foreslår Riessman (1993) at en bør starte med å stille spørsmålene om hvordan narrativet er organisert og hvorfor informanten utvikler sin beretning på denne måten i samtale med lytteren. På denne måten kan en unngå å tolke narrativet for enkelt eller som et bevis for en tidligere teori (ibid). Likevel vil tolkningen av narrativet alltid ligge nært opp mot forskerens valgte teorigrunnlag og epistemologiske syn.

For å undersøke de narrative strukturene, har jeg tatt utgangspunkt i den amerikanske linguisten William Labovs strukturelle tilnærming. I Labovs tilnærming leter en etter narrativenes ulike elementer:

A «fully formed» one includes six common elements: an abstract (summary of the substance of the narrative), orientation (time, place, situation, participants), complicating action (sequence of events), evaluation (significance and meaning of the action, attitude of the narrator), resolution (what finally happened, and coda (returns the perspective to the present) (Riessman, 1993:18).

Gjennom å strukturere narrativene på denne måten, kan en se hvordan informanten vektlegger ulike deler av sin beretning. Hva som utdypes og hva som bare gjøres rede for av informanten, bidrar til hvordan en tolker narrativet. Videre kan en også oppdage hvorvidt narrativet er «fully formed», det vil si om narrativet inneholder alle de seks komponentene. Fordi narrativene kommer fra intervjutranskripsjoner som igjen er basert på taleflyt, og ikke er tekstlig bygd opp, er en av utfordringene ved å velge denne formen for analyse å vite hvor narrativet begynner og avslutter. I dette tilfellet erfarte jeg at det å ha kategorisert intervjutranskripsjonene etter tema i forkant av den narrative analysen hjalp veldig på å velge ut segmenter, finne en begynnelse og slutt. Videre kan en gjennom den narrative analysen få innblikk i lingvistiske og kulturelle ressurser som brukes i ordstrømmen (ibid). Eksempelvis bruken av ordet *internatonga*, som er med på å fortelle hvilken type skolegang informanten snakker om. Det at informanten fokuserer på at læreren hadde gymnas forteller oss videre noe om tiden og stedet. På den ene siden kan den narrative analysen bidra til å få et bredere innblikk i språkets

historiske og kulturelle innvirkning i hvordan kvinnene fremstiller seg selv og sine erfaringer. På den andre siden kan det bidra til å forme hvordan de ulike kvinnestemmene blir tolket i etnodramaet. Eksempelvis i narrativene om *internatongan*:

Labovs begreper	Informantens struktur	Narrativet i oppsummert form
Abstract		Fortelling om en hendelse i skolen med ny, gymnasutdannet lærer.
Orientation	I 48-49 da får vi en lærer herifra fra (<i>stedsnavn</i>). Han hadde gymnas, som vi ikkje hadde. Vi hadde en utdanna lærer, men den hadde vi i mange år, ja, det hadde vi, men den heran her, den siste så æg va, i 48-49, han (<i>pause</i>) men du veit at æg, æg va obsternasig i den derran der, men æ e litt likar nu, men æ va storkjæfta og æ va, du veit æ hakje lært det heran her heime, man ska vær sæ sjøl, har jo vi lært, og det heran, æ må fortæll det heran her. Det va en kveld at lærarn kjem opp og spør, kjem inn på romme, jenteromme og spør om æ veit kor ongan e.	<ul style="list-style-type: none"> - Årstall: 1948-1949 - Sted: Internatskole - Fortellingens karakterer: Jeg-stemmen (som skoleelev), læreren, «ongan» (andre skoleelever)
Complicating actions	Nei det veit æ ju ikkje, men så sei æ det e ju lærarn som har ansvaret før de her, lærarn og peddelen som har ansvaret før de her, og han blei irritert på mæ og så sendt han mæ avgårde før å leit etter de her ongan	<ul style="list-style-type: none"> - «Ongan» er ikke der de skal være - Læreren ber jeg-stemmen om å lete etter skoleelevene
Evaluation	Men æ vesst jo kor de va hen, internatonga, så va æ og henta dem, og du kan tru, han stilla dem sånn her i rekke og rad, og så sei han l... du skakje vær ilamme, du ska stå her, og kor han skjelte dem ut, herlighet altså, dokker har ikkje lært folkeskikk, dokker har vokst opp i uran og derfor e dokker sånn her, jaja, når han va ferdig me lekse si så fikk vi da endelig gå.	<ul style="list-style-type: none"> - Jeg-stemmen visste hvor «ongan» var og hentet dem - «Ongan» fikk skjenn
Resolution	Om mårran, veit du ka han då gjør, han har mæ tel å læs eh, i den tida der, vi hadde jo en liten andakt om mårran, han hadde mæ tel å læs abel og kain (Ier) og så , og så spør han mæ ja, ka sa gud tel Kain, ja og så læst æ opp ka gud sa, ja, men ka det va du sa te meg i går kveld når æ sport etter bror din, ja, nei lærar det bei jo bære det at æg e ikje Kain og du e ikkje Gud, så den saken e nu heilt grei,	<ul style="list-style-type: none"> - En dag etter hendelsen - Læreren ber jeg-stemmen om å lese en bibeltekst (om Kain og Abel) - Læreren spør etter mening i teksten - Jeg-stemmen svarer «/.../æg e ikkje Kain og du ekje Gud /.../»
Coda	og, og etter det, æ va så obsternasig han klart ikkje me meg, han sku prøv å tukte mæ på alle mulige måta	<ul style="list-style-type: none"> - Jeg-stemmen reflekterer over seg selv og over læreren

I dette skjemaet har jeg satt opp hvordan historien ble meg fortalt og deretter hvordan jeg har summert fortellingen. Hvordan jeg oppsummerer fortellingen er preget av min forståelse av det som blir fortalt. Det kunstneriske blikket påvirker også hvordan jeg leser transkripsjonen.

Hva trenger publikum å vite for å forstå narrative? Hvilke dialektord er med på å fargelegge fortellingen? Hva legger informanten i ordene hun bruker og hvordan forstår jeg dem? Hvordan kan jeg formidle denne fortellingen? Hva sier fortellingen om tematikken nordnorske kvinner? Ved å fokusere på det narrative, måten erfaringene struktureres på, hva og hvordan kvinnene forteller, åpner en opp for å ligge nært kvinnenens egne stemmer og dermed nærme seg en egen form for autensitet i presentasjon og representasjon.

2.6. ETIKK I ETNODRAMATISK UTVKLINGSARBEID

Ordet etikk kommer av latin, *ēthicus*, og gresk, *ethos*, og betyr sedvane, karakter eller personlighet (Sagdahl 2015), og har som formål å behandle hvordan en bør handle. I et etnodramatisk utviklingsarbeid er forskerkunstnerens første ansvar informantene (Saldaña 2011). For å ivareta informantenes rettigheter har prosjektet blitt meldt inn til Norsk Senter for forskningsdata (NSD). Informantene ble også tilsendt et informasjonsskriv om undersøkelsen, bruken av denne og et samtykkeskjema. Informantene ble forklart hvorfor de var ønsket som informanter, samt opplyst om at de til enhver tid hadde rett og mulighet til å trekke seg fra undersøkelsen. Ved å signere samtykkeskjemaet og la seg bli intervjuet, har informantene gitt meg mulighet til å skape et manus med utgangspunkt i deres fortellinger.

Denne muligheten byr likevel på en rekke grunnleggende etiske spørsmål en må stille seg i det etnodramatiske utviklingsarbeidet. Hvor mye kan en legge til og trekke fra i informantenes narrativer gjennom manusutviklingen? Dette spørsmålet var med meg i hele manusutviklingsprosessen. Eksempelvis da jeg utviklet monologene, der mitt ønske var å bruke intervjutranskripsjonene direkte for å ivareta informantens ordvalg, pauser og rettelser. Jeg brukte en klipp-og-lim-teknikk for å bearbeide transkripsjonene om til monologer. En etisk utfordring jeg opplevde i dette arbeidet, var grunnet i at transkripsjonene var ført av spørsmålene fra intervjuguiden, og informasjonen som ble presentert i monologene ble oppstykket og uten dramaturgisk oppbygging. Dermed skrev jeg inn nye setninger, som jeg har valgt å kalle ledesetninger, for å skape overganger mellom de ulike avsnittene som var hentet fra transkripsjonene. Eksempelvis i «Monolog 2», der karakteren forteller om tilknytningen til Nord-Norge:

Ledesetninger	Hei. Ja, som dokker hørte e mitt navn Selma Louise og æ e utdanna billedkunstner ved Kunsthøgskolen i Oslo. Æ har blitt invitert hit for å snakke om min vei i livet og ka som knytta mæ til Nord-Norge. Æ vil først og fremst bare si det helt enkelt:
Sitat fra transkripsjon	Æ e nordnorsk, æ ska bo i nord, æ skal ikkje flytte – sjøl om folk spør mæ om det heile tida. Det e veldig viktig for meg at folk vet det og æ spilla også på det i forhold te det æ gjør. Det med identitet og patriotismen og sånne ting. Det e fordi æ e ekstremt stolt av det, æ e ekstremt stolt over å vær fra nord.
Ledesetninger	Da æ va yngre, va det annerledes.
Sitat fra transkripsjon	Åh, æ sku tel Hollywood. Ja, rett til Oscar (pause) det vakke no mellomsted, det vakke no Amanda imellom der, æ sku rett tel! Æ trur det har noe med at æ ville bort, bort fra Nord-Norge.

De første ledesetningene i skjemaet over, fungerer som en presentasjon av karakteren jeg har skapt. Jeg valgte å skape karakterer for å ivareta informantenes anonymitet. Ved å skrive inn ledesetninger, opplevde jeg som dramatiker å få flyt i overgangene mellom de ulike sitatene fra intervjutranskripsjonene. Mitt ønske som forsker var å helt og holdent holde meg til informantenes beretninger, men mitt ønske som kunstner var å benytte meg av dramaformens muligheter for å presentere de ulike historiene.

Hva en tar med av informantenes fortellinger og hva en velger bort, er med på å forme publikums forståelse av stemmene og oppfatning av tematikken. Hva en som dramatiker legger til er også med på å påvirke opplevelsen av datamaterialet. På den måten har en også et etisk ansvar ovenfor publikum som mottar informasjonen. Ifølge Saldaña (2011) opprettes det en kontrakt mellom tilskuer og aktør som innebærer at aktøren fremstiller sannhet. Ifølge Gladsø et. Al. (2005) handler etableringen av kontrakten om å klargjøre hvordan forestillingen skal fortelles, hvordan den forholder seg til sitt publikum og hva som er forventet av publikum. Denne kontrakten forklares som en forståelse mellom aktør og publikum om at det som presenteres i teaterforestillingen har sitt grunnlag i virkeligheten; etnodramaet er «/.../solidly rooted in nonfictional, researched reality /.../» (Saldaña, 2011:14). For å ivareta denne kontrakten må en som forsker/aktør kunne vise til og stå for den måten informasjon har blitt innhentet og behandlet i utviklingsprosessen. Dette betyr likevel ikke at en som aktør ikke kan ta i bruk kreative uttrykk. Saldaña (2011) hevder for eksempel at mesteparten av etnodramatiske dialoger er en *plausibel konstruksjon* av hvordan en slik samtale ville foregått.

Videre hevder Saldaña (2011) at ved bruk av kunstformen teater bør en også ivareta denne formens egenart og virkemidler.

Not every ethnography or empirical sources provides the necessary detail for authentic dialogue replication on stage. There are times where we have to rely on the evocative power of the writer's imagination and language to reconstruct the culture and events portrayed on stage (Saldaña, 2011:99).

Dette forstås som at i etnodramaet er det nødvendig å stole på forskeren og aktørens eget språk. Som en del av det etnodramatiske utviklingsarbeidet, hevder Saldaña (2011) at en må ivareta sin egen integritet som forsker og kunstner. Dette er viktig for å kunne etterstrebe et godt resultat i dette arbeidet.

Innen det etnodramatiske utviklingsarbeidet er det altså første prioritet å ivareta informantenes stemmer, spesielt da med tanke på rettigheter, og presentasjon og representasjon av deres bidrag. Videre bør en være oppmerksom på at en skaper en kontrakt med publikum om at det etnodramatiske verket har sine røtter i virkeligheten. Ved å kunne vise til og stå for den måten informasjon har blitt behandlet, kan en også gjøre rede for de kunstneriske valgene som blir gjort i det etnodramatiske utviklingsarbeidet. På denne måten blir etikk verdsatt i det etnodramatiske utviklingsarbeidet, både i møte med informantene og i møte med publikum.

3.0. ANVENDT TEATER

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for de teoretiske perspektivene som ligger til grunn for mitt forskningsarbeid. Utvalget av teori har foregått i en abduksjonsprosess, der vekselvirkningen mellom teori og empiri har foregått dialektisk. Underveis i datainnsamlingen har behovet for mer teoretisk kunnskap om ulike emner vist seg, og dette har igjen påvirket min forståelse av de innsamlede dataene.

Min problemstilling kan sees i lys av anvendt teaterteori. Gjennom ønsket om å løfte frem ulike røster slik at de kan komme til orde i et etnodramatisk manus stiller arbeidet seg i lys av

frigjørende teater. Det som kjennetegner det frigjørende, eller det emansipatoriske paradigmet er å skape dialog mellom forskeren og den undersøkte gruppen om hvilke kulturelle og praktiske behov de har (Oliver 1992). «The emancipatory paradigm /.../ is about the facilitating of a politics of the possible by confronting social oppression at whatever levels it occurs» (Oliver, 1992:110). Viktigheten av denne typen undersøkelse er at den ikke bare skal fremheve ulike sider i en maktstruktur, men at den også skal utfordre dem. Den danske dramatiker og teaterinstruktør Ulla Ryum (1987) hevder at kvinners historiske og sosiale erfaring omhandler undertrykkelse, og at kvinner politiske kamp ennå ikke er avsluttet. Videre hevder Ryum at gjennom å skrive dramatikk og å skape teater, kan kvinner bidra med «/.../ vores andel i det menneskelige fælleskab» (Ryum, 1987:60), og kvinners bidrag krever at «/.../ vi formulerer vores størrelse og beskrivelse av det medmenneskelige» (ibid). Dette forstås som at gjennom å skape et teater som tar utgangspunkt i ulike kvinnestemmer kan en som kvinnelig dramatiker både bidra til å sette egne ord på hvordan en forstår verden, men også løfte frem andres beskrivelser av sine egne livsverdener.

3.1. ETNOTEATER

You can find out what's happening in the world through several methods: printed news programs with live coverage and video footage; radio broadcasts; Internet home pages; News-related websites and simply word of mouth. But which one of these forms, or in what combination, is the «best» way to get world news? Many will say it depends on the story, the media format's capacities for delivering it, and the receiver's preferences for learning new information (Saldaña, 2011:15).

Mitt forskningsarbeid har som utgangspunkt å undersøke hvilke muligheter etnoteaterformen gir aktøren når nordnorske kvinnestemmer skal transformeres fra intervju til teater.

/.../ if our research goal with a particular research project is to capture and document the stark realities of the people we talked to and observed, then the medium of theatre seems the most compatible choice for sharing our findings and insights (Saldaña, 2011:15).

Saldaña (2011) hevder at teater har en egen mulighet og evne til å presentere og representere sosialt liv. Valget av teaterformen handler om å finne den presentasjons- og representasjonsformen som passer best til å formidle funnene i det etnografiske arbeidet. «Ethnotheatre employs the traditional craft and artistic techniques of theatre production to mount for an audience a live performance event of research participants' experiences and /or the researcher's interpretations of data» (Saldaña, 2005:1). Hensikten med teaterformen er å

undersøke en spesifikk del av den menneskelige verden for å kunne adaptere disse observasjonene, denne kunnskapen, til en teaterforestilling (ibid).

Ethnotheatre reveals a living culture through its character-participants, and if successful, the audience learns about their world and what it's like to live in it (Saldaña, 2011:14).

Ifølge Saldaña (2005) finnes det ingen standardiserte eller etablerte kriterier for hva som er bra etnoteater. Stykkets virkning blir konstruert av deltakerne, aktørene og publikum. Førsteamanuensis i teater ved NTNU Vigdis Aune (2012) hevder, på linje med Saldaña, at i teateret etablerer teknikk, virkemidler og praksisformen spill en særegen ramme for opplevelse, handling og meningsdanning.

Den estetiske konteksten er på den ene siden materielt konstruert og redefinert til en alternativ tilværelse i tid og rom. På den andre siden er den kulturelle situasjonen, hendelsene og de emosjonelle tilstandene avhengig av deltakernes vilje til å være i og la seg berøre av de estetiske impulsene (Aune, 2012:109).

Aune (2012) hevder at den estetiske konteksten er avhengig av deltakernes vilje og evne. På samme måte vil etnoteaterets betydning være avhengig av publikums vilje og evne til å være i situasjonen. Saldaña hevder at enhver som arbeider i en etnodramatisk utviklingsprosess bør huske at «/.../ theatre's primary goal is to entertain – to entertain ideas as it entertains its spectators» (Saldaña, 2011:33; 2005:14). Dette forstås som at etnodramatikerens hovedansvar er å skape en underholdende forestilling som gir en estetisk opplevelse, det vil si en opplevelse som berører publikum både emosjonelt og intellektuelt, men også informerer om og reflekterer rundt tematikken. Formen er ingen garanti for å oppnå en estetisk opplevelse, for å fremme budskapet eller skape endring i publikums tankesett rundt tematikken. Saldaña (2011) viser til at ideen om virkelighet som inspirerende utgangspunkt for dramatisk tekst er over 2500 år gammel. Den etnodramatiske formen kan likevel gi et grunnlag for å reflektere rundt verdensoppfatning:

Etnodrama and ethnotheatre provide opportunities for artist and audiences to more closely examine how we and others experience life, and to shape those moments into new aesthetic forms that bring us closer to notions of what is real and what is true as we individually and collectively construct them (Saldaña, 2011:213).

Etnodramaet åpner opp for informasjon og refleksjon rundt oppfatninger av virkeligheten. På denne måten kan formen være en inngang til forståelse av tematikken nordnorske kvinner.

3.1.1. Innganger til etnodramatisk utviklingsarbeid

Saldaña (2011) presenterer fire innganger til etnodramatisk utviklingsarbeid; 1) «Ethnodramatic Dramatization of Interview Transcripts», 2) «Ethnodramatic Adaptation of Documents and Published Accounts», 3) «Original Autoethnodramatic Work» og 4) «Collective Creation of Ethnodrama». Mitt etnodramatiske utviklingsarbeid har sitt hovedutgangspunkt i dramatiseringen av intervjutranskripsjon, men beveger seg også innen autoetnodramatisk arbeid og adaptasjon av dokumenter.

Ved å ta utgangspunkt i intervjutranskripsjon i det etnodramatiske utviklingsarbeidet, står en ovenfor ulike muligheter for å dramatisere. «Interview transcripts (and, to some degree, participant observation field notes) can become the primary source material for performance adaptation or *dramatization* by a playwright» (Saldaña, 2011:17). Ifølge Saldaña (2011) kan en velge å bevare informantenes språk helt presist, og på den måten ha en verbatim inngang i arbeidet. En kan også velge å ta utgangspunkt i det ubehandlede materialet og velge porsjoner av dette, for så sette det sammen til et mer estetisk uttrykk (ibid). Videre er det mulig å skrive et kreativt manus som er basert på eller inspirert av råmaterialet (ibid). Etnodramaet byr dermed på mange mulige innganger til behandling av intervjutranskripsjonene. Saldaña (2011) trekker også frem muligheten for å skape en «composite character» når ulike intervjuer referer til lignende temaer og historier. En «composite character» forstås som en fiksjonell karakter som representerer de kollektive idéene til de ulike kildene.

