

Narrativ identitet møter estetikk

En muntlig fortellers arbeid med ungdoms fortellinger

Masteroppgave i estetiske fag
Studieretning drama og teaterkommunikasjon
Høgskolen i Oslo og Akershus, våren 2017

Marianne Ek Hagen
Kandidatnummer: 327
Fakultet for teknologi, kunst og design
Institutt for estetiske fag

Sammendrag

Denne studien utforsker en fortellers prosess med både kunstnerisk bearbeidelse og generering av fortellbare fortellinger med ungdom som informanter. Som kunstform er muntlige fortellinger et lite utforsket område. Studien forsøker å si noe om hvordan en forteller må arbeide både for å innhente fortellinger, for å gjøre dem til sine egne og for å møte publikum. Med begrepet narrativ identitet som inngang, er hovedområdet for utforskning hva som er fortellbart og hva som gjør en fortelling fra hverdagslivene våre verdt å videreformidle. Gjennom en kvalitativ undersøkelse, med en praksisledet forskningsmetode er denne kunstneriske forskningen utført. For å innhente fortellinger fra informantene har jeg utviklet et fortellerverksted bestående av ulike øvelser hvor kroppsfenomenologi er sentralt, men også en intervjuetodikk som kombinerer narrative intervjuer og feltsamtaler. Min rolle i flere faser av den praksisledede forskningen har vært deltagende observatør. Gjennom den reflekterende praktiker har jeg bevisst kunnet reflektere både over og i egen praksis. Studien viser at det mest sentrale i fortellingene jeg anser som fortellbare er at de må ha en intensjon, som gjør at de føles verdt å dele med publikum, og denne intensjonen må fortelleren være seg bevisst. Studien har også resultert i en modell for hvordan fortelleren, gjennom lytterresponser og refleksjon, kan videreutvikle en fortelling.

Abstract

This study explores a storyteller's work with generating and artistically shaping tellable narratives from adolescents. It attempts to say something about how a storyteller works to generate stories, to make them their own and to meet the audience. With the term narrative identity as an entry, the main field of research is what is tellable and what makes a story from our everyday lives worthwhile to share. This artistic research has been conducted through a qualitative survey, with a practice-led research method. To generate the informant's stories, I have developed a narrative workshop consisting of different exercises where body phenomenology is central, but also an interview methodology that combines narrative interviews and field discussions. My role in several phases of the practice-led research has been a participant observer. Through the reflective practitioner, I have consciously been able to reflect both over, and in my own practice. The study concludes that most important to tellability is that the stories must have an intention that makes them feel worth sharing, and this intention must be in mind by the storyteller. The study has also resulted in a model that shows how the narrator, through listener response and reflection, can further develop a story.

TAKK!

Det er en del mennesker som har vært viktige i denne prosessen. Først og fremst, takk til fem veldig modige og tøffe jenter! Mine kjære informanter, takk for at dere har delt så mye med meg. Denne studien hadde ikke latt seg gjennomføre uten deres tillitt og raushet. Mine to helt uvurderlige veiledere Mimesis Heidi Dahlsveen og Anette Therese Pettersen; mange takk for all hjelp, gode råd, kloke ord, omsorg, inspirasjon, observante blikk og for at dere har hatt troen på prosjektet! Mamma, fordi du er den du er og fordi du orker å lytte til meg. Pappa, fordi du er den klokeste jeg kjenner og alltid har et visdomsord på lur. Takk for at dere begge to leser det jeg skriver, for at dere hele tiden har hatt troen på meg og viser hvor stolte dere er av det jeg får til. Anna, takk for at du alltid er tilgjengelig, lytter, motiverer og passer på meg. Du utgjør en hel supporterklubb i en person! Ellen, takk for at du deler av din kunstneriske kompetanse og ditt rause vennskapshjerte. Jeg setter så utrolig stor pris på det. Marte og Kjell Inge, takk for forståelse, tekopper, klemmer og oppmuntring på hjemmebane. Carolinn, det har vært så fint å ha deg tilgjengelig på høgskolen, takk for klemmer og forstyrelser på helt riktig tidspunkt. Alle andre gode venner jeg har møtt på veien som deler sine refleksjoner, kritiske blikk, kommer med heiarop eller hjelper meg å tenke på helt andre ting. Fine medstudenter som støtter, trøster og ikke er redde for å vise svakhet. Takk for fellesskapet, vaffeltorsdager og massevis av kaffekopper!