I det autobiografiske etnodramaet blir dramatikerens personlige minner og erfaringer kilde for teksten (Saldaña 2011). Med dette utgangspunktet har dramatikerens et etisk ansvar ovenfor publikum, da publikum må kunne stole på at det som fortelles i det autoetnodramatiske er *sant*. En kan ikke som dramatiker dikte fritt da fiksjonskontrakten med publikum består i at det som fortelles er ikke-fiksjonelt. Videre beskriver Saldaña (2011) hvordan en kan utarbeide en autoetnodramatisk tekst: «One-person autoethnodramas sometime include the solo actor

portraying multiple roles when significant characters enter the story» (Saldăna, 2011:24). Ved å skape tydelige tekstlige skiller på de ulike karakterene, kan en hjelpe soloaktøren å skille imellom karakterene i iscenesettelsen.

3.2. Å SETTE KVINNESTEMMER I SPILL

I mitt arbeide ønsker jeg å skape en iscenesettelse av ulike nordnorske kvinnestemmers levde erfaring. Ifølge Simone de Beauvoir (2000) er det bare den levde erfaringen som kan si hva det er å være kvinne i en gitt sammenheng. Professor i teater og performance-studier ved Universitet i Missouri, M. Heather Carver definerer det å iscenesette kvinners autobiografiske materiale i samme ordelag som Beauvoir når hun hevder at: «The contextualization of a woman's autobiographical self includes the intricacies of race, culture, and class along with gender and sexuality» (Carver, 2003:20). De levde erfaringene kan altså ikke forstås uten konteksten. En må se stemmene og deres fortellinger i lys av omgivelser, kultur og klasse. I den gitte sammenhengen er det tidligere erfaringer, veivalg og livssyn som preger hvordan en kvinne forteller om seg selv. Konteksten kvinnestemmene tilhører spiller en rolle for hvordan en forstår dem. Carver (2003) skriver at en fallgrube ved å sette kvinnestemmer i spill er at publikum først og fremst gleder seg over iscenesettelsen av kvinnen, men ignorerer en bredere sosial og kulturell kritikk av et patriarkalsk system.

The creation of performances about women's lives does not mean that women's lives will automatically be represented in all their variety, as theatrical performances that portray women's stories can mirror stereotypical representations (Carver, 2003:28).

Bevissthet rundt mulighetene og fallgrubene kan bidra til å skape en sti der muligheten for å trå feil reduseres. Ved å sette seg inn i ulike måter å sette ulike kvinnestemmer i spill, kan en øke sin egen bevissthet som aktør. Jeg vil derfor presentere ulike kilder som tar for seg iscenesettelse av kjønn og kropp.

3.2.1 Performativt kjønn

Simone de Beauvoir (2000) hevder at en er ikke født kvinne, en blir det. Professor i retorikk og komparativ litteratur Judith Butler har videreført Simone de Beauvoirs tanker om kjønn som konstruert i sitt arbeid innen moderne feministisk kjønnsteori. Gjennom kulturell påvirkning konstrueres kjønnsidentiteten. Videre hevder Butler at denne identiteten ikke forstås som statisk: «Gender is a complexity whose totality is permanently deferred, never fully what it is at any given juncture in time» (Butler, 1990:16). Kjønnsidentitet forstås glidende og foranderlig i Butlers teori. Videre hevder Butler (1990) kjønnsidentiteten kommer til uttrykk gjennom ytre faktorer: «/.../ acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this on the surface of the body /.../» (Butler, 1990:111). På denne måten kan kjønnsidentitet forstås som performativ. En annen måte å si det på er at kjønn ikke er noe en er, men at kjønn er noe en gjør. Ifølge Butler skaper handling en idé om kjønn:

In what sense, then, is gender an act? As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is *repeated*. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established /.../ (Butler, 1990:140)

Videre hevder Butler (1990) at uten handlingene og ritualene som medfølger, ville det ikke vært noe kjønn. Handlingene påvirkes av samfunnets normer og regler. Tanken om kjønn som konstruert åpner opp for mange spørsmål i forhold til en teatral iscenesettelse av tematikken nordnorske kvinner. Hvilke normer og regler eksisterer i Nord-Norge? Hvilke ritualer? Finnes det en nordnorsk, kvinnelig kjønnsidentitet?

For å kunne stille spørsmål ved de normene som eksisterer, hevder Butler at det krever en avstand til dem: «Indeed, the capacity to develop a critical relation to these norms presupposes a distance from them, an ability to suspend or defer the need for them /.../» (Butler, 2004:3). Ved å ta avstand til normene som konstruerer vår kjønnsforståelse, kan en skape en kritisk relasjon til disse. Videre kan en da øke forståelsen for hvordan kjønnsidentiteten vår blir formet gjennom kulturell påvirkning, og hvordan det performative kjønnnet kommer til uttrykk gjennom ytre faktorer.

3.2.2 Den levde kroppen

I antologien *Voices Made Flesh* (2003) har Linda Park-Fuller, professor i performancestudier ved Hugh Downs School of Communication, bidratt med en redegjørelse for sitt verk «A Clean Breast of It». Stykket er en autobiografisk performance med én aktør og behandler temaet diagnostisering og behandling for brystkreft: «The piece was designed to educate the general public about the experience of breast cancer» (Park-Fuller, 2003:219). Park-Fuller iscenesetter altså sine egne opplevelser for å sette fokus på hva kvinner kan oppleve gjennom behandling. Gjennom å iscenesette egne erfaringer som kvinne diagnostisert med brystkreft, har Park-Fuller tatt på seg en kompleks oppgave (Miller & Taylor 2003). Park-Fuller løfter sin røst frem fra og for en stor gruppe kvinner, som ikke nødvendigvis deler erfaringer utover det å ha diagnosen (ibid). Ved å gjøre dette, personifiserer Park-Fuller en tematikk, hun gir den et ansikt.

When Linda Park-Fuller performs «A Clean Breast of It» /.../ the audience is witness not just to her story but to the live body that has been through a battle with breast cancer (Carver, 2003:27).

På den måten inviteres publikum inn til å få erfaringer om tematikken, i tillegg til å oppleve den. I mitt arbeide vil ikke det å kunne erfare kvinnene være en mulighet for publikum. Min kropp og stemme, min tolkning og forståelse av kvinnerøstene vil prege publikums opplevelse av de ulike kvinnerøstene. Min kropp har levd andre beretninger enn de jeg får fra informantene, og jeg kan ikke som aktør *bli* de røster jeg iscenesetter. Spørsmålet videre er hvorvidt det da er mulig å ivareta de ulike nordnorske kvinnestemmene i en iscenesettelse av det etnodramatiske manuset. På hvilke måter kan en skille mellom aktørens *jeg* og kvinnenens narrativer?

Lynn C. Miller redegjør for sitt arbeide med soloforestillingen «Gertrude Stein as Gertrude Stein» i den tidligere nevnte antologien *Voices Made Flesh* (2003). I sitt arbeide har Miller tatt for seg livet og virket til den kjente amerikanske forfatteren Gertrude Stein, og har arbeidet i en teaterform der hun er både forsker og aktør:

/.../ the actor is both a scholar and a performer, essentially «impersonating» a historical figure for contemporary audiences, attempting to place the figure accurately in her historical time and yet interpreting the character for audiences who may know little about either the cultural milieu or the character (Miller, 2003:47).

Forestillingsformen Miller bruker går under betegnelsen *Chautauqua* (Miller 2003). Chautauqua er en teaterform som cirka bruker førtifem minutter på en monolog og deretter åpner opp for tretti minutter med spørsmål fra publikum der aktøren svarer i rolle (Miller 2003). Målet med denne formen er i hovedsak for å undervise, spre kunnskap til publikum om det mennesket en presenterer i forestillingen (ibid). Tolkning og representasjon blir dermed viktige faktorer i arbeidet. I følge Miller (2003) kan en gjennom å fremføre en annens liv, skape flere lag i forhold til leseren/teksten/aktøren/publikum.

The performer not only creates the lens which to view another's life but becomes actively engaged with that life (critiquing it, interpreting it, transforming it into the vocabulary of another era), and so builds a dynamic and living new persona (Miller, 2003:48).

Videre hevder Miller (2003) at en slik forestilling blir en sammensmelting av ulike elementer, der kroppen og stemmen og intelligensen til aktøren smelter sammen med den kunnskapen en har om den personen en portretterer. Miller (2003) forklarer at noe av potensialet i en slik forestilling er at publikum blir kjent med den portretterte, både gjennom ord og visuelle virkemidler og «/.../ this mode of performance teaches the audience, as in a seminar, why a historical figure is important or memorable, in both the figure's context and ours» (Miller, 2003:48). Dette kan igjen føre til en bredere forståelse i møte med tematikken. Miller (2003) beskriver videre at en av de store utfordringene i Chautauqua-formen er å skape en troverdig kontekst der en adresserer publikum. «Clarifying the context allows the audience to firmly have an identity in relation to the speaker» (Miller, 2003:51). Konteksten publikum møter den portretterte i, blir avgjørende for hvordan publikum oppfatter personen som blir portrettert og hvilken stilling de selv tar til det som skjer på scenen.

3.2.3 Symbolsk iscenesettelse

Ifølge *Store Norske leksikon* er et symbol en gjenstander eller ytre tegn som kan knyttes til en overført betydning (Svendsen 2011). Symboler brukes ofte som en overføring av dypere mening (ibid). Den symbolske iscenesettelsen vil derfor forstås som bruk av sceniske elementer, rekvisitter og kostymer for å kunne presentere ulike kvinnestemmer i etnoteateret. Johnny Saldaña (2011) anbefaler å holde den fysiske scenen så enkel og strømlinjeformet som mulig når en arbeider med etnoteater, og fokusere på bruk av rekvisitter og kostymer. Videre påpeker

Saldaña (2011) kan rekvisitter og kostyme være med på å gjøre aktøren mer komfortabel i karakterenes verden. Videre kan det bidra til publikums opplevelse av forestillingen:

Just because an ethnodrama's action takes place in the present day with everyday citizens, this doesn't mean that the actors can wear whatever they want from their personal wardrobes. Most people make associations and inferences about a person based on the way he or she is dressed. (Saldaña, 2011:137).

Saldaña bruker begrepet «to suggest character», som her forstås som at rekvisittene er med på å fortelle noe om karakterene. Rekvisittene kan for eksempel knyttes opp mot de enkelte karakterene og assosieres med yrker eller personlighetstrekk.

Førstelektor i drama Gunnar Horn (2005) hevder, i samsvar med Saldaña, at skuespilleren i en enespillerforestilling må ha et bevisst og godt gjennomtenkt forhold til sin bruk av rekvisitter og kostymer. «Som utgangspunkt må man tenke at rekvisittene og kostymene skal legge en ny dimensjon til publikums opplevelse av helheten» (Horn, 2005:89). Ifølge Horn (2005) bør en ikke bruke rekvisittene og kostymene, med mindre de sier noe mer enn ordene og kroppen kan si. Videre hevder Horn (2005) at en fallgrube i arbeid med rekvisitter og kostymer er at disse symbolske iscenesettelsene kan sette publikums assosiasjoner i en annen retning enn det en selv har tenkt. Horn begrunner dette med at estetisk sans eller nostalgiske følelser ikke alltid korresponderer med publikums.

Tenk alltid at rekvisitter og kostymer bør ha en «konnoterende mening» - en betydning utover ut over det «denoterende» - det rent beskrivende (Horn, 2005:89).

Horn (2005) hevder at rekvisitten eller kostymet bør gi forestillingen noe visuelt eller bevegelsesmessig nytt, og at bruken bør komme organisk ut av tekstens og handlingens behov. Dette forstås som at bruk av rekvisitt og kostyme bør være gjennomtenkt, og at det bør være et symbol som kan gi mulighet for en større helhetlig forståelse.

3.3. BETRAKTNINGER AV NORD-NORSK IDENTITET

Denne merkelige rasen, nordlendingen, blei altså langsomt oppdaga og nøye beskrevet av lærde faranes folk sørfra (Arntzen & Bakke, 1988:6).

Ordet identitet defineres i *Norsk etymologisk ordbok* som summen av elementer som gir et individ, et samfunn og lignende individualitet (De Caprona 2013). Dette forstås som at summen av de ulike elementene, for eksempel regler, normer og roller, gjør noe med hvordan vi oppfatter oss selv som mennesker. Den anerkjente britiske sosiologen lord Anthony Giddens (f.1938) hevder at identiteten formes av, men samtidig former, institusjonene i den moderne verden:

The self is not a passive entity, determined by external influences; in forging their self-identities, no matter how local their specific contexts of action, individuals contribute to and directly promote social influences that are global in their consequences and implications (Giddens, 1991:2).

Identiteten forstås dermed ikke som en fastsatt verdi, som noe en har med seg fra begynnelse til slutt, men heller som i bevegelse. Identitet skapes og gjenskapes gjennom å bli påvirket, men samtidig påvirker den verden rundt seg. Dermed kan en gjennom livet ha ulike identiteter, det vil si en kan oppleve selvet ulikt på ulike stadier i livet. Dette preges både av at samfunnet er i endring, men også at en selv endrer seg. Dette kan forstås som at identitet og selvforståelse kan også påvirke og påvirkes av forflytning, endring i samfunnsstruktur og i møte med andre.

Arbeidet med å utvikle et etnodramatisk manus med utgangspunkt i nordnorske kvinner preges av den geografiske avgrensingen for informantutvalget, det vil si kvinnenes tilhørighet, samt av identitet knyttet til det geografiske området Nord-Norge. Nord-Norge er fellesnavn for de tre nordligste fylkene i Norge; Nordland, Troms og Finnmark.² I landsdelen bor 10 % av Norges befolkning per 2011 og industrien i Nord-Norge har stor betydning for hele landet.³ Blant befolkningen finner man også ulike kulturer, deriblant er landsdelen under samisk forvaltningsområde for språk og kultur. Videre finner man en nasjonal minoritetsgruppe knyttet til landsdelen; kvener (Forsgren & Minken 2015). Ved å ta i bruk en utvidet forståelse av

²Nord Norge. (2015, 12. november). I *Store Norske Leksikon*. Hentet 16.11.16 fra <https://snl.no/Nord-Norge>.

³ Nord Norge. (2015, 12. november). I *Store Norske Leksikon*. Hentet 16.11.16 fra <https://snl.no/Nord-Norge>.

begrepet identitet, kan en perspektivere individets selvforståelse i relasjon til sosial, kulturell eller etnisk identitet. Identitet kan være en viktig faktor for etniske grupper, det vil si grupper som ansees av både seg selv og av andre som en egen folkegruppe (Sommerfeldt 2016). Den etniske identiteten kan komme til uttrykk på flere måter på ulike måter, det være seg gjennom språk- og dialektuttrykk, klesdrakt, næringsvei eller levevis (Sommerfeldt 2016). Ved å undersøke begrepet identitet knyttet til Nord-Norge, kan en skape bredde i persepsjonen av informantenes selvforståelse. Med utgangspunkt i Beauvoirs tanker om at mennesket er situert og at kunnskapsproduksjon er kontekstavhengig, det vil si at den påvirkes og farges av erfaringene og interessene til dem som fremsetter den (Pettersen 2011), vil jeg bruke ulike typer kilder for å se på begrepet nordnorsk identitet. Samtidig, ved å ha Giddens tanker om identitet som foranderlig, innhenter jeg og informasjon ved å se på kilder med ulik årgang. Ved å presentere ulike betraktninger av nordnorsk identitet, kan en dermed sette i gang en tankeprosess som ligger til grunn for en breddeforståelse i utviklingen av et etnodramatisk manus.

3.3.1. *Den fordømte nordlendingen*

En som er godt bevandret i emnet nord-norsk identitet er komikeren, forfatteren og journalisten Arthur Arntzen, blant annet gjennom arbeidet med boken *Den fordømte nordlendingen* fra 1988 og forestillingen med samme tittel fra 1996⁴. Boken er en «historisk betraktning», et arbeide som kombinerer historiske kilders beskrivelser av folkene i Nordland, Troms og Finnmark, bilder av Dagfinn Bakke og Arthur Arntzens egne fortellinger.

Historia om nordlendingens fortid og første forfædre e vevd inn i et slør av grå mystikk, svart uhygge og av umenneskelighet. Mæn så e spørsmålet: Kem e vi da? (Arntzen & Bakke, 1988:12).

Arntzen (1988) stiller tydelig spørsmål ved identitet i den nordlige landsdelen og reflekterer humoristisk rundt de kilder som eksisterer. Blant disse finner man for eksempel presten Erik Colban (1760-1828) sine beskrivelser av nordlendingene fra 1814:

⁴ Arthur Arntzen. (21.12.2015). I *Store norske leksikon*. Hentet den 15.11.16 fra https://snl.no/Arthur_Arntzen

Endog den umaadelige Drikfældighed har sin Grund i Levemaaden. Tykt Blod og seie Vædsker kan ei sættes i Bevægelse uden ved sorituøse Drikke. Utroelige Portioner kan baade Mand og Qvinde, ja Børn, heraf tage uden synderlig Virkning /.../ (Colban, 1814:111).

Eksempelet viser tegn til en generaliserende karakteristikk av nordlendingenes leve- og væremåte fra gammelt av. Arntzen (1988) skaper et bilde av tankene om nordlendingenes felles identitet og kommer med ulike svar på hvordan nordlendingene er i ulike kategorier, basert på de historiske kildene. Videre reflekterer Arntzen rundt hvorfor menneskene tok seg akkurat til denne delen av verden:

Når nordlendingen først hadde bestemt sæ førr å slå sæ ned førr godt og bestaindig hær på baksida av verden i Den Store Natur, kan han umulig ha vorre heilt klar over ka slags gailtestykkje han ga sæ ut på. Ka sku han, kjerringa og ungeskokken leve av i bortgjømtgrenda? Jo, av det som æ ailt har nævnt, et lunefullt hav og et næsten ufruktbart jordsmonn imeilla gråberg og trolldigre kampesteina. (Arntzen & Bakke, 1988:47).

Arntzens beskrivelse av nordlendingen preges av ei tid der en livnærte seg av havet og av gårdsbruket. I forbindelse med Arthur Arntzens bøker om den kjente, nordnorske scenekarakteren Oluf, har professor emeritus i norsk litteratur Nils Magne Knutsen beskrevet Arthur Arntzens evne til å beskrive den *nordnorske folkesjela* (Arntzen, 1996). I forordet til Arntzens bok *Dokker kan flire* (1996) setter Knutsen en strek under at Arntzens beskrivelser om nordlendingene har røtter tilbake i tid, fra ei tid med «magrere forhold og knagrere kår enn de vi er blitt vant med de siste par tiår» (Arntzen, 1996:10). Knutsen stiller spørsmål om det har skjedd endringer i den nordnorske folkesjela i vår moderne samtid, der folk har «mer og mer artium og kan stadig flere fremmedord og stadig flere kommaregler» (ibid) og undrer seg om nordlendingene går mot en mer polert og korrekt form i språk- og dialektuttrykk.

Arthur Arntzen skriver i et brev, datert desember 2016, at «den dagligtalen du veks opp med blir en del av deg /.../». Ifølge Arntzen blir alle mennesker «påvirket av den natur som omgir oss i unge, avgjørende år» og at «det er det og intet annet som gir oss «røtter»» (Arntzen i brev, desember 2016). For Arntzen er røttene med på å skape identitet og tilhørighet: «Din dagligtale i unge år setter så djupe spor i dæ at du aldri kan slette de ut. De blir deg – eller dæ – uansett» (ibid). Hva de nordnorske identitetene kan være, er vanskelig å sette ord på. Arntzen har

gjennom *Den fordømte nordlendingen* bidratt med fargerike kategorier på hvordan en kan se den nordnorske identiteten.

Nils Magne Knutsen har også bidratt til å beskrive om nordlendingene i sin bok *Liten støttebok for søringer i Nord-Norge* (2014). Boken er ment som en humoristisk håndbok for folk sørfra i deres møte med den nord-norske kulturen og menneskene som hører denne landsdelen til. For eksempel kan du finne råd som: «Om du blir invitert på kaffe, må du være forberedt på at den nordnorske gjestfriheten kan utarte til rene festligheter, med spøk og latter og trivsel til langt på natt» (Knutsen, 2014:20). Knutsen spiller på et mangfold av myter om nordlendingen, hvordan en bør te seg og hva en bør snakke om i møte med nordlendingen. Om dagliglivet i Nord-Norge skriver Knutsen blant annet om språkbruk: «I Nord-Norge er man ikke fremmed for å bruke et og annet kraftuttrykk når situasjonen krever det, og det gjør den forholdsvis ofte» (Knutsen, 2014:51). Knutsen hevder midlertidig at dette er noe overdrevet, at de fleste nordlendinger faktisk ikke banner i overmåte. På denne måten gjør Knutsen et forsøk på å avmystifisere bildet av nordlendingene.

3.3.2. Kvinnfolk

Den 28. oktober 2016 ga forlaget Utenfor Allfarvei, med Christine Kristoffersen Hansen som redaktør, ut boken *Kvinnfolk*. Boken inneholder kommentarer og kronikker fra 46 kvinner med tilknytning til Nord-Norge, og en av målsetningene er å være et tidsbilde på hva som opptar kvinner i nord idag. Blant bidragene finner en tematiseringer som integrering, identitet, feminisme, mobbing, idrett og kunst, og tekstene omhandler både globale og lokale problemstillinger. Jeg vil trekke frem to kvinnestemmer som skriver om det å være fra og være i nord i dag. Blant disse kvinnene er Gøril Johansen (f.1972), som arbeider i utenriksdepartementet. Johansen beskriver seg selv som «en ekte nordnorsk kvinne, barn av det nordnorske matriarkatet» (Johansen, 2016:45). Det som ligger til grunn for denne beskrivelsen er Johansens syn på de nordnorske kvinnene:

De kvinnfolkene som styrte gårdsdriften, bakte, syltet og saftet. De som karret, spant, strikket og sydde, fødte, ventet på sine menn som var på havet, fisket selv, flidde garn, oppdro sine og andres barn, førte tradisjoner videre (Johansen, 2016:45).

Videre beskriver Johansen nordlendingene i fargerikt ordelag:

Nordlendingene kan klare seg en kald vinternatt, plukke bær i skogen, dorge vår egen sei og sløye den, danse skoene av øksfjordinger på fest på bygdehuset, vinne store skirenn (ibid).

Johansen (2016) beskriver også sitt forhold til sine samiske røtter: «Jeg er ikke bare stolt. Min historie er også et vitnesbyrd om fornorskingspolitikken og fornektningen av de samiske røttene /.../» (2016:48). Johansen (2016) hevder at kampen for å gjenreise urfolks selvsagte plass i den nordlige identiteten har vært ført av mange sterke kvinner. Ifølge Johansen drives mange fra Nord av det hun kaller den nordnorske urkraften, og med denne skapes det, det forskes, og verden bringes nordover. Johansen avslutter med:

La oss klappe nordnorske kvinner på skuldrene. For hva de har båret videre. For den uttalte stoltheten over å være fra nord og representere nord. For at de tenker nytt (Johansen, 2016:50).

Johansens bilder på hva det vil si å være nordlending, er et eksempel på hvordan begrepet nordnorsk identitet kan forstås. Beskrivelsen står i stil med Arthur Arntzens bilde av den hardføre nordlendingen som arbeidet med skrinne jordsmonn og det lunefulle havet. Stedstilørigheten er dermed en utpreget faktor for identitetsbildet. «Ikke alle mener det nordnorske representerer en verdi seg selv», hevder Johansen (2016:46), men det fremgår av hennes bidrag til boken *Kvinnfolk* at den nordnorske identiteten preger hennes selvbilde.

Entreprenør Kriss Rokkan Iversen (2015) hevder at nordlendinger ikke har for vane å reflektere over de absurde sjansene vi tar for landsdelen: «For hadde man tillatt seg selv å tenke på dette i glemske øyeblikk, kunne man jo ha innsett hvor ofte man praktisk talt risikerer livet for å fremme Nord-Norges sak» (Rokkan Iversen, 2015:250). Rokkan Iversens bidrag til boka *Kvinnfolk* tar for seg hvordan det er å bo og ha sitt virke «utenfor allfarvei» (Rokkan Iversen, 2015:252). Rokkan Iversen påpeker at «en betydelig del av norsk vekst og velstand er knyttet til stedbundne naturressurser – som vi finner i eventyrlige mengder i nord» (Rokkan Iversen, 2015:252) og at disse ressursene «kun blir utløst i møtet med menneskene som bor akkurat her» (Rokkan Iversen, 2015:252). Rokkan Iversen (2015) hevder at den nordnorske verdiskapningen ikke bare konkurrerer mot andre aktører, men også gjennom avstander, ruteregularitet og værforhold. Rokkan Iversen (2015) beskriver seg selv:

Som nordlendinger flest er jeg også utstyrt med denne nesten overjordiske staminaen. En medfødt utholdenhet for logistiske utfordringer. Herdet av utallige forsinkelser, kanselleringer og ombookinger /.../ (Rokkan Iversen, 2015:251)

Ifølge Rokkan Iversen preger avstandene og værforholdene i Nord mulighetene for verdiskaping i Nord. Rokkan Iversen fortsetter med: «Jeg holder ut – og jeg holder målet i sikte. Jeg må ut for å nå fram med mine ambisjoner for framtiden i nord» (Rokkan Iversen, 2015:251). Rokkan Iversens beskrivelse av nordlendingene som arbeider med verdiskaping i nord kan, i likhet med Johansens bidrag, leses opp mot Arntzens beskrivelse av den hardføre og arbeidsomme nordlendingen, men skiller seg betydelig fra denne med fokuset på verdiskaping i nord. Rokkan Iversen (2015) mener naturressursene med verdiskapingspotensial har nasjonal betydning og hennes fokus ligger på å opplyse om mulighetene som ligger her, men som krever mye av de menneskene som jobber i nord. Rokkan Iversen (2015) avslutter sitt bidrag med en oppfordring om å tenke på infrastruktur og samferdsel for å skape muligheten til å omdanne regional næringsvirksomhet til nasjonal verdiskaping.

3.4. DRAMATURGITEORI

Ordet dramaturgi er avledet av dràma (fra gresk drān) som betyr handling, og ourgos (fra ergon) som betyr arbeid (Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen, 2005). Ordet dramaturgi forstås som et arbeid med å strukturere handling. Ifølge Gladsø et al. (2005) starter ofte teaterarbeidet med en ganske kompleks forestilling om hva slags teater en ønsker å lage, det være seg en visjon av et sluttprodukt eller en impuls der rom, menneskelige ressurser, teknikk og ønsket målgruppe er vevd sammen. Gladsø et al. (2005) presenterer tid, rom, kropp og tekst som mulige impulsgivende momenter i arbeidet med teaterprosessen. Min undersøkelse baserer seg på hvordan en kan ta i bruk etnodramaformen for å transformere kvalitative forskningsintervju til teater. Etnodrama er, som tidligere nevnt, en litterær sjanger og dermed er det hensiktsmessig at tekst er en inngang i mitt dramaturgiske arbeid. I det etnodramatiske utviklingsarbeidet følger jeg ikke en gitt dramaturgisk modell, jeg kombinerer elementer fra ulike modeller. Dermed vil jeg gjøre rede for de dramaturgiske modellene jeg tar utgangspunkt i. Jeg redegjør først for Ulla Ryums ikke-aristoteliske fortellerteknikk, for deretter å gå inn på Bertholt Brechts episke dramaturgi.

3.4.1. Ikke-aristotelisk fortellerteknikk

Gladsø et. Al. (2005) hevder at i dramaturgien kan en i hovedsak skille mellom den aristoteliske dramaturgien og den sirkulære dramaturgien. Den sirkulære dramaturgien ble fremsatt av Ulla Ryum som et alternativ til den konfliktbetonede handlingsgangen i den aristoteliske dramaturgien, der en produserer spenning rundt hva som skal skje nå (Szatkowski 1990). «Målet for Ryums dramaturgiske model er at få synliggjort de (kvindelige) livserfaringer der ikke kan kjøpes, vejes og måles» (Szatkowski, 1990:20). Gjennom å ikke strukturere handlingene etter spørsmålet om hva som skal skje nå, men heller strukturere dramaturgien rundt et spørsmål kan en på en annen måte få kjennskap til erfaringene i mellommenneskelige relasjoner.

Ulla Ryum redegjør for den sirkulære dramaturgien i sine skriverier om den ikke-aristoteliske fortellerteknikken. Ryum (1987) hevder at en slik modell er et «sigteredskap» for et praktisk arbeid. Dramaturgimodellen tar avstand fra den aristoteliske modellen, som struktureres etter handling og konflikt, men søker heller å formulere et spørsmål og iverksette en undersøkelse rundt dette spørsmålet (Ryum 1987).

Her er der altså ikke tale om en tolkningsreducerende model – men tvaertimod om en procesorienteret model som utvikler en række handlinger ofte med hver deres mindre konflikter, som så igjen viser sig at utvikle en række handlinger /.../ (Ryum, 1987:5).

Ryum (1987) hevder at denne modellen ikke fører til noen konklusjon i dramaturgisk forstand, men at den fremkaller en «række mulige forholdningsaet overfor de fremstillede eksempler omkring det centrale spørsmål» hos tilskuerne (Ryum, 1987:5). Publikum blir på denne måten oppfordret til å ta stilling til spørsmålet som blir stilt. Denne dramaturgien bærer likhetstrekk med etnoteaterets grunnelementer, der en ønsker å undersøke en tematikk og bruker ulike innfallsvinkler for å skape forståelse for tematikken hos publikum.

Ryum (1987) beskriver at spørsmålet blir som midtpunktet i en spiral. En kan trekke linjer gjennom midtpunktet, slik at det fungerer som et sikteredskap, men linjene kan også fungere som et verktøy for å disponere enkeltscener omkring det sentrale spørsmålet (ibid).



(Bilde: Ryum, 1987:7)

Ved å ta i bruk en sirkulær dramaturgi, åpner en opp for å skille scenene fra hverandre. Handlingene trenger ikke å bygge på hverandre slik som i den aristoteliske dramaturgien da den ikke-aristoteliske fortellerteknikken kan forstås som «at sammenstykke en mosaik hvor du af publikum kan hente elementer til deres egen form for forståelse af den undersøgte problematik /.../» (Ryum, 1987:15). Videre hevder Ryum (1987) at de viktigste fortellertekniske elementene i den ikke-aristoteliske fortellermåten er *mennesket* og *tiden*.

Mennesket rummer i sig flere tider – er et tidsrum, med viden om en samtdighed på tvaers af den tidsnorm vi ofte befinner os på (tidslinien). (Ryum, 1987: 17).

Ifølge Ryum (1987) er det tidsopplevelsen og tidsfilosofien som skiller tydeligst mellom aristotelisk og ikke-aristotelisk fortellerteknikk. Dette fordi den aristoteliske modellen er tidsbunden, strukturert med en fremadskridende bevegelse. Den ikke-aristoteliske fortellerteknikk forholder seg dynamisk til tid (ibid). Videre forholder den ikke-aristoteliske fortellerteknikken seg også til den tidsdimensjonen hvor publikums opplevelse befinner seg. Dramatikerens bevissthet om publikums menneskelige og sosiale bevissthet blir rammeverket for et tolkningsmangfold. Gjennom ulik forforståelse og erfaringsbakgrunn kan en forstå stykkets scener ulikt.

Det drejer sig om en grundlaeggende opfattelse af samhørighed mellem publikums menneskelige og sociale bevidshed og dramatikers/instruktørens lignende samhørighed med det publikum, den politiske og sociale bevidsthed alle er resultater af og placeret sammen i (Ryum, 1987:16).

Ved å ta utgangspunkt i denne tankegangen, skaper en plass til mottakernes egne opplevelser både i og av etnoteateret.

3.4.2 Episk dramaturgi

People of the present-day value questions on account of their answers. They are interested in events and situations in face of which they can do something (Brecht, 1986:274).

Bertholt Brecht (1898-1956) og hans episke dramaturgi regnes for å være en byggestein innen dramaturgisk tenkning i nyere tid. Gladsø et. Al. (2005) skriver Brecht inn i en langvarig diskusjon om skillet mellom det episke og det dramatiske. Brechts episke dramaturgi søker å trekke inn nytt stoffområde på scenen, med episke virkemidler som brukes for å oppnå en distanserende virkning på publikum (ibid). Tilskuerrollen er et av hovedpoengene i Brechts idégrunnlag. Gjennom det episke teateret skal tilskueren gjøres til betrakter og teateret skal vekke tilskuerens aktivitet (ibid). Mennesket er gjenstand for undersøkelse igjennom teateret, dette i motsetning til det dramatiske, der mennesket forutsettes kjent for tilskueren. Den episke dramaturgien hos Brecht blander sammen episk beretning og dramatisk agering (Evans 2006), der episk beretning er med på å belyse den fortellingen som fremkommer gjennom den dramatiske ageringen. Dette har, ifølge Evans (2006), som formål å hindre at publikum taper bevissthet om at den dramatiske fiksjonen bare er fiksjon.

Gjennom en episodisk handlingsstruktur kan en hindre at tilskueren går fullstendig opp i fortellingen. Denne følelsesmessige avstanden blir av Brecht kalt *verfremdung*, *fremmedgjøringseffekten* (Evans 2006). Fremmedgjøringseffekten kan for eksempel fremstilles av bruddelementer i forestillingen, det vil si markante avbrytelser fra handlingsgangen, dialogen eller monologen. Ved å la en av karakterene synge en sang om sine opplevelser, med et tekstlig og musikalsk uttrykk som skiller seg fra hverandre, kan en oppnå å gjøre karakteren fremmedartet (ibid). På denne måten, mener Brecht, at en kan se på karakteren og dens opplevelser med nye øyne, og igjen skape behov for refleksjon og handling. Brechts hovedmål med sitt episke teater er et politisk mål, som skal få tilskuerne til å handle fremfor å være passive tilskuere.

4. 0. FRA DATAMATERIALE TIL PERFORMATIV TEKST

Å sette ulike kvinnestemmer i spill innebærer en tolkning av kvinnenes beretninger om egne erfaringer. Denne tolkningen baserer seg på tilegnet teori om de ulike emnene det fortelles om, men også på manusforfatteren og aktørens egne mål og tanker. Mitt ønske om å iscenesette ulike nordnorske kvinnestemmer stammer fra nysgjerrighet. Hvem er disse kvinnene? Hvordan opplever de sin kultur og sitt samfunn? Hvordan ser de på verden? Disse spørsmålene og min tolkning av svarene preges av mitt eget nordnorske opphav, min forståelse av kultur og samfunn, og min identitet som kvinne. Gjennom iscenesettelsen av de nordnorske kvinnestemmene ønsker jeg som manusforfatter og aktør å gi publikum et innblikk i de nordnorske kvinnenes livsverden. I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for mine empiriske funn knyttet til problemstillingens første ledd, det vil si hvilke muligheter etnodramaformen gir når kvalitative forskningsintervju skal transformeres til teater. Jeg vil først redegjøre for funnene gjennom analysen av de kvalitative intervjuene og deretter gå videre inn på prosessen med å skape et manus for én aktør.

4.1 Å FORTOLKE STEMME

Nature and the world do not tell stories, individuals do. Interpretation is inevitable because narratives are representations (Riessman, 1993:2).

Informantenes narrativer er representasjoner av deres livsverden. Gjennom å fortelle om hendelser, valg i livet, viser de hvordan de selv oppfatter det de har opplevd, de vurderer valgene som har blitt gjort og reflekterer over stiene som har blitt gått eller ikke gått. På denne måten er fortolkning uunngåelig, da det blir kvinnenes egen fortolkning av hendelsen som blir ytret. Min fortolkning av narrativene blir medskapende i prosessen. Spørsmålene jeg stiller påvirker hvilke historier som blir fortalt. Videre vil hvordan jeg tolker ord og uttrykk, håndbevegelser og blikk, være med på å påvirke hvordan jeg transkriberer og leser transkripsjonsteksten. I begynnelsen av mitt forskningsarbeid reflekterte jeg rundt ulike spørsmål knyttet til tematikken. Hvilke valg tar nordnorske kvinner i dag? På hvilke måter preges disse valgene av historie, tradisjoner og kultur? Hvordan påvirkes de av geografiske forhold? Hvilke muligheter har kvinnene til å ta valg som endrer deres situerte frihet? Disse spørsmålene ble utgangspunkt for hva jeg spurte mine informanter om. Gjennom

analysearbeidet genererte jeg ulike hovedkategorier, deriblant natur, kultur, familie, tro, muligheter, motstand, drømmer og kjønn. For å gjøre rede for de empiriske funnene i analysen, vil jeg først vise til et utvalg av sitater fra informantene og deretter min forståelse av dette.

4.1.1. Natur

Den nordnorske naturen er mangfoldig og strekker seg over et stort geografisk område. Ofte blir naturen trukket frem i sammenheng med bolyst og turisme i Nord-Norge. Jeg undret meg i forkant av intervjuene hvorvidt nordnorske kvinners valg og muligheter knyttet seg til geografiske forhold. I datamaterialet fremgår det at natur er viktig for informantene. Informant 1 beskriver naturen i dette ordelaget:

Ja, naturen, den nærheta, altså den nære naturen, den betyr så enormt mye for meg, og den har liksom vært et feste i tilværelsen (Intervju 1, 06.10.16.).

Informanten trekker naturen frem som et feste i egen tilværelse, men trekker det også frem som et mulig grunnlag å tiltrekke seg nye beboere i Nord-Norge. På spørsmål om hva som skal til for å få unge kvinner til å bli boende i nord, svarte informant 1:

Det å kunne gå ut døra hjemme hos oss og vite at hvis eg går den her stien så ser det akkurat sånn ut. Eg vet nøyaktig kor mange skritt omtrent det tar å komme til elva, eg vet eg kan gå til elva og se kordan årstid det er /.../ eg kan gå og lete etter forandringer, om våren begynner å nærme seg /.../ Det høres sikkert teit ut kanskje, men det, eg kan ikke tenke meg å flytte (Intervju 1, 06.10.16).

Informanten hevder at hun ikke kunne tenke seg å flytte fordi naturen i hennes nærområde byr henne på opplevelse av kjennskap og tilhørighet. Informant 2 knytter derimot naturen opp mot barndommen:

Æ trur en av de beste dagan som æ hadde med mi biologiske mor, det va en, sånn typisk høstvær og vi gikk tur opp på fjelle. Det va liksom sånn der vi hadde ullgensera på fordi det begynte å bli litt kaldt, men det va sol, ja /.../ (Intervju 3, 31.10.16)

Informant 3 svarer på spørsmål om hva som er hennes beste minne fra barndommen. Det er interessant å se hvordan informantene går inn i opplevelsen og beskriver hvilke klær de hadde på som et bilde på temperaturen. På denne måten blir narrativet en sanselig opplevelse der en som tilhører begynner å forestille seg temperaturen og solen som skinner i det kalde høstværet.

Informant 2 kommer også inn på naturen når hun beskriver sin barndom. Hun beskriver også hvordan de naturområdene hun kjente til som barn, er med henne i voksenlivet:

/.../ nu når æg, den første turen æ kjem fra (stedsnavn) så må æ opp, opp i skogen /.../ Og æ vil ikkje ha nån ilamme mæ, æ må vær aleina. (Intervju 2, 16.10.16)

Informant 2 beskriver stedet hun må dra til som en plass der hun har oversikt over stedet der hun trådte sine barnesko. Hun forklarer at hun, ved å dra til denne plassen, kommer tilbake til sin barndom. Naturen blir på denne måten en del av det å hente seg inn i en travel arbeidshverdag, et sted for å puste og reflektere. Nærhet til naturen trekkes frem av informantene som en grunn for å bli boende i Nord-Norge, som «et feste i tilværelsen» (Intervju 1, 06.10.16) og som en kilde for minner og erfaringer.

4.1.2. Kultur

Kulturbegrepet forstås i lys av en definisjon av kultur som felles verdier og/ eller kulturell kunnskap i en befolkningsgruppe/folkegruppe. Av datamaterialet fremgår det at kultur er noe som opptar alle informantene. Videre er det et interessant funn at informantene berører tematikken som svar på ulike spørsmål. Informant 3 kommer inn på kulturell kunnskap og verdier allerede i åpningsspørsmålet om hva hun forbinder med ordene hjem, røtter og identitet:

Røtter, føle æ, trur kanskje det her e viktigar førr oss som e ifra nord. Man har liksom en sånn identitet med å være fra nord førr det e liksom nåkka som følge med, litt større. Spesielt for førr meg så blir det liksom ekstra viktig etter at æ oppdaga og kor mye samisk æ faktisk va (Intervju 3, 31.10.16).

Den samiske kulturen knyttes sterkt opp imot opplevelsen av å ha røtter. Denne tanken videreføres av informant 2 som trekker frem kultur og mennesker da hun blir bedt om å fortelle om barndomshjemmet:

/.../ det e jo klart atte min kultur, så æ bruka å sei det, at vi menneska, vi e jo forholdsvis lik, likt levesett på mange måta, men vi som sama, det blir en litt anna måte, vi, det blir på en litt anna måte, og litt andre krav, ikkje krav, men litt andre måta å leve på /.../ så æ bruka å sei det, at vi har både... vi har både kroppen og sjukdommen, og alt det her det har vi ilag, det e felles, mens at der e nåkka som e litt utenom (Intervju 2, 16.10.16).

Barndomshjemmet som beskrives i *Intervju 2* blir gjennom intervjuet stedsspesifisert til et samisk tettsted, og dermed er det likefrem å forstå sitatet som et bilde på informantens forståelse av samisk kultur. Samtidig trekker informanten frem det hun oppfatter at alle mennesker har til felles. På den andre siden, redegjør informanten i *Intervju 2* også for hva hun legger i ordene kultur og hjem under spørsmål om hvilke kvinnesyn som finnes i sitt nærmiljø:

Ja, altså, man snakka om kultur, kultur e jo måten å vær på, men så e der nåkka som heite førr miljø, sånn heran hjemmemiljø /.../ (Intervju 2, 16.10.16).

Hvorvidt det første sitatet skal forstås som en beskrivelse kultur eller som hjemmemiljø blir dermed et tolkningsspørsmål i analysen. Fordi informanten selv bruker begrepet kultur når hun beskriver sitt barndomshjem, velger jeg å forstå det som en beskrivelse av den samiske kulturen. Den samiske kulturen opptar informant 2 i hennes politiske engasjement og arbeid. Dette går igjen også hos informant 1. Informant 1 trekker fram kvensk kultur som tema gjennom beskrivelsen av sitt arbeid som kulturformidler og hvilke veier hun tok for å starte sin bedrift:

Eg så jo at ho (navn på datter), ho kjente ikke til, ho hadde ikke de minnene som eg hadde fra mine besteførelde, ho kjente ikke til den læstadianske oppveksten som eg hadde, ho kunne ikke, ho forsto ikke den, ennu mindre (navn på barnebarn), og hvis eg hadde mista språket som mine besteforeldre kunne, så hadde i hvert fall dem mistet det /.../ (Intervju 1, 06.10.16).

Informanten så selv et behov for å løfte frem den kvenske kulturen slik at hennes barn og barnebarn kunne få kjennskap til den arven kulturen bar med seg. Gjennom å lese informantens utsagn kan en se at kultur-begrepet er en faktor i deres forståelse av hva det vil si å være menneske, og å være kvinne.

4.1.3. Familie

Alle informantene trakk frem familiemedlemmer som viktige personer gjennom barndom og oppvekst. Om viktigheten av familie knyttet opp mot egen utvikling, sa informant 3:

/.../ mamma (navn) har absolutt vært viktigst, det hadde bare ikke, æ hadde bare ikke blitt meg uten ho /.../ (Intervju 3, 31.10.16).

Informant 3 fortsetter med en teori som begrunner det hun sier:

Eg har en sånn teori, som æ har hørt av Oprah (ler), men som æ trur veldig på, at du må ha en person i verden som bryr sæ om deg før at det ska gå bra med deg. Fordi at koffer ska du bry deg hvis ingen andre bryr seg /.../ (Intervju 3, 31.10.16).

Med utgangspunkt i teorien framsatt av informant 3, kan en tenke at familie blir en viktig faktor i et menneskes utvikling. Informant 1 trekker frem familie som en del av viktige hendelser i livet og som motivasjon til å starte med kulturformidling. Hun forteller om å bli bestemor i ung alder:

/.../ kanskje nesten like grunnleggende som å bli mamma. Og da fikk eg plutselig et annet syn på at eg liksom sto i midten og hadde masse folk bak meg, og så hadde eg de her etter meg som eg skulle ... det ble liksom mitt ansvar å bringe videre den arven eg hadde med meg (Intervju 1, 06.10.16).

Det fremgår av intervjuene at den påvirkningen familien har hatt og enda har, er viktig for å sette erfaringer og opplevelser i perspektiv. Det fungerer som motivasjon til å sette i gang og å prøve. Samtidig trekkes det fram enkelte opplevelser som viser hvordan det også kan påvirke negativt. På spørsmål om det er noe informanten ønsker å fortelle som viktig for intervjutematikken, svarer informant 1:

/.../ det e en episode som har vært veldig tøff for meg, som kanskje har lært meg veldig mye om livet, og som har lært meg også litt om, formet meg i stor grad/.../ (Intervju 1, 06.10.16).

Informant 1 beskriver en hendelse der hun som ung, nybakt mor tok med seg sitt første barn på besøk til barnefarens familie. Familien var «strengt religiøs» (Intervju 1, 06.10.16):

/.../ og vet du ka, dem så ikke på ungen engang, dem så ikke på han /.../(Intervju 1, 06.10.16).

Informanten fortsetter med:

Og det sjokket som eg fikk da det brente, den avvisninga brent seg inn i meg (Intervju 1, 06.10.16).

Informantens fortelling om denne hendelsen fungerer som et eksempel på hvordan familien ikke bare skaper positive assosiasjoner. Fortellingen går videre og viser hvordan familien til slutt aksepterte barnet, men holder fast ved at denne episoden er viktig å formidle nettopp fordi det formet henne som person. Dette er interessant da det viser en viss ambivalens i informantens opplevelse av familietilknytning.

4.1.4. Tro

Som en videreføring av det som blir fortalt om familie, blir også tro, livssyn og verdier trukket frem av to av informantene gjennom intervjuet. En av informantene forteller om sitt barndomshjem, hvilken rolle tro hadde der og hvilken rolle det har nå:

./.../ gudstroa va sterk, og den e jo sterk fortsatt, så det måtte vi ha respekt før, søndagan det va ikkje å, vi jobba ikke på søndag og det gjør jo ikkje æ heller den dag i dag ./.../ (Intervju 2, 16.10.16).

Det verdisynet og den tro som var i barndomshjemmet trekkes inn i det voksne livet. Dette går også igjen i *Intervju 1*. Informant 1 reflekterer rundt en vanskelig hendelse i eget liv knyttet til et trossamfunn:

./.../ det her e ikke lenge siden, i Norge, og vi snakka om islam og som om, det e radikale religiona og kor grusomt, må gå me hijab og alle de her tingan, men eg har jo levd i det, det var jo akkurat likens, det e ikke lenge sida ./.../ (Intervju 1, 06.10.16).

I dette intervjuet ble trossamfunn en trukket frem som en påvirkningsfaktor gjennom barndom og ungdomstid. På grunnlag av at dette fungerer som et gjennomgangstema i et av intervjuene, er det viktig å ivareta kvinnens erfaringer og se på tro opp mot tematikken nordnorske kvinner. Det er for så vidt interessant at den tredje informanten i liten grad tar opp temaer som religion og tro, der to andre informanter selv trekker det frem.

4.1.5. Muligheter

Alle informantene fikk i forkant av intervjuene et informasjonsskriv om undersøkelsen. I dette informasjonsskrivet sto det blant annet at intervjuene vil dreie seg om hvilke valg og muligheter kvinner i Nord-Norge har i dag. Informant 2 trekker fram det hun opplevde som en mangel på muligheter:

./.../han (faren) begynt å prat heile tida fra vi va onga, når dokker bli voksen så må dokker ta dokker en liten utdannelse sånn at dokker får arbeid når dokker fær herifra, før æ har ingenting å tilby dokker ./.../ (Intervju 2, 06.10.16).

Informant 2 beskriver et bygdesamfunn som ikke bød på mange muligheter da det gjaldt jobb og utdanning, og forteller at hun var seksten år da hun flyttet hjemmefra for å begynne å jobbe. Likevel trekker hun frem at mulighetene er der og at en må bare arbeide. Som en motsetning tegnes det et annet bilde av de to andre informantene. På spørsmål om hva som skiller mellom muligheter før og nå, svarer informant 1:

Herregud, vi har jo så mye valg i dag, det som dem før slapp va å ha så utrolig mange valg. Det kan jo være forferdelig noen ganger, å ha så mye å velg i, vi har jo en frihet i det at vi, så lenge vi på en måte klarer å skape oss en inntekt, så har vi jo, så kan vi jo gjør ka vi vil (Intervju 1, 06.10.16).

Muligheter knyttet til det å være nordnorsk kvinne kan dermed forstås å avhenge av å se muligheter og jobbe for å oppnå det en ønsker. Jeg spurte om det fantes et skille i muligheter for kvinner som bor nord i Norge og kvinner som bor sør i Norge. Informant 1 svarte med utgangspunkt i egne erfaringer:

/.../ eg har fått lov til å være en litt større fisk i en liten dam, og det er en stor fordel, så du blir mye mer synlig når du først gjør noe, og som, og hvor det å være synlig er viktig for å få lov til å fortsette, mens her i de store byene så er det jo nesten umulig å skille seg ut (Intervju 1, 06.10.16)

Det er interessant at de ulike kvinnene har sett ulikt på hvilke muligheter som har vært tilstede gjennom livet. Dette kan skyldes både geografiske forskjeller og forskjell i alder.

4.1.6. Motstand

Begrepet motstand kan forstås på mange måter. I datamaterialet fremgår det at alle informantene har opplevd utfordringer, men informant 3 bruker ordet motstand for å beskrive disse utfordringene:

Æ trur hele tiden den konstante motstanden e, som e jævlig irriteranes, du blir liksom lei til slutt, kan ikke bare nåkka gå liksom, men det e, sånn e ikke mitt liv /.../ (Intervju 3, 31.10.16)

Informanten beskriver den konstante motstanden som en del av sitt liv, men reflekterer rundt at livet «skakke vær førr enkelt» (Intervju 3, 31.10.17). Av dette kan en forstå at motstanden er en del av livet. Informant 3 går videre med at denne motstanden tidvis kan være en motivasjon

til å «jobbe, jobbe, jobbe» (Intervju 3, 31.10.17). Tanken om motstand som motivasjon, trekkes frem av en annen informant:

/.../ har blitt hetsa og diskriminert og tel og med spøtta i auan, og alt det der, og det har gjort mæ så til de grader, sånn at æ har bære brukt pigga (Intervju 2, 16.10.16)

Informant 3 trakk fram dette som en del av et svar på spørsmål om hva som drev engasjementet hennes. Motstanden, eller utfordringene, som kvinnene forteller om i intervjuene er med på å tegne et mer helhetlig bilde av de mulighetene som kvinnene ser i sin hverdag. Motstanden blir ofte gjennom intervjuene et bilde på valg som måtte tas eller muligheter som selv måtte skapes.

4.1.7. Drømmer

I intervjumalen formulerte jeg spørsmålet: «Hvilke utfordringer møtte du i ungdomstiden? Hvilke muligheter?», men i den første intervjusituasjonen ble spørsmålet endret til «Ka slags muligheta så du, vess du tenkt tilbake til denne tida, tenåringstida og ungdomstida, hva slags muligheter så du at du hadde da?» (Intervju 1, 06.10.16). Denne endringen oppsto som en del av intervjuprosessen, der jeg ønsket at informanten skulle utdype den tematikken vi snakket om. Fordi spørsmålet genererte interessante svar, valgte jeg å beholde det slik. Informant 3 forteller som svar på spørsmålet:

Åh, æ sku tel Hollywood, ja, rett til Oscar, det deran det va ikke no, det vakke no mellomsted, det vakke no Amanda imellom der, det va rett, æ sku rett tel (Intervju 3, 31.10.16)

Informant 3 ønsket som tenåring å bli verdenskjent skuespiller. Drømmen om hva hun skulle bli er på denne måten et spennende utgangspunkt for å forstå hvilke veier hun tok i sitt yrkesliv. Videre er det interessant at alle informantene hadde svært ulike svar på disse spørsmålene, og det er kanskje et bilde på svært forskjellige utgangspunkt for sine livsreiser.

4.1.8. Kjønn

Min undersøkelse baserer seg på å undersøke tematikken nordnorske *kvinner*, og på spørsmål om hva det vil si å være kvinne, svarer informant 1:

Ja, men det e jo først og fremst menneska, det skille mellom e jo ikke all verden /.../ (Intervju 1, 06.10.16)

Informanten trekker først frem at det å være kvinne først og fremst handler om å være menneske, men når hun reflekterer rundt spørsmålet fortsetter hun med:

/.../ ja, altså det å være kvinne for mæ e veldig definert av det av å vær mor, faktisk /.../ (Intervju 1, 06.10.16).

Informanten trekker frem verdiene som følger med det å være mor som noe av det som definerer kvinnerollen. En av de andre informantene følger opp påstanden om verdigrunnlag som noe av det som definerer det å være kvinne:

/.../ vi kvinner vi e på mange måta bra utrusta menneska før vi har de herane mjuke verdier /.../ (Intervju 2, 16.10.16)

Dette er interessant fordi informanten er opptatt av å ikke trekke alle under en kam, men hevder likevel at ofte er det kvinner som fremmer disse verdiene. Videre trekker alle informantene gjennom intervjuene fram situasjoner der de har opplevd at kjønn har vært en påvirkningsfaktor. Eksempelvis:

/.../ det å bli kalt hore for eksempel, og det e jo ikke bare Nord-Norge, det e jo ungdomstida, altså du sku ikke gjøre mange feil før at du var en hore /.../ (Intervju 3, 31.10.16)

Det som er spennende i de ulike beretningene om erfaringer der kjønn har vært en påvirkningsfaktor for hendelsen er hvordan de på ulikt vis behandler tematikken, hvilke situasjoner de trekker frem, om det er «innomhus eller utomhus» (Intervju 2, 16.10.16). Dette kan skyldes alder og erfaringsbakgrunn, men det er interessant fordi det blir et bilde på ulike standpunkt.

4.2 TILBLIVELSEN AV ET MANUS

Tilblivelsen av manuset har vært en prosessorientert utforskning av hvordan jeg kunne belyse tematikken nordnorske kvinner med utgangspunkt i den empirien jeg har samlet. Prosessen med å sette penn på papir har vært krevende og spennende, der jeg har både tvilt og frydet meg. Jeg skal nå gjøre rede for tilblivelsen av et manus, og hvilke muligheter og utfordringer jeg har møtt i dette arbeidet.

Skrivingen gjør en usivilisert. Man går tilbake til en naturtilstand fra tidenes morgen. Og den er alltid gjenkjennelig, den tilhører skogenes urgamle natur. Den tilhører frykten, distinkt og uadskillelig fra livet selv. Man er iherdig. Man kan ikke skrive uten kroppens styrke. Man må være sterkere enn seg selv for å gi seg i kast med å skrive, man må være sterkere enn det man skriver (Duras, 2014:16).

Den anerkjente franske forfatteren Marguerite Duras hevdet at skrijvingen oppstår i en naturtilstand fra tidenes morgen, og at gjennom denne prosessen viser en styrke. I mitt etnodramatiske utviklingsarbeid har jeg funnet en trøst i Duras sine beskrivelser av en skriveprosess. For å beskrive min egen prosess med utgangspunkt i refleksjonsnotatene og manusskissen, vil jeg derfor ta i bruk Duras som en guide på reisen. Jeg har valgt å dele prosessen inn i tre deler; begynnelse, midte og slutt. Dette både for å lettere kunne skille mellom den åpne kreative prosessen i starten, midten der en finner rammen og slutten der en strammer inn og snevrer seg mot hvordan å ivareta ulike kvinnestemmer i en forestilling. Jeg vil understreke at det etnodramatiske utviklingsarbeidet er en prosess som vedvarer selv når forskningsoppgaven har blitt levert inn. Den etnodramatiske teksten vil formes og farges gjennom arbeidet med å sette opp etnodramaet som forestilling, og den endelige forestillingen kan sees i den praktiske eksamenen av masterarbeidet.

4.2.1. Begynnelse

Mitt etnodramatiske utviklingsarbeid begynte før jeg i det hele tatt hadde gjennomført intervjuene. Jeg lagde regler og planer for å samle idéene. Mitt første skritt i retning etnodramatisk utviklingsarbeid var å skape en idébank, det vil si en samling av ulike tekster som berørte tematikken. Denne idébanken besto blant annet av dikt av Herbjørg Wassmo, utdrag av Arthur Arntzens Oluf-bøker, utdrag fra Hamsuns verk, avisutklipp og avisoverskrifter. Arbeidets andre skritt var å lage en «playbook», eller dogmer, for gulv- og øvingsarbeidet. Disse dogmene satte rammer for arbeidet på gulvet i form av tips og idéer til hvordan en kunne

arbeide med materialet i idébanken og intervjutranskripsjonene. Skritt tre var å sette i gang på gulvet så fort som mulig, samtidig som jeg skulle bruke refleksjonsnotater som arbeidsverktøy. Det fjerde skrittet var bare å sette en dato for øvingen og kontakte en støttespiller som kunne hjelpe meg i det kreative utforskningsarbeidet.

Min tanke med dette var å legge et solid grunnlag for å skrive manus gjennom å samle tekst, arbeide på gulvet, skape og reflektere. Jeg fikk med meg en god venninne, Siri Anna, som støttespiller i prosessen. Vi gjennomførte tre gulvarbeidsøkter i perioden 26.09.16-10.10.16. I refleksjonen rundt dette gulvarbeidet, skrev jeg:

Burde sette klarere rammer på utforskning av tematikk (Teaterlab-logg, 04.10.16).

Mangelen på tydeligere rammer går igjen i disse refleksjonsnotatene. Grunnet følelsen av manglende retning med arbeidet, smuldret disse gulvøktene opp og manusarbeidet ble liggende ved siden av forskningsarbeidet i en lengre periode. Manusarbeidet ble først plukket opp igjen da transkripsjonene var klare og analysen begynte å forme seg:

Jeg har intervjuet tre nordnorske kvinner. Jeg har spurt dem om hvordan barndommen og ungdomstiden deres var, hvilke muligheter de hadde da og hva de gjør nå. Jeg har spurt dem om hva deres røtter er, hva identitet er, hva tilhørighet er. Jeg spør dem om hva som må til for å klare å drive med det de driver med, hva som driver deres motivasjon. Jeg har spurt om hvilke utfordringer de har møtt på veien, og hvilke muligheter de så. Jeg har fått svar, tre svært forskjellige svar, men som alle på samme tid oppfordrer meg (og andre) til å stå på, til å tenke at det går, til å tenke på andre enn seg selv, samtidig som man tenker på seg selv. Vi må ha myke verdier, lojalitet, omtanke og omsorg (*Hva er det jeg vil fortelle*, 06.02.17).

Denne perioden av skrivearbeidet kan beskrives som en ensom tid:

Det skrevne kan aldri bli til uten skrivingens ensomhet. Uten ensomhet smuldrer det opp, blir blodfattig i sin søken etter hva som skal skrives. Uten blod er det ikke lenger gjenkjennelig for den som skriver. (Duras, 2014:6)

Duras sin tanke om skrivingen som en ensom prosess sammenfaller med min egen prosess, da jeg i starten opplevde en ensomhet i det å ikke klare å forklare hva jeg ønsket med stykket. De fleste idéene baserte seg på intervjuene jeg hadde gjort og feltnotatene jeg hadde skrevet, men

jeg opplevde at de ikke var *riktige*, det vil si at det var ikke dette jeg ønsket å skape. Et eksempel er fra mitt andre manusutkast, datert 07.02.17:

Hvilke muligheter finnes det for de nordnorske kvinnene i landsdelen?

DEL 1 Bussjåføren

Samtale mellom bussjåføren og en vi ikke ser eller hører. Bygdebekjennskap. Video i bakgrunnen av landskap som suser forbi i bilvindu.

Bussjåføren:

Næmmen,hei!

Kor artig å sjå dæ heime. Ka du gjør før tida?

Sei, du det, du ja. Ka blir du da?

Åja, ja, men det e jo et vanskelig marked...

Jo, du kan jo bli direktør! Eller ka de no kalla seg, de som leda...

På hamsunsenteret!

Skal du ikkje fløtt heim?

Jo, man må vel prøv.

Du kan jo fløtt heim og bli lærer!

Man kan jo ikkje...

Altså, når du en gang finn dæ mann og onga kan du jo ikkje reise rundt og styre og sånt, det blir før slitsomt.

Du burde få dæ fast jobb.

Men du treng vel kanskje ikkje å tenk på det ennu... du e jo ung og sånt, men... det e nu greit å ha fast jobb.

Du tenker vel kanskje å fløtte heim en dag, du og.

Teksten baserer seg på empirien som ble generert gjennom refleksjonsnotat i feltarbeidet jeg gjorde i Nord-Norge i oktober. Jeg brukte spørsmålet «Hvilke muligheter finnes det for de nordnorske kvinnene i landsdelen?» som ledestjerne for å utvikle scenen, og tok utgangspunkt i at jeg selv fikk karriereråd på lokalbussen i min hjemkommune. Tanken var å bruke denne scenen som anslag for så å gå videre og undersøke hvilke muligheter som finnes for de nordnorske kvinnene med utgangspunkt i intervjutranskripsjonen. Jeg brukte også analysekategoriene som utgangspunkt for sceneinndelingen. Jeg hentet replikkene til de ulike

karakterene fra intervjutranskripsjonen og la inn min egen stemme, skrevet som B.O., som et forsøk på sette en ramme. Et eksempel er fra manuskisse 2, datert 07.02.16:

Del 4 Naturen

«Vi blir alle – uansett kor vi væks opp – påvirket av den natur som omgir oss i unge, avgjørende år. Det er det og intet annet som gir oss røtter» (Arntzen)

Temamusikk (variasjon av Eg veit meg et land?), bilde av vann og fjell på skjerm.

B.O.:

Det er sånn Nordland er for meg når jeg har hjemlengsel. Det er små og gamle hus, noen er godt vedlikeholdt, andre er utsatt for vind og vær. Lufta er kald i nesa og på fingrene som holder kameraet. Vi speider. Ser etter båter, men det kommer ingen.

K2:

Æ må, æ må opp i skogen.

Æ tar med mæ en svart kaffekjele og så koka æ kaffe der.

Og æ vil ikkje ha nån ilamme mæ.

Æ kok kaffe og filosofer litt før mæ sjølv.

Æ må det.

I dette eksempel kan en tydelig se hvordan jeg tok i bruk intervjutranskripsjonene og forsøkte å transformere disse om til teatertekst. Karakteren K2 sine replikker er omskrevet av dette sitatet:

/.../ nu når æg, den første turen æ kjem fra (stedsnavn) så må æ opp, opp i skogen, så har æg en svart kaffekjele så æ tar me mæg, så koka æ kaffe der og æ vil ikkje ha nån ilamme mæ, æ må vær aleina. (Intervju 2, 16.10.16).

I manuskisse 2 tok jeg sterkt utgangspunkt i å bevare informantenes stemmer. Skissen ble til sammen seks sider lang, den ble testet ut på gulvet og en grunnregi ble lagt i samarbeid med praktisk veileder. Videre kan en i skissen se hvordan musikk spilte en rolle i mitt etnodramatiske utviklingsarbeid, da jeg allerede i skissene begynte å planlegge hvilken musikk jeg ønsket å ha i forestillingen. Valg av musikk er direkte tilknyttet til arbeidet med å utvikle en idébank, der jeg blant annet hadde teksten til sangen «Eg veit meg et land», også kjent som «Barndomsminne fra Nordland».

4.2.2. Midte

I ethvert menneskes liv kommer det en periode som jeg tror er skjebnesvanger, og som man ikke kan unnslippe, hvor man tviler på alt /.../ Men denne tvilen vokser rundt en. Den står ensom, dette er ensomhetens tvil. Den er født av den, av ensomheten (Duras, 2014:14)

Duras beskriver en periode av livet der en tviler på alt. Denne tvilen og ensomheten kjenner jeg godt igjen fra mitt eget etnodramatiske utviklingsarbeid. Etter at grunnregien ble lagt, valgte jeg å vise denne enkle gulvskissen til mine støttespillere. I denne delen av prosessen opplevde jeg at tvilen vokste. Jeg opplevde at rammene var utydelige og at jeg måtte forklare hva jeg tenkte og mente, men manglet ordene til å si akkurat hva det var jeg ønsket å formidle. Hva vil jeg si? Hvorfor vil jeg si det? Hvorfor skal publikum høre på meg? Disse spørsmålene bygde seg rundt tvilen og gjorde at prosessen stagnerte helt. I mangel på svar og løsninger, holdt jeg frem med å arbeide på manusskisse 2 helt frem til mandag 20.02.17.

Skrivingen er det ukjente. Før man skriver vet man ingenting om det man kommer til å skrive. Og det er man fullstendig klar over (Duras, 2014:46)

Duras hevder at en ikke vet hva man skriver før en setter i gang, og at en som forfatter er klar over denne prosessen. Jeg opplevde stagnasjon og tvil i mitt arbeid, og denne opplevelsen førte til flere spørsmål i det etnodramatiske utviklingsarbeidet:

Hva er det som mangler for å sette skriveprosessen i gang? Hvorfor er kvinnene på scenen? Hvorfor forteller de? I hvilke kontekster kunne alle tre kvinnene ha vært på samme sted? (*Hva er det jeg vil fortelle*, 20.02.17)

Mandag 20.02.17. ble det publisert en artikkel i *Aftenposten* med tittelen «Problemer i distriktene, sa du? Her er utfordringene størst». Artikkelen er en redegjørelse for Distriktsindeksen 2016, som årlig blir utarbeidet av Kommunal- og moderniseringsdepartementet (Lundgaard 2017). Hensikten med denne indeksen er blant annet å målrette virkemidlene i distriktpolitikken. Denne artikkelen ble viktig i min arbeidsprosess. Ord og begreper som «forgubbing», «synkende folketall» og «få kvinner i fødedyktig alder» sydet i artikkelen. Jeg tok med meg disse begrepene i møte med en av mine støttespillere samme dag, og det satte hjernen i gang.

Jeg opplevde å mangle det jeg velger å kalle en «teatral» ramme, det vil si en ramme som fungerer som grunnlag for at karakterene i manusskisse 2 skulle si noe som helst til meg, til hverandre eller til publikum. Jeg opplevde denne rammen som grunnleggende for fortsettelsen av arbeidet med å transformere intervjuene til teatertekst. Sammen med støttespiller kastet jeg idéer til hva som kunne være denne rammen. Blant forslagene kunne en finne «på bussen», «på kafé» og «på møte». Idéen om å lage et møte satte seg i hjernen. Da vi kombinerte ønsket om den teatrale rammen og artikkelen fra *Aftenposten*, kom vi frem til en idé. Lundgaard (2017) trekker frem at det meste av Nord-Norge, utenom de store byene, sliter med fraflytting og «forgubbing». Idéen ble dermed å bruke et regionsutviklingsmøte som teatral ramme, der utgangspunktet for møtet skulle være hvilke muligheter og utfordringer nordnorske kvinner opplever, samt hvordan en kan trekke kvinner til Nord-Norge og/eller oppfordre unge kvinner til å bli boende. Mandag den 27.02.17 tegnet jeg opp et skjelett for hvordan jeg ønsket at manuset skulle gå frem:

Møtets start	Introduksjon	Hoveddel	Avslutning	Møtets slutt
Når publikum kommer inn, ser de et bord inntil veggen med «møtemat» (dvs. kaffe, farris, frukt og kjeks). <i>Møteleder</i> deler ut programmer , som viser møtets agenda og «tidskjema» punktvis, samt har tekstene til allsang. Musikk i bakgrunnen: <i>Kor e hammaren, Edvard (?)</i>	Publikum har satt seg. Allsang <i>Møteleder</i> ønsker velkommen og åpner med «I tradisjonen tro, synger vi Ellinors vise» Møtets tema og gjester <i>Møteleder</i> introduserer tematikken ved bruk av powerpoint. Introduserer også gjestene og deres «funksjon» for møtet med spørsmål på Powerpoint.	Gjest 1: Forteller sin historie (Begynner i møtet, går underveis inn i egen verden, bilder som scenografi, ender tilbake i møtet) Møteleder Takker gjest, oppsummerer litt av gjestens poenger, og introduserer kulturelt innslag Kulturelt innslag: <i>Sally – Har en drøm</i> (Fiktiv visesanger) Møteleder Takker <i>Sally</i> , er litt rørt, introduserer neste gjest. Gjest 2: Forteller sin historie (begynner i møtet, går inn i sin egen verden, bilder som scenografi, ender tilbake i møtet) Møteleder Takker, summerer det som blir sagt, oppfordrer til litt tøy og bøy og strekk, introduserer neste gjest. Gjest 3: Forteller sin historie (begynner i møtet, går inn i sin egen verden og forsvinner der, bilder som scenografi)	Møteleder Litt forfjamset, «stor applaus for våre gjester». Møteleder aktiviserer publikum – brainstorming? Øvelse? Allsang «Tradisjon en tro, avslutter vi med sangen Folk i husan»	Møteleder oppfordrer alle til å være med og rydde, spise kjeks og drikke farris. -slutt-

I skjemaet kan en se at forestillingen var tenkt delt inn i fem deler; *møtets start, introduksjon, hoveddel, avslutning og møtets slutt*. Valget om å dele forestillingen inn i disse kategoriene var delvis inspirert av de valgte dramaturgiske formene, ikke-aristotelisk og episk dramaturgi. Idéen baserer seg på at en undersøger et spørsmål gjennom en episodisk struktur, nesten som i en akademisk tekst. I *Introduksjonen* blir en kjent med hva som er tematikken, hva en spør om, for å gi å gi publikum en forståelse av hva en har i vente. *Hoveddelen* baserer seg i hovedsak på informantenes stemmer og deres rolle i undersøkelsen av spørsmålet publikum får presentert i introduksjonen. *Avslutningen* skal fungere som en oppsummering av hva en har hørt gjennom møtet, samtidig som den skal føre tanken om hva som blir arbeidet videre.

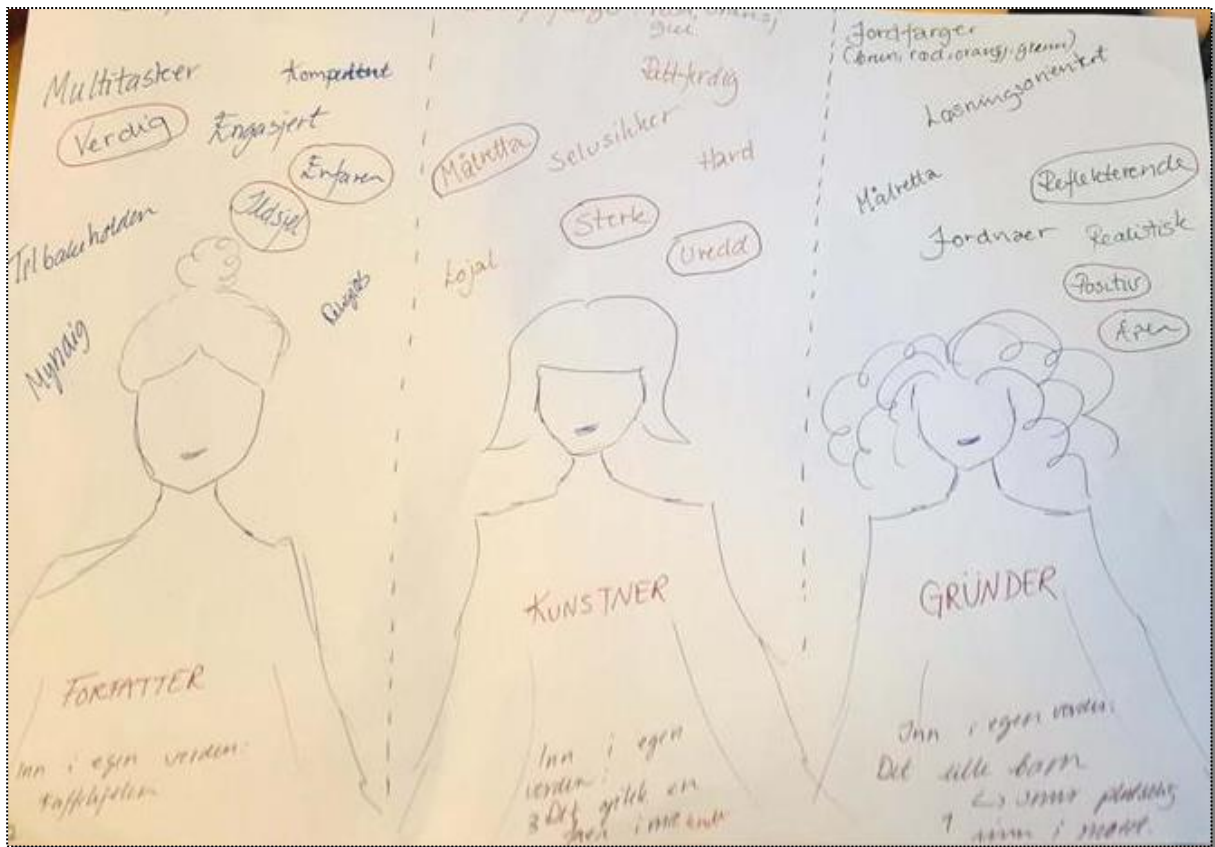
Den første og den siste delen, *møtets start* og *møtets slutt*, er tenkt som hva som skjer mens publikum kommer inn til forestillingslokalet og hva som skjer mens publikum trekker seg ut av lokalet. Disse delenes funksjon er tenkt som en slags *framing* av publikum, det vil si at publikum får en ramme som de befinner seg innenfor der de fungerer som møtedeltakere. Denne *framingen* blir videreført underveis i møtet, for eksempel i *Introduksjonen*, der publikum skal bli oppfordret til å ta del i allsang. I *framingen* spiller karakteren *Møteleder* en viktig rolle. Min tanke er at karakteren *Møteleder* skal fungere som nettopp dette, en som leder publikum gjennom møtet. *Møtelederen* har som tilleggsfunksjon å presentere møtets tema, samt statistikker og artikler knyttet opp mot temaet. Karakterutvikling av denne karakteren skal skje hovedsakelig gjennom improvisasjon. Videre har jeg tenkt at gjennom hele stykket skal aktørens veksling mellom de ulike karakterene foregå åpent for publikum. Det samme gjelder karakteren *Sally*. *Sally* er en fiktiv visesanger og bidrar med et kulturelt innslag på møtet. Dette innslaget og allsangene har som funksjon å belyse tematikken nordnorske kvinner og deres muligheter i nord ytterligere. Musikken som er tenkt til disse delene er valgt grunnet nærhet til tematikken. Eksempelvis Jack Berntsens tonsetting av Jahn Arill Skogholts tekst *Kor e hammaren Edvard (Bygdevise)*, som er tenkt som musikken publikum går inn til. Visen er kjent for å dra fram tematikken om fraflytting fra bygda. Ved å ta i bruk musikk på denne måten, ønsker jeg å sette møtets tematikk inn i et større perspektiv. Dette med tanke på at historisk sett er det ikke første gang fraflytting er på agendaen i de nordnorske bygdesamfunnene.

Møtets gang og innhold er inspirert av regionale utviklingsmøter. Min kunnskap om denne typen møter baserer seg på egen deltakelse på et regionsutviklingsmøte for flere år siden. Mitt videre arbeid med å utvikle møtet gikk dermed i å lese møtereferater fra Salten Regionråd, som er et samarbeidsorgan mellom ni nordlandskommuner med målsetning om å profilere Salten og ivareta regionenes interesser utad⁵. Ved å strukturere møtet som et faktisk møte, med punkter på en agenda, var mye av møtets innhold og framgang satt. På denne måten handlet det etnodramatiske utviklingsarbeidet i denne delen av forestillingen hovedsakelig om å skape møtets agenda og PowerPoint-presentasjon, samt improvisere frem karakteren *Møtelederen* på gulvet, finne denne karakterens talemåte og bevegelsesmønster, samt ordforråd og andre karakteristikk. *Møtelederen* vil være en karakter som samhandler med publikum. Dermed vil mye av *Møtelederens* prat og replikker være knyttet til denne samhandlingen, og improvisasjonen i møte med publikum blir nødvendig da en ikke kan spå hvordan publikum reagerer på denne formen.

4.2.3. Avslutning

Arbeidet videre ble ført av spørsmålet om hvilke roller informantenes stemmer kunne ha og samtidig ivaretas i et slikt konsept, og på hvilken måte den visuelle etnografien kunne passe inn. En kan fra skjemaet se at informantenes fortellinger er tenkt brukt som gjesteinnslag, det vil si gjester som belyser tematikken med egne fortellinger. Fordi informantenes identitet skal beskyttes, var min idé å skape nye karakterer som fortalte med utgangspunkt i intervjutranskripsjonene. Deres stemmer ville dermed fungere som rene monologer. For å skape disse monologene, fokuserte jeg først på karakterutvikling:

⁵ Informasjonen hentet den 06.03.17 fra <http://www.salten.no/forside>.



(Skisse 1, 27.02.17.)

Skisse 1 er et eksempel på hvordan denne karakterutviklingen utartet seg. Først ble det lagd et skjema som summerte min kjennskap til informantene. Deretter gjorde jeg og min støttespiller Siri Anna oppsummeringen om til adjektiver. I skissen kan en se at enkelte av adjektivene er ringet rundt. Disse adjektivene ble valgt som utgangspunkt for å skape karakterene. Valget av adjektiv var også påvirket av et ønske om å bidra til at karakterene hadde ulike karaktertrekk. Ved å ha ulike karaktertrekk kan det være enklere å skape skiller mellom karakterene når én aktør skal iscenesette stykket alene. Da karaktertrekkene var på plass, gikk arbeidet videre med å forme karakterene ytterligere. Vi valgte karriereveier til karakterene, delvis basert på informantenes yrkesretninger. Dette valget var påvirket av et ønske om å kunne bruke informantenes erfaringer og råd i en passende kontekst.

Det avsluttende arbeidet med stykket var å skape monologer for hver av karakterene basert på intervjutranskripsjonene. For å kunne skape disse monologene, var jeg avhengig av å formulere regionsutviklingsmøtets agenda og skrive monologene med utgangspunkt i det som blir etterspurt av *Møteleder*. For å igangsette dette arbeidet gjennomgikk jeg spørsmålene fra

intervjuguiden og i intervjutranskripsjonene. Deretter fikk jeg med meg skuespiller Ørjan Steinsvik på gulvet og improviserte med utgangspunkt i intervjutranskripsjonene. Ved å improvisere frem monologene på gulvet, kjente jeg på både hvilke deler av teksten som kunne gjøres om til monologer, samtidig som jeg fikk følt på kroppen de ganglag og fakter jeg ønsket at karakterene skulle ha. Den kroppslige inngangen til karakterene var delvis inspirert av informantenes kroppsspråk i videoopptakene i intervjuene, samtidig som de ble skapt for å skille tydeligere mellom de ulike kvinnene.

Arbeidet med å utvikle monologene som manus ble på den ene siden en klipp-og-lim-prosess med intervjutranskripsjonene. Jeg forsøkte å beholde informantenes egne setningsoppbygginger, ord og begreper. Samtidig ble det også nødvendig å skrive overganger mellom de ulike delene. Eksempelvis i monolog 1, der jeg baserte en del av intervjuet på direkte sitat hentet fra intervjutranskripsjonen:

Ja, det har nok gått litt inn i det, i forhold til min identitet, og henger sammen med røtter, det at æ e nordnorsk, æ skal bo nord, æ skal ikke flytte, selv om folk spør mæ om det heile tida, det e veldig viktig for meg at folk vet det og æ spiller også på det, i forhold til det æ gjør, i forhold til identitet og patriotismen og sånne ting, så æ utnytte det nok også (Intervju 3, 31.10.16) .

Informant 3 svarer i sitatet på spørsmål om hva hun forbinder med identitet, røtter og tilhørighet. For å skape en flyt i monologen, la jeg inn ledesetninger som knyttet sitatet opp mot forestillingens ramme og karakterens funksjon i stykket:

Æ har blitt invitert hit for å snakke om min vei i livet og ka som knytta mæ til Nord-Norge. Æ vil først og fremst bare si det helt enkelt: Æ e nordnorsk, æ ska bo i nord, æ skal ikkje flytte – sjøl om folk spør mæ om det heile tida. Det e veldig viktig for meg at folk vet det og æ spilla også på det i forhold te det æ gjør. Det med identitet og patriotismen og sånne ting. Det e fordi æ e ekstremt stolt av det, æ e ekstremt stolt over å vær fra nord (Monolog 1).

Ved å legge inn disse ledesetningene fikk monologene en flyt som passet til den rammen jeg har satt til forestillingene. Videre har jeg også enkelte plasser bygd ut monologene, der jeg i gulvarbeidet opplevde at en mer kroppslig tilnærming behøvdes i det kunstneriske uttrykket. Eksempelvis i monolog 2, der jeg har tatt utgangspunkt i at informant 1 snakker om naturen og elven:

Eg vet nøyaktig kor mange skritt omtrent det tar å komme til elva, eg vet eg kan gå til elva og se kordan årstid det er /.../ (Intervju 1, 06.10.16).

Utgangspunktet for videreutviklingen av teksten ble notatene jeg gjorde i feltarbeidet i oktober:

Eg kan gå til elva og leit etter forandringe. Se om våren begynn å nærm seg. Det e rim i gresset. Det e klar himmel. Kaldt, men ingen vind. Går langs elvekanten, men er så godt kjent at eg kan det fra før. Det knasa under beina, frosten sitt hardt i bakken. Får ikke plukket opp stein slik eg pleier. (*pause*) Den nærheta, den nære naturen, den betyr så enormt mye for meg. Den har vært et feste i tilværelsen (Monolog 2).

Ved å bearbeide det empiriske materialet på denne måten, opplevde jeg å få en sterkere tilknytning og eierfølelse til monologene. Videre ved å legge inn mine egne feltnotater, blir det en fenomenologisk inngang til naturbeskrivelsene da det er noe jeg har erfart og følt på kroppen. Dette styrker også den kroppslige innlevelsen i det som skal framstilles scenisk. Det etnodramatiske utviklingsarbeidet er en prosess som vil fortsette etter innlevert avhandling. Dermed vil den helhetlige presentasjonen av etnodramaet kunne sees først ved presentasjonen av arbeidets praktisk-estetiske del den 22. mai, 2017.

5.0. Diskusjon

I dette kapitlet vil jeg ta for meg sentrale funn i forskningsarbeidet og diskutere disse i henhold til problemstillingen. Jeg vil trekke inn teori for å vise funnenes relevans og betydning. Jeg vil først gå inn i tematikken som det etnodramatiske utviklingsarbeidet omhandler, nemlig hvem de nordnorske kvinnene er og hvilke muligheter og valg de har i landsdelen. Deretter vil jeg gå videre inn i utvikling av et etnodrama basert på intervju og visuell etnografi, og diskutere hvorvidt det er mulig å transformere kvalitative forskningsintervju til teater. Avslutningsvis vil jeg diskutere på hvilken måte etnodramaet ivaretar ulike kvinnestemmer med bare én aktør på scenen.

5.1. NORDNORSKE KVINNESTEMMER

Jeg vil i denne delen av diskusjonskapitlet diskutere tematikken *Nordnorske kvinner* og empirien som ble generert i de kvalitative intervjuene, som er grunnlaget for det etnodramatiske utviklingsarbeidet. Jeg vil underveis trekke inn teori for å stille spørsmål og vurdere hvorvidt dette forskningsarbeidet belyser tematikken. Intervjuene ble ført av spørsmålet om hvilke muligheter og utfordringer nordnorske kvinner kan møte i landsdelen. På spørsmål om hva det ville si å være kvinne, svarte informant 2:

Nei før mæ å vær kvinne, det e jo heilt normalt for mæ å vær kvinne, det ekje nåkka, verken hit eller dit, æ e fødd kvinne og æ e kvinne, me de mulighetan som kvinnene har, både når det gjeld det her me innomhus og utomhus og ut i verden, helt naturlig (Intervju 2, 16.10.16).

Informant 2 forklarer at hennes opplevelse av det å være kvinne er noe helt normalt og naturlig. En kan jo i lys av dette svare seg hva informanten legger i disse begrepene.

Jeg har nølt lenge med å skrive bok om kvinnen. Emnet er irriterende, særlig for kvinnene, og det er ikke nytt. Striden om kvinnesaken har fått nok blekk til å renne, nå er den nesten avsluttet; ikke la oss snakke mer om den. Men likevel gjør vi det. Og det virker ikke som om alle de dumhetene som har bragt oss til torgs iløpet av det siste århundret har bidratt noe særlig til å belyse problemet. Og er det forresten noe problem? Hva består det i såfall i? Finnes det i det hele tatt kvinner? (Beauvoir, 2000:33)

Simone de Beauvoir (2000) innleder sitt verk *Det annet kjønn* med sin egen tvil rundt emnet kvinner. Av dette kan vi lese at emnet om hva det vil si å være kvinne ikke er nytt og at en

kanskje ikke har kommet til bunns i tematikken. Videre skriver Beauvoir at «alle er enige om at menneskearten omfatter hunkjønn; det utgjør i dag som tidligere omtrent halvparten av menneskeheten /.../» (Beauvoir, 2000:33). Gjennom dette sitatet problematiserer Beauvoir hva det faktisk vil si å være kvinne. Spørsmålet blir gjeldende i mitt forskningsarbeid, hva vil det faktisk si å være kvinne? Og hva vil det si å være nordnorsk kvinne? På hvilke måter kan betegnelsen nordnorsk kvinne fortelle oss noe om valg og muligheter for mennesker knyttet til landsdelen?

I arbeidet med å utvikle et etnodrama har det blitt tydelig for meg at min forståelse av hva det vil si å være kvinne, og da spesielt en nordnorsk kvinne, har vært preget av min egen erfaringsbakgrunn og forforståelse. Møtet med informantene, de nordnorske kvinnestemmene som grunnlag for mitt etnodramatiske arbeid, viser meg at det å være nordnorsk kvinne kan være så mangt. En kan spørre seg hvor vidt det er mulig å belyse tematikken basert på tre informanters refleksjoner rundt egne erfaringer.

På den ene siden kan en gjennom kategoriseringsarbeidet i analysen trekke frem at de nordnorske kvinnestemmene jeg har vært i kontakt med har likhetstrekk i sine synspunkter. Eksempelvis knyttet til kultur, der kvinnene arbeider med å fremme kulturelle verdier og kunnskap på ulike arenaer. Dette viser oss et engasjement i alle tre kvinnene, om enn på ulike plattformer. Dette går også igjen i kvinnenes beskrivelser av mulighetene de har sett gjennom livet. På spørsmål om hvilke råd hun ville gitt til andre kvinner, svarte informant 3: «Det e bare jobba, du må jobbe målretta og bare bestemme deg» (Intervju 3, 31.10.16). En kunne i så måte ha trukket en konklusjon om at nordnorske kvinner er engasjerte, og at for å finne muligheter i landsdelen må de stå på og jobbe. Denne påstanden kan en også se i lys av både Gøril Johansens (2016) beskrivelse av de nordnorske kvinnenes arbeidsevne og Arthur Arntzens beskrivelse av nordlendingen som levde et strevsomt liv basert på et «et lunefuillt hav og et næsten ufruktbart jordsmonn imeilla gråberg og trollidigre kampesteina» (Arntzen, 1988:47). På den andre siden kan denne konklusjonen være preget av at jeg har valgt informantene på grunnlag av at de har utpekt seg som ressurser kulturelt og politisk. Dette betyr at å trekke en slik konklusjon kan muligens bare bekrefte mine egne fordommer og forventninger til

tematikken. Dermed må muligens en gå dypere til verks for å forstå hvem de nordnorske kvinnene er.

Om en tar utgangspunkt i Beauvoirs (2000) spørsmål om kvinner i det hele tatt finnes for å undersøke hva det vil si å være nordnorsk kvinne, kan en muligens komme dypere inn i materien. I intervjusituasjonene stilte jeg spørsmål om hva det ville si å være kvinne. Det framgikk i intervjuene at det å være kvinne først og fremst ble knyttet til det å være menneske. Dette kan sees i lys av det Beauvoir (2000) skriver om at alle er generelt enige i at det finnes hunkjønn i menneskearten. I den videre refleksjonen rundt emnet, kunne jeg likevel se at informantene knyttet verdier og normer til det å være kvinne. I samtale med informant 2 kom vi inn på det hun refererer til som «mjuke verdier» (Intervju 2, 16.10.16). Begrepet myke verdier forstås her som et relasjonsorientert begrep, som bærer med seg idéer om omsorg, åpenhet og samarbeid. Informant 2 hevder at kvinnene er «på mange måta bra utrusta menneska /.../» (Intervju 2, 16.10.16) nettopp fordi kvinnene er for de myke verdiene. Omsorg blir også nevnt i de andre intervjuene som noe kvinnene kan, og i et av intervjuene knyttet det spesielt opp mot morsrollen. En kan stille spørsmål om påstanden om at kvinnene bidrar med myke verdier kommer av kulturell påvirkning, slik Butler (1990) hevder.

Hva består så denne kulturelle påvirkningen i? På spørsmål om hvilke kvinnesyn som finnes i kvinnes lokalsamfunn, var svarene fra informantene ambivalente. Et fellestrekk for intervjuene var at svaret om hvilke kvinnesyn som fantes ofte ble knyttet i relasjon til menn. På den ene siden ble situasjoner der det å være kvinne ble omtalt som noe negativt trukket frem. For eksempel i bruken av ordet hore, der informant 3 fortalte: «altså, du sku ikke gjøre mange feil før at du var en hore /.../» (Intervju 3, 31.10.16). Dette viser oss at informantene hadde erfaringer med at kjønn i enkelte kontekster og situasjoner var en påvirkende faktor. På den andre siden blir det å være kvinne ikke utelukkende omtalt som negativt.

Eg har opplevd å bli ivaretatt og følt meg så likeverdig, uten at man på en måte trengte å, at man på en måte kunne sleppe alle maske eller ka man ska kalle det før /.../ (intervju 1, 06.10.16).

Det fremgår av sitatet at informant 1 at i enkelte situasjoner opplevde hun ikke kjønn som viktig for situasjonen. Hva forteller denne ambivalensen oss om nordnorske kvinners situasjon? Noe som kan være interessant er å se denne ambivalensen rundt kvinnesyn opp mot hvordan informantene beskriver forbilder eller viktige personer fra barndommen. Det som preger informantenes svar på dette spørsmålet er at andre kvinner trekkes frem:

Ja, det må jo, det e mange som har vært viktig, men ho mamma (navn) har absolutt vært viktigst (Intervju 3, 31.10.17).

Når informantene beskriver viktige personer i livet, blir mødre og tanter trukket frem. Det som gjør dette interessant er at disse kvinnene i mindre grad blir beskrevet opp imot menn. Informant 2 beskriver sin mor i dette ordelaget:

Ja, ho mor, ho va et sjølstendig menneske, og ho ha vorr et kjempeforbilde for oss, døtrene, /.../ det va ei dame me meining, så det e jo derfor egentlig vi lærte å vær sjølstendig /.../. (Intervju 2, 16.06.16).

Ved å lese informantenes beskrivelser av kvinner som har vært viktige i deres liv, kan en få innblikk i hvilke verdier informantene verdsetter, og på samme tid har blitt påvirket av gjennom livet. Denne påvirkningen kan ansees som viktig for hvordan kvinnene har utviklet seg. Informant 3 tar til orde for denne påvirkningen når hun beskriver forholdet til sin mor:

Det hadde bare ikke, æ hadde bare ikke blitt meg uten ho /.../ (Intervju 3, 31.10.17).

Hvordan en opplever seg selv vil være en prosess, der identiteten skapes og gjenskapes (Giddens 1991), og denne prosessen preges blant annet av møter med andre. Dermed kan det finnes mange ulike påvirkningsfaktorer som preger identiteten og selvforståelsen. På spørsmål om hvilke muligheter som kan knyttes til det å være kvinne fra Nord-Norge, svarte informant 3:

/.../ sånn for meg så har det bare vært positivt, fordi æ har reindyrka det at æ e fra Nord og har det som en del av min identitet som (yrke)/.../ (Intervju 3, 31.10.16).

I fortsettelsen forklarer informant 3 at det likevel ikke bare hadde vært positivt:

Når æ flytta hit i 2008 va det supernegativt å være fra Nord, fordi det eneste folkan visste om Nord va vess guttan hadde vært i militære der oppe og da va det liksom de militærhoran som

dem ble kalt, som hadde rykter, som ga rykter til nordnorske jenter, så det va ikke no artig /.../
(Intervju 3, 31.10.16).

Informant 3 beskriver sin opplevelse av det å flytte til hovedstaden på et tidligere tidspunkt, og viser her hvordan hun oppfattet hva som ble lagt i det å være nordnorsk kvinne. Synet på nordnorske kvinner som informantene presenterer kan sees i lys av de generaliserende karakteristikene av nordlendingenes levesett gjort av presten Erik Colban i 1814. Denne typen karakteristikker kan kanskje være et tegn på et behov for å avmystifisere nordlendingene og de nordnorske kvinnene?

Så hvem er de nordnorske kvinnene? Det er engasjerte kvinner, kvinner som er glad i naturen, kvinner som drømmer å bli Oscar-vinnere og sykepleiere. Det er tanter og mødre og døtre og søstre. Det er samiske kvinner, det er kvenske kvinner, det er kvinner i fra nord. Det er kvinner som både opplever likeverd, diskriminering, muligheter og motstand. Det finnes ingen utvetydige svar om hva det vil si å være nordnorsk kvinne. Ifølge Beauvoir (2000) har kvinner ikke nødvendigvis noe til felles med andre kvinner utover det å være kvinner. Likevel vil levd erfaring kunne fortelle oss noe om det å være kvinne i en gitt kontekst. Min oppfatning er derfor at å belyse tre ulike nordnorske kvinners erfaringer gjennom etnodrama vil kunne gi oss et innblikk i hva som kan ligge i det å være kvinne i nord, med de muligheter og utfordringer dette innebærer.

5.2. FRA KVINNESTEMME TIL TEATER

I denne delen av diskusjonskapittelet vil jeg diskutere prosessen i å skape et etnodrama basert på intervjutranskripsjoner og valgene som har farget denne prosessen. Jeg vil spesifikt gjøre rede for og drøfte valg som omhandler strategiske dramaturgiske valg som karakterutvikling, konsept og dramaturgiske modeller. Underveis vil jeg trekke inn teori for å se valgene i ulike performative kontekster. Jeg vil deretter diskutere hvorvidt det er mulig å transformere de ulike intervjutranskripsjonene til teater.

Jeg vil si noen ord om sterke kvinner som likevel er sårbare og som trenger å trekke seg tilbake. Slik som Beauvoir sier. Alle mennesker har behov for å gå på og å trekke seg tilbake. Det vil jeg si. Men for å klare å finne balansen må en finne en balanse i det en gjør. Eller noe. Jeg er ikke sikker. Kan jeg si det? Kan vi finne en måte å si det på? (*Hva er det jeg vil fortelle*, 06.02.17).

I mine notater er det gjennomgående spørsmålet «hva er det jeg vil fortelle?» og i sitatet over vises noen av tankene rundt det å beskrive noe menneskelig. Å ta med både sårbarheten og styrken som kvinnene jeg har intervjuet forteller om. Hvordan skal det sies? Det å skape en teaterforestilling er en omfattende prosess. Ifølge Marguerite Duras (2014) vet en forfatter ingenting om det en kommer til å skrive før en faktisk skriver. Dette er en tanke som delvis gir gjenklang i mine egne erfaringer i prosessen med å utvikle et etnodrama. Etnodrama som form gir mange mulige innganger og som dramatiker må en derfor velge sin strategiske inngang. Dette medfører igjen en rekke valg.

I mitt etnodramatiske utviklingsarbeid, har jeg valgt å ta utgangspunkt i intervjutranskripsjonene og menneskene jeg har møtt for å skape nye karakterer. Dette valget baserte seg på en tanke om at ved å iscenesette informantene som seg selv, kunne en lett trække over i etiske spørsmål rundt presentasjon og representasjon. Ved å for eksempel trekke frem Park-Fullers forestilling «A Clean Breast of it» kan en reflektere rundt utfordringene rundt det å representere og presentere. Park-Fuller (2003) har muligheten i sin forestilling, ved å selv ha gjennomlevd brystkreft, til å presentere og representere en levde kropp. Det vil si en kropp som bærer med seg fysiske erfaringer om det forestillingen handler om. Min kropp har ikke gjennomlevd de erfaringene som informantene deler med meg. Enkelte av erfaringene ser jeg på som gjenkjennbare, de har klangbunn i meg, men min forståelse av dem vil være fortolkninger. Derfor kan en på den ene siden hevde at ved å skape nye karakterer vil en skape en sammensmelting av dramatikerens stemme med informantens stemmer. På den andre siden kan en stille spørsmål om hvordan dette påvirker det etnodramatiske utviklingsarbeidet. Hvordan ivareta kvinnestemmene om en gjør valget om å skape nye karakterer basert på informantene?

Muligens kan svaret finnes i Johnny Saldañas (2011) presentasjon av innganger til etnodrama. Det finnes ifølge Saldaña (2011) flere forskjellige innganger og mitt valg om å skape nye karakterer basert på kvinnestemmene går under det å skape manuset inspirert av eller basert på råmaterialet i intervjutranskripsjonene. En kan stille spørsmål om dette kan gjøres uten å

miste den troverdigheten og autensiteten som etnodramaformen gjør krav på? Teaterets første funksjon er, ifølge Saldaña (2011), å underholde, både underholde idéer og tilskuerne. Ved å ta dette standpunktet kan en muligens forsvare valget om å skape nye karakter. Mitt ønske var ikke å skape en teaterforestilling om informantene som seg selv, men heller det å ta i bruk informantenes erfaringer om det å være kvinne i en gitt kontekst for å si noe om tiden og stedet de lever i. En kan derfor på den ene siden hevde at ved å ta utgangspunkt i kvinnenes erfaringer for å skape nye karakterer kan løfte frem den tematikken som forestillingen spinner om, nemlig nordnorske kvinner. På den andre siden vil forestillingens teatrale ramme påvirke hvordan kvinnestemmene forstås.

Valget om å ha et regionsutviklingsmøte som ramme for forestillingen, der møtets mål er å finne ut hvilke muligheter og utfordringer nordnorske kvinner opplever i landsdelen, påvirker igjen hvordan kvinnestemmene blir presentert. Denne rammen gjør krav på sammenheng mellom det kvinnekarakterene forteller og de spørsmål som blir stilt i møtekonteksten. For å skape denne sammenhengen har jeg som dramatiker valgt å legge inn ledesetninger. Det er setninger som bygger sammenheng mellom de ulike delene som ble hentet fra intervjutranskripsjonene, samt å skape en flyt i forestillingens gang. På den ene siden påvirker valget om å ha et regionsutviklingsmøte hvilke deler av informantenes erfaringer som tas med i etnodramaet og hvordan disse bearbeides. Dette valget både frigjør og begrenser utvalget av tekstfragmenter fra intervjutranskripsjonene. På den andre siden kan valget påvirke hvordan publikum opplever det som skjer på scenen. Miller (2003) hevder at potensialet med en tydelig ramme for hvorfor karakterene snakker til publikum ligger i at publikum får en identitet i møtet med karakterene. Det vil si at publikum får en rolle som blir avgjørende for hvordan de tar til seg informasjonen. En må derfor muligens gå inn i hvilke typer informasjon som blir presentert for å se hvordan valget kan påvirke ivaretagelsen av kvinnestemmene.

Informasjonen som vil bli presentert i mitt etnodrama er en sammensmelting av informantenes erfaringer, mine egne feltnotater, avisartikler og annen teori på emnet. Denne sammensmeltingen viser hvordan ulike kilder behandler ett og samme tema. Valget om å hente informasjon fra flere kilder stammer fra et ønske om å ligge nær den sirkulære dramaturgien. I

den sirkulære dramaturgien struktureres dramaet etter et spørsmål. På denne måten trekker en inn ulike måter å forholde seg til tematikken på. Min dramaturgiske strategi strekker seg videre i den sirkulære dramaturgien ved å forholde seg til tiden og stedet som publikum befinner seg i. Dette gjøres ved å frame publikum som møtedeltakere på regionsutviklingsmøtet. Ønsket er at publikums eller mottakerens egne opplevelser blir medskapende i forestillingen. Et videre spørsmål i henhold til publikum som jeg har stilt meg gjentatte ganger i prosessen med å utvikle etnodrama er: Hvorfor skal disse erfaringene deles?

Ved å løfte frem kvinnes erfaringer og se dem i lys av dagsaktuelle problemstillinger, kan en kontekstualisere tematikken som blir behandlet. Carver (2003) hevder at denne kontekstualiseringen bør ta for seg de intrikate delene i en kvinnes liv, som kultur og klasse i tillegg til kjønn og seksualitet. Å hente informasjon fra flere kilder kan dermed sees på som en utdyping av tematikken. En kan muligens hevde at på denne måten kan en oppnå en forståelse for hvorfor en bør lytte til informantens stemmer, som sier oss noe om det å være menneske i en gitt kontekst. Denne tankerekken kan sees i lys av Miller (2003) sine beskrivelser av sin forestilling i Chautauqua-formen. Miller (2003) beskriver hvordan aktørens kropp og intelligens sammensmeltes med kunnskapen om den portretterte. Denne formen blir både et fysisk og verbalt uttrykk som har potensialet til å si noe om hvorfor tematikken er viktig.

Å ta i bruk dagsaktuelle problemstillinger som en del av kontekstualiseringen gjør at en kan hevde at stykket blir politisk motivert. Dette står i stil med Bertholt Brechts politisk rettede episke dramaturgi. Hva en velger å fokusere på som dramatiker blir farget av mål og hensikter, av ønsker og vilje. Valget om å ta i bruk strategier fra den episke dramaturgien kan knyttes til Brechts dramaturgiske form, som tar utgangspunkt i at mennesket er gjenstand for undersøkelse (Evans 2006). Dette kan igjen knyttes opp mot den etnodramatiske formen som har en egen evne til å presentere og representere sosialt liv. Monologene i forestillingen har sin grobunn i virkelige menneskers presentasjon av sine erfaringer. Videre vektlegger også Brecht tilskuerrollen i teateret. Brecht la frem en visjon om strategiske valg som kunne bidra til at tilskuerne ble betraktere av teateret. Det vil si at publikum skulle være klare over at de så på teater. Dette ble ført av ønsket om å fremme aktivitet, og ikke la publikum bli passive tilskuere.

I redegjørelsen av de strategiske valgene som har blitt gjort i arbeidet med utviklingen av et etnodrama, kan en spørre seg om det lar seg gjøre å forvandle informantenes stemmer til teater. Som aktør kan man ikke "bli" informantene for å ivareta deres stemmer, og dette er heller ikke hensikten med etnodramaet. Hensikten er å formidle erfaringer som kan kaste lys over hva det kan bety å være kvinne i en gitt kontekst. En må dermed finne en måte å formidle disse stemmene ved bruk av teaterets virkemidler. De dramaturgiske strategiene blir dermed rådende for å fremme de ulike erfaringer som ligger i informantenes fortellinger. På den ene siden kan en hevde at det å ta informantenes beretninger om egne erfaringer ut av den konteksten det blir gjort i, er en transporterung. På den andre siden kan en hevde at mine fortolkninger som dramatiker, mine valg og bearbeidelse av informasjonen, kaster nytt lys over det transkripsjonene inneholder og transformerer kvinnestemmene fra intervjutranskripsjoner til teater.

Hvorvidt intervjutranskripsjonene lar seg transformere til teater kan, slik jeg ser det, sees på som en ligning. På den ene siden av ligningen finner en intervjutranskripsjonene. Disse legges sammen med dramatikerens bearbeidelse og dramaturgiske valg. Et ledd som også skal inn i ligningen blir publikum og deres medskapelse i iscenesettelsen. Summen, eller svaret på om intervjutranskripsjonene kan transformeres, blir da først tilgjengelig i møtet med publikum.

5.3. FLERE STEMME, ÉN AKTØR

Mitt etnodramatiske utviklingsarbeid har hele veien hatt som mål å være en soloforestilling, det vil si en forestilling med bare én aktør på scenen. I denne delen av diskusjonen skal jeg gå gjøre rede for valg gjort i arbeidet med å skape forestillingen knyttet til enespilleren. Jeg vil først gå inn på begrepet monolog og hvordan dette forstås i mitt arbeid. Deretter vil jeg diskutere på hvilken måte de ulike kvinnestemmene kan ivaretas med én aktør og hvilke strategier jeg har brukt i arbeidet med å utvikle en etnodramatisk monolog.

I problemstillingen har jeg valgt å bruke begrepet *monolog* om forestillinger med én aktør. Gunnar Horn (2005) hevder at en bruker ordet monolog enten om en framstilling for én person eller om lange replikker i et skuespill. Karakteren kan henvende seg både direkte til publikum

eller til andre fiktive medspillere. Ifølge Saldaña (2005) er monologen en grunnleggende form i dramatisk litteratur som speiler menneskers trang til å fortelle historier fra et personlig perspektiv. Saldaña (2005) hevder arbeidet med å skape monologer basert på intervjuer med informanter er å redusere og transformere et narrativ til et mer kompakt og estetisk produkt.

«The goal is to capture both essence and the essentials of a particular individual's world view and culture» (Saldaña, 2005:37).

Saldaña hevder at målet er å fange essensen i det informantene har fortalt. Mitt valg om å skrive en monologforestilling begrunnes med et ønske om å fordype meg i de fortellingene jeg har fått høre hos informantene, finne essensen, skape nye karakterer og gi dem liv i et scenisk univers. I hele prosessen med det etnodramatiske utviklingsarbeidet har tanken om å være alene på scenen vært sentral. Dette har likevel bydd på utfordringer i form av hvordan en rent teknisk skal kunne gjennomføre dette. Skal monologforestillingen ha en eller flere karakterer? Hvordan kan en eventuelt løse overganger mellom ulike karakterer? Hvordan ivareta informantene? Hvordan ivareta min egen stemme som dramatiker?

I det første utkastet av manuset *RUIN – RegionsUtvikling I Nord*, datert 17.03.17, så karakterlisten slik ut:

Birgitte Straumsnes: møtets leder, energisk, entusiastisk, litt fjollete, men ønsker å være profesjonell, gjør-det-selv-type

Sally Jensen: Visesanger fra Bertnes, intens og lever seg veldig inn i det hun gjør.

Selma-Louise Andreassen: rundt 30-40 år. Billedkunstner, sterk, frampå, fargerikt kledd.

Ingunn Borgen: Rundt 50 år. Gründer, åpen, positiv, reflekterende.

Bjørg Rakvåg-Johansen: 70+ år. Forfatter, verdig/myndig, engasjert.

Mitt valg var å skape flere karakterer, der tre av dem, henholdsvis Selma-Louise, Ingunn og Bjørg, er basert på hver sin informant. Ved å gjøre dette valget, utfordrer jeg aktørrollen til å spille flere karakterer. Min opplevelse er at kvinnestemmene til informantene blir ivaretatt da utgangspunktet for monologene stammer fra intervjutranskripsjonene og karakterenes funksjon er å fremstille sine erfaringer for publikum. Dette kan sees i lys av Johnny Saldaña (2011) som hevder at når en karakter henvender seg direkte til publikum, blir publikum

tilsynelatende dratt nærmere inn i hennes verden: «The connection is more intimate, immediate /.../» (Saldaña, 2011:65). Til tross for muligheten for å skape en mer intim og umiddelbar kontakt mellom scene og sal ved å henvende monologen direkte til publikum, kan en da stille spørsmål om dette er nok for å ivareta de ulike kvinnestemmene. Hvordan unngå å trække feil? Hvordan gi et godt, sannferdig bilde av karakterene som er basert på informantene? Ifølge Saldaña (2011) vil dette avhenge av aktøren:

The character/participants are the soul of the ethnodrama. All of the design elements discussed so far contribute nothing to ethnotheatrical production without good actors (Saldaña, 2011:142).

Videre påpeker Saldaña (2011) at aktører som portretterer mennesker i etnodramaer burde vise respekt for karakterene de representerer. Dette spesielt fordi disse menneskene faktisk kan være blant publikum (Saldaña 2011). På den andre siden kan det tenkes at noen ville hevdet at etnodramaet først og fremst er kunst, og at det på denne måten ikke er nødvendig å gjøre store overveielser i forhold informantene da de likevel forblir anonyme. Ved å reflektere rundt disse ulike tankegangene, vil aktøren utfordres både til å ivareta informantene på en respektfull måte samtidig som publikum skal underholdes. Saldaña (2011) framhever at en bør unngå å skape stereotyper og karikaturer nettopp for å ivareta informantene. I mitt arbeid har jeg tatt utgangspunkt i visse karakteristikk hos den enkelte informant. Eksempelvis bruk av stemme og kropp. Dette er en del av det informantene formidler i videointervjuene. Underteksten i det som blir sagt kan framstilles gjennom stemmebruk og handlinger. Noen ville muligens ha hevdet at ved å ta utgangspunkt i informantens karakteristikk, vil en nettopp gå imot det Saldaña råder en å unngå. Likevel ønsker jeg å ivareta kroppsspråket for å framheve undertekst som oppfattes i videointervjuene. Eksempelvis opplevde jeg at en av informantene jeg snakket med, fortalte om en vanskelig hendelse i livet hvor stemmebruken påvirket måten jeg fortolket det. Ved å bearbeide og videreutvikle de faktene en tar i bruk, kan en forhåpentligvis ivareta informantene uten å stereotypisere.

En kunne altså hevde på den ene siden at kvinnestemmene bli ivaretatt gjennom måten monologene blir framstilt på. Ved å skape en tydelig kontakt mellom scene og sal, en klar ramme for hvorfor karakterene henvender seg til publikum, kan en oppnå å få formidlet de

erfaringene som informantene har delt. På den andre siden vil arbeidet en legger i skuespillerrollen være avgjørende for hvordan disse monologene blir mottatt. Ved å se spørsmålet i lys av Saldañas tanker om aktørens viktige rolle i etnodramaet, kan en hevde at den eneste måten som aktør å ivareta de ulike stemmene er gjennom å legge et godt grunnlag i tolkning og fortolkning av teksten, skape helhetlige karakterer som ikke karikerer eller blir stereotypier. En kan videre spørre seg hvilke hjelpemidler aktøren har i skuespillerarbeidet der flere stemmer skal ivaretas?

Kroppen og stemmen til aktøren vil altså være det fremste verktøyet på scenen. I tillegg kan rommet, scenografi, kostymer og rekvisitter bli gode hjelpemidler. Saldaña (2011) hevder at en bør holde den fysiske scenen så strømlinjeformet og enkel som mulig. I min iscenesettelse tar jeg likevel utgangspunkt i å bruke en del sceneelementer i framstillingen av kvinnestemmene. Eksempelvis kan en lese hvordan jeg ser for meg scenen i manuskissen datert 17.03.17:

Rommet: Scene med amfi. Ved en av veggene står det et bord med frukt, kjeks, farris og kaffe. Powerpoint på scenevegg med R-U-I-N-logoen. Talerstol eller bord på scenen.

Tanken med denne beskrivelsen er å skape en stemning av å være på et faktisk møte. Ved å rigge til rommet rundt scenen slik en ofte gjør på et møte eller en konferanse, mener jeg at en kan oppnå å gi et inntrykk av stykkets rammer om tid og sted. Videre ønsker jeg å ta i bruk hele rommet i spillet. I manuset (17.03.17) kan en lese et eksempel på hvordan sceneelementene skal brukes:

Stykket starter i det publikum kommer inn i rommet. Møteleder skjærer opp frukt, småprater med publikum, deler ut programmer og generelt forbereder møtet «litt i siste liten». Når publikum er på plass får møteleder en av dem til å dele ut siste rest av programmet.

I dette utdraget kan en lese hvordan bordet med forfriskninger skal bli tatt i bruk av karakteren Birgitte. Ved å skape «stasjoner» som kan knyttes til karakter, for eksempel å bare la Birgitte forholde seg til gulvet foran scenen og bordet med forfriskninger, kan en muligens bidra til å skape skiller mellom den fiktive karakteren Birgitte og de karakterene som er basert på informantene? Denne tankegangen støttes av Horn (2005) som fokuserer på at en må ha et gjennomtenkt forhold til bruk av rekvisitter. Også Saldaña (2011) framhever at en slik

gjennomtenkt bruk av sceneelementer og rekvisitter kan bidra til å fortelle publikum noe om karakteren. Min tanke er at de av karakterene som er basert på informantene skal forholde seg kun på scenen, de skal skilles fra hverandre med enkle kostymer og disse skiftene skal foregå åpent. Ved å ha åpne skift kan en gjøre publikum oppmerksom på at en går fra en karakter til en annen. Dette valget kan sees i lys av Brechts episke dramaturgi, der en ønsker å hindre at publikum taper bevissthet om at den dramatiske fiksjonen bare er fiksjon. Så på hvilke måter kan ulike kvinnestemmer ivaretas med én aktør på scenen? Det finnes mange mulige inngangsvinkler i et etnodramatisk utviklingsarbeid. I mitt arbeid har jeg valgt å skape flere karakterer, og utfordrer dermed meg selv som aktør i arbeidet med å utvikle ulike karakterer på scenen. I det videre arbeidet med å iscenesette etnodramaet kan hjelpemidler som scenografi, rekvisitter og kostyme være viktige for å ivareta stemmene.

6.0. SVAR PÅ FORSKNINGSSPØRSMÅL

I dette kapittelet vil jeg sammenfatte de funnene jeg har gjort i undersøkelsen av min problemstilling. Gjennom kvalitative forskningsintervju, visuell etnografi og analyse har jeg generert empiri som gir grunnlag til å få en forståelse av et utvalg av nordnorske kvinner, samt deres valg og muligheter knyttet til landsdelen. Jeg har deretter gått kunstnerisk til verks, og skapt et manus til en etnodramatisk forestilling. For å kunne gi et ryddig svar på forskningsspørsmålet, har jeg valgt å dele problemstillingen inn i to underspørsmål.

1) Hvilke muligheter gir etnodramaformen når intervju skal transformeres til teater?

Ønsket om å skape en etnodramatisk monolog om Nord-Norge bunnset ut i personlig interesse. Dette ønsket ble videre trigget av en kronikk i *Klassekampen* som etterlyste de nordnorske kvinnestemmer i offentlige debatter. I mitt arbeid med å utvikle forestillingen *Ruin: Regionsutvikling i Nord* har jeg erfart at etnodramaformen er en spennende innfallsvinkel for å fremme nordnorske kvinnestemmer. Ved å velge denne formen, skriver jeg meg inn i en tradisjon som tar utgangspunkt i å formidle funn fra et etnografisk forskningsarbeid. Etnografien har som mål å undersøke og forstå hvordan livsverdener oppstår i mikroprosesser (Alvesson & Sköldberg 2014). Gjennom intervju har jeg fått tilgang til informantenes erfaringer som kvinner i en gitt kontekst. For å formidle funnene har jeg valgt å skape en monolog basert på de erfaringene som informantene har delt med meg. Mulighetene som etnodramaformen gir, slik jeg ser det, består i frihet under rammer. Etnodramaformen gjør krav på at rammen som publikum og aktør møtes i, er basert på virkelige mennesker og virkelige erfaringer. Mulighetene ligger i stor grad i valg med tanke på representasjon og presentasjon.

De mulighetene som har kommet til syne i denne studien er mange. Valgene som har blitt gjort i denne prosessen er preget av subjektivitet og kontekstualitet. Ved å bruke informantenes erfaringer som utgangspunkt for monologen kan en gi et innblikk i hva som kan ligge i det å være kvinne i en gitt kontekst. Kvinnestemmene kan ansees som ivaretatt gjennom bruken av intervjutranskripsjonene, der karakterene i stykket skapes basert på informantene. Det jeg har erfart gjennom denne undersøkelsen har vært at en bør fokusere på *hvorfor* karakterene skal dele informasjon med publikum, før en spør seg om *hvordan*. Den teatrale rammen, eller

rammen som forteller hvorfor karakterene snakker til publikum, påvirker hvordan karakterene iscenesettes og hvordan kvinnestemmene forstås. Jeg har valgt å skape et regionsutviklingsmøte som teatral ramme. På denne måten tar jeg i bruk flere kilder, som igjen er med på å kontekstualisere den informasjonen som informantene har delt. Gjennom den kunstneriske bearbeidelsen blir dramatikerens stemme rådende. Hva jeg velger å ta med av informantenes erfaringer og hva jeg velger bort, blir påvirket av hensikten med å framstille erfaringene.

2) Hvordan kan en ivareta ulike stemmer med én aktør på scenen?

Den etnodramatiske monologen *Ruin: Regionsutvikling i Nord* har blitt utviklet med tanken om å ha én aktør på scenen. En monolog forstås som en framstilling med én aktør på scenen. Saldaña (2011) fokuserer på at monologen er en grunnleggende form som speiler menneskers trang til å fortelle historier fra et personlig perspektiv. I prosessen har jeg erfart at valgene som blir gjort i det etnodramatiske utviklingsarbeidet påvirker hvordan en kan ivareta de ulike kvinnestemmene i en iscenesettelse. Eksempelvis vil valget om å stille seg i en episk dramaturgitradisjon åpne opp for at aktøren kan iføre seg ulike roller i en monolog. Samt vil skiftene kunne gjøres åpne for publikum da dette kan vekke publikums oppmerksomhet og belyse at de ser på teater. Videre vil ivaretagelsen av de ulike kvinnestemmene i *Ruin: Regionsutvikling i Nord* avhenge i stor grad av aktørens ferdigheter. Aktøren kan ta i bruk teaterets mange verktøy som hjelp i framstillingen av de ulike karakterene. Scenografi, rekvisitter og kostyme vil, slik jeg ser det, være gode hjelpemidler for å ivareta de ulike kvinnestemmene med én aktør på scenen.

Videre vil det å reflektere rundt publikums rolle i iscenesettelsen fram mot forestillingsdagen være hensiktsmessig. Hvorvidt de ulike kvinnestemmene blir ivaretatt i en iscenesettelse av *Ruin: Regionsutvikling i Nord* kan egentlig først besvares i etterkant av møtet med publikum. Ved å ta i bruk de ulike teatrale hjelpemidlene kan en gjøre forestillingen sansbar og en kan på denne måten skape en kroppslig opplevelse av de ulike kvinnestemmene for et publikum.

7.0. VEIEN VIDERE

Kunst er, ifølge Gadamer (2007), først og fremst kommunikasjon. Selv om det skriftlige arbeidet i undersøkelsen av problemstillingen blir avsluttet, er ikke den utforskende prosessen over. I arbeidet med å iscenesette det etnodramatiske materialet og i møtet med publikum vil en som aktør gjøre seg erfaringer som igjen kan føre til nye spørsmål og veivalg. Mitt ønske er at forestillingen skal kunne tas videre etter endt studie, som et bidrag til det Martinsen og Eriksson (2000) omtaler som *den store samtalen*. Nord-Norge er en landsdel som står ovenfor store strukturelle endringer. Å belyse de menneskelige erfaringene i disse prosessene er en nødvendighet i mitt perspektiv. Fagfeltet drama/teaterkommunikasjon har gode verktøy for å kunne presentere og representere det menneskelige.

KILDER

- Alvesson, M. S., Kaj. (2014). *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Andrews, E. (08.11.2009). Arts-based Research: An Overview Hentet 12.09.16 fra <http://www.personal.psu.edu/eja149/blogs/elizandrews/2009/11/arts-based-research-an-overview.html>
- Arthur Arntzen. (21.12.2015). I *Store norske leksikon*. Hentet den 15.11.16 fra https://snl.no/Arthur_Arntzen.
- Arntzen, A. (1996). *Dokker kan flire*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Arntzen, A & Bakke, D. (1988). *Den fordømte nordlendingen*. Tangen: Det norske samlaget.
- Aune, V. (2012). Deltakerorientert og performance-sensitivt. I Gjørum, R. G. & Rasmussen, R. (red.) *Forestilling, framføring, forskning. Metodologi i anvendt teaterforskning*. (S. 105-121).
- Brecht, B. (1986). *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Carver, M. H. (2003) Risky business. I Miller, L.C., Taylor, J. & Carver M. H., *Voices Made Flesh*(s.15-33). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Colban, E. (1814). Lofodens og Vesteraalens Fogderie. I Knutsen, N. M. (red.), *Mørkets og kuldens rike* (s.107-114). Tromsø: Cassiopeia Forlag.
- De Beauvoir, S. (2000). *Det annet kjønn*. Oslo: Pax Forlag.
- De Caprona, Y. (2013). *Norsk etymologisk ordbok* (4. utg.). Oslo: Kagge forlag.
- Duras, M. (2014). *Å skrive*. Oslo: TransFe:r Forlag.
- Evans, M. (2006). *Innføring i dramaturgi*. Oslo: Cappelens Forlag.
- Forsgren A. & Minken, A. (13.10.15) Kvener. I *Store norske leksikon*. Hentet den 16.11.16 fra <https://snl.no/kvener>.
- Gadamer, H.G. (2007). *Sandhed og metode - grundtræk af en filosofisk hermeneutikk* (2. utg.). Århus: Academica.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self identity: Self and Society in the Late Modern Age*. California: Stanford University Press.
- Gjørum, R. G. & Rasmussen, B. (2012). *Forestilling, framføring, forskning*. Trondheim: Akademika Forlag.

- Gladsø, S., Gjervan, E. K., Hovik, L. & Skagen, A. (2005). *Dramaturgi - Forestillinger om teater*. Oslo Universitetsforlaget
- Holst, C. (2009). *Hva er feminisme*. Oslo Universitetsforlaget.
- Horn, G. (2005). *Alene med publikum*. Vollen: Tell Forlag.
- Jensen, A. R. (2016). *Veiledningsritualet: en dialektisk studie av formaliserte veiledningssamtaler i lærerutdanningens praksisperiode, Universitetet i Agder*. Fakultet for humaniora og pedagogikk, Universitetet i Agder.
- Johansen, G. (2016). Verden sett fra nord. Nord sett fra verden. I Hansen C. K. (red.), *Kvinnfolk* (s. 44-51). Harstad: Utenfor allfarvei forlag.
- Knutsen, N. M. (2014). *Liten støttebok for søringer i Nord-Norge*. Tromsø: Angelica Forlag.
- Kvale, S. & Brinkman, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg.). Oslo Gyldendal Akademisk
- Leavy, P. (2009). *Method meets Art*. London The Guilford Press.
- Ledger, A. J., Ellis, S. K. & Wright, F. (2011). The Question of Documentation: Creative Strategies in Performance. I B. Kershaw & H. Nicholson (Red.), *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lundgaard, H. (2017, 20.02.). Problemer i distriktene? Her er utfordringene størst. I *Aftenposten*. Hentet den 20.02.17 fra http://www.aftenposten.no/norge/Problemer-i-distriktene_-sa-du-Her-er-utfordringene-storst-614711b.html
- Martinsen, K. & Eriksson, K. (2009) *Å se og å innse; om ulike former for evidens*. Oslo: Akribe.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag.
- Miller, L. C. & Taylor, J. (2003). Editors' introduction. I Miller, L. C. & Taylor, J. & Carver, M. H. *Voices Made Flesh* (s.3-15).Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Miller, L.C. (2003). Gertrude Stein. Never Enough. I Miller, L. C. & Taylor, J. & Carver, M. H. *Voices Made Flesh* (s. 47-65).
- Moi, T. (1998). *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori* (2. utg.). Oslo: Gyldendal
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama - the gift of theatre*. London: Palgrave Macmillan
- Nord Norge (12.11.15). I *Store norske leksikon*. Hentet 16.11.16 fra <https://snl.no/Nord-Norge>
- Oliver, M. (1992). Changing the Social Relations of Research Production?. I *Disability, Handicap & Society* S. 101-114. (27.02.2007). Hentet den 10.01.2017 fra <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02674649266780141>
- Pahuus, M. (2014). *Humanistisk videnskapsteori*. København Lindhardt og Ringhof.

- Park-Fuller, L. (2003). A Clean Breast of it. I Miller, L. C., Taylor, J. & Carver H.M. *Voices Made Flesh* (s.215-236). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Pettersen, T. (2011). *Filosofiens annet kjønn*. Oslo: Pax Forlag
- Pink, S. (2007). *Doing Visual Ethnography*. London: Sage.
- Prendergast, M. & Saxton, J. (2009). *Applied Theatre: International case studies and challenges for practice*. Bristol, UK: intellect.
- Riessman, C. K., (1993) *Narrative Analysis*. California: Sage Publications Inc.
- Rokkan Iversen, K. (2015) Gate 19. I Hansen C. K. (red.), *Kvinnfolk* (s. 250-252). Harstad: Utenfor allfarvei forlag.
- Ryum, U. (1987). *Kvindesprog- udtryk og det sete*. Roskilde: Roskilde Universitetscenter
- Sagdahl, M. (28.12.15). Etikk. I *Store Norske leksikon*. Hentet 24.11.16. fra <https://snl.no/etikk>
- Saldaña, J. (2005). *Ethnodrama - An anthology of reality theatre*. California: AltaMira Press.
- Saldaña, J. (2011). *Ethnotheatre - Research from Page to Stage*. California: Left Coast Press.
- Sommerfeldt, A. (12.10.16). Etnisk gruppe. I *Store norske leksikon*. Hentet den 18.10.16 fra https://snl.no/etnisk_gruppe
- Szatkowski, J. (1990) Dramaturgiske modeller; om dramaturgisk tekstanalyse. I Christoffersen, E. E. m. fl. *Dramatisk analyse: en antologi* (s. 9-90). Århus: Institutt for dramaturgi, Aarhus universitet.
- Svendsen, L. F. H. (21.11.2011). Symbol: Tegn. I *Store norske leksikon*. Hentet 09.01.17 fra <https://snl.no/symbol/tegn>
- Teori. (2015, 12.mai) I *Store norske leksikon*. Hentet 06.10.16 fra <https://snl.no/teori>
- Wadel, Kato. (1991). *Feltarbeid i egen kultur; en innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning*. Flekkefjord: Seek.

VEDLEGG

VEDLEGG 1

Informasjonsskriv og samtykkeskjema

Nordnorske kvinnestemmer: Skapelsen av en monologforestilling

Jeg er masterstudent i estetiske fag, drama og teaterkommunikasjon ved Høgskolen i Oslo og Akershus. I mitt masterarbeid ønsker jeg å skape en monologforestilling basert på hvordan ulike nordnorske kvinner opplever det å være kvinne i den nordligste landsdelen. Denne monologen vil jeg basere på intervjuer med 4 informanter med ulik alder og geografisk tilhørighet. Ingen enkeltpersoner vil være gjenkjennbare i teaterforestillingen. Hensikten med prosjektet er å forske i den nordnorske kvinneverdenen. Videre undersøker jeg hvordan man kan skape en etnodramatisk monolog basert på samtaler med nordnorske kvinner, samt å undersøke hvordan jeg kan ivareta de ulike kvinnestemmene som en aktør på scenen. Etter endt intervju transkriberer jeg dataene og oversetter det til et manus. Jeg skal også skrive en skriftlig masteroppgave med utdrag fra manus.

Spørsmålene vil dreie seg om hvilke valg og muligheter kvinner i Nord-Norge har i dag, med tanke på tradisjoner, røtter og identitet. Vi kommer til å berøre tematiske områder som for eksempel oppvekst, ungdomstid, utdanning og yrkesliv, forventninger og fordommer som kvinner kan møte før og nå. Opplysningene om deg og dine historier vil bli anonymisert og behandlet konfidensielt av meg. Jeg ønsker å bruke videokamera og ta notater under samtalen.

Det er helt frivillig å delta som informant i dette prosjektet, og du kan når som helst trekke deg, uten å begrunne dette valget. Dersom du trekker deg vil alle data bli slettet og ikke brukt i oppgaven eller forestillingen. Opplysningene om deg vil bli behandlet konfidensielt og opptakene slettes når den skriftlige oppgaven er ferdig, innen 02.07.17.

Prosjektet er meldt til Personvernombudet for forskning, NSD – Norsk senter for forskningsdata AS.

Har du noen spørsmål, er det bare å ta kontakt med meg på telefon: 99 41 06 20 eller pr. epost: borghild.otelie@live.no. Du kan også ta kontakt med min veileder på Høgskolen i Oslo og Akershus; Rikke Gurgens Gjærum, rikke.gurgens@hioa.no, tlf: 911 83 337.

Med vennlig hilsen fra

Borghild Otelie Aasebøstøl

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

VEDLEGG 2

Intervjuguide til samtaleintervju

Introduksjon til intervju:

(gjennomgang av prosjekt og samtykkeskjema)

Tilknytning til Nord-Norge

Kan du fortelle meg hva du forbinder med ordene hjem, røtter, identitet?

Beskriv et sted i Nord-Norge opplever du en tilknytning til? Kan du fortelle er knyttet til dette/disse stedet/stedene?

Oppvekst og ungdomstid

Kan du fortelle meg hva som er ditt beste minne fra barndommen?

Fortell meg om en viktig person i din barndom?

Hvilke utfordringer møtte du i ungdomstiden? Hvilke muligheter?

Utdanning og yrkesliv

Kan du huske første gang du følte deg voksen? Fortell om det

Fortell meg om hvilke veier du har tatt for å ende opp med det yrket du har?

Hvilke muligheter innen utdanning opplever du finnes i vår landsdel? I dag? Før i tiden?

Hvilke erfaringer har du gjort deg i arbeidslivet som kan være viktige å formidle videre?

Hva skulle du ønske du visste før du valgte den utdanningen/yrkesretningen du har valgt?

Kan du fortelle om en hendelse knyttet til veivalg i yrke/utdanning som har vært viktig for deg?

Har du gjort valg du angrer på?

Om det å være kvinne

Hva vil det si å være kvinne?

Hvilke kvinnesyn mener du finnes i ditt samfunn?

Hvilke muligheter kan knyttes til de ulike kvinnesynene? Hvilke begrensninger?

Er det noen situasjoner du er mer bevisst over kjønn?

Kan du fortelle om en opplevelse/hendelse i ditt liv som kan knyttes til det å være kvinne?

Hvordan opplever/oppfatter du ordet feminisme?

Hvilke råd ville du gitt til en ung kvinne i dag?

Avsluttende spørsmål

Har du noe du ønsker å tilføye?

Er det noe du synes er spesielt viktig å få formidlet i en teaterforestilling?

VEDLEGG 3
Rikke Gürgens Gjærum
Institutt for estetiske fag Høgskolen i Oslo og Akershus
Postboks 4, St. Olavs plass
0130 OSLO



Vår dato: 06.10.2016

Vår ref: 49776 / 3 / AGL

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 05.09.2016. Meldingen gjelder prosjektet:

<i>49776</i>	<i>Nordnorske kvinnestemmer: skapelsen av en monologforestilling</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Høgskolen i Oslo og Akershus, ved institusjonens øverste leder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	<i>Rikke Gürgens Gjærum</i>
<i>Student</i>	<i>Borghild Otelie Aasebøstøl</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, 02.06.2017, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Kjersti Haugstvedt

Audun Løvlie

Kontaktperson: Audun Løvlie tlf: 55 58 23 07

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

Vedlegg: Prosjektvurdering

Kopi: Borghild Otelie Aasebøstøl s301532@stud.hioa.no

Personvernombudet for forskning



Prosjektvurdering - Kommentar

Prosjektnr: 49776

Formålet er å undersøke hvordan man kan skape en etnodramatisk monolog basert på samtaler med norske kvinner og hvordan man kan ivareta de ulike kvinnestemmene i monologforestilling med en aktør. Videre ønsker jeg å undersøke ulike kvinneroller i Nord-Norge.

Utvalget informeres skriftlig og muntlig om prosjektet og samtykker til deltakelse. Informasjonsskrivet er godt utformet.

Det behandles sensitive personopplysninger om etnisk bakgrunn og politisk/filosofisk oppfatning.

Personvernombudet legger til grunn at studenten etterfølger Høgskolen i Oslo og Akershus sine regler for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal lagres på privat pc/mobile enheter, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig.

Det oppgis i meldeskjema at personopplysninger skal publiseres, mens i informasjonsskrivet står det at opplysninger skal anonymiseres. Personvernombudet legger til grunn at informasjonsskriv eventuelt revideres slik 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 02.06.2017. 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)