Forord

Det er en høstdag i midten av september. Jeg sitter på restaurant med ei venninne og er midt i en fortelling om hva som har skjedd i livet mitt siden sist vi møttes. Venninnen min bryter plutselig ut; “Marianne, har livet ditt blitt mer som en fortelling etter at du begynte med fortellerkunst eller er det bare meg?” Jeg tar meg selv i å inkorporere ulike hendelser i hverandre, linke tilfeldigheter fra tidligere opp mot nåtida, utbrodere språklige bilder og finne symboler og metaforer i det aller meste jeg ser og opplever. Min narrative kompetanse har utvilsomt økt etter at jeg ble bevisst håndverket i den muntlige fortellerkunsten. Jeg forteller om min nylige hjemreise til Lofoten, som fortsatt sitter merkbart i kroppen. Til tross for min, som oftest, østlandske dialekt har jeg vokst opp i Lofoten. Jeg snakker to dialekter, avhengig av hvem jeg snakker med. Min narrative identitet kan dermed sies å være todelt. Jeg vil ikke fortelle den samme fortellingen likt til mine nordnorske barndomsvenner, som til min østlandske familie eller venner. Jeg har ikke mistet dialekten min eller tatt avstand fra Nord-Norge, men jeg er to dialekter. Jeg er den jeg blir til i møte med mennesker. Med min venninne er jeg østlands-Marianne. Vi sitter på en bistro på Grünerløkka. Jeg forteller henne om en flytur hvor tårene var umulig å stoppe. Om Naira som stabbet seg opp på beina og haltet mot mamma som kom hjem fra jobb. I det mamma spør om hun er blitt vasket, svarer jeg at det i så fall bare er med tårer. Hele dagen har jeg grått pelsen hennes ren. Brått er vi hos veterinæren og den snart tretten år gamle bestevennen min trekker sine siste gisp av luft med hodet liggende i fanget mitt. Hjemme blir familiehunden vår gravlagt i hagen. Hun skal fortsatt passe på oss. Før jeg tar flyet tilbake til Oslo står vi hele familien foran graven. Mimrer kollektivt over hvordan Naira kommuniserte med oss selv om hun ikke kunne snakke, om hvor fin hun var, hvor mye jeg lærte av å ha ansvar for henne. Og jeg mimrer i grunn om hele ungdomstida mi. I det pappa sier at “her ligger jo på mange måter hele barndommen din, Marianne. Nå er du 25 år, du er voksen nå.” Så symbolsk. Vi gravla oppveksten min også dro jeg tilbake til byen for å skrive denne masteravhandlingen. I det jeg nøster opp i andres ungdomstid og stiller meg spørsmålet: Hvem er vi egentlig?

Innholdsfortegnelse

1.0	INTRODUKSJON	1
1.1	BETYDNINGEN AV Å SETTE LYS PÅ FORTELLERKUNST OG NARRATIV IDENTITET	1
1.2	PROBLEMSTILLINGEN	3
1.3	BEGREPSAVKLARING	3
1.3.1	<i>Fortellbart materiale</i>	4
1.3.2	<i>Narrativ identitet</i>	4
1.3.3	<i>Dramaturgi</i>	5
1.4	STUDIENS REFERANSERAMME OG STRUKTUR.....	6
2.0	METODEKAPITTEL	7
2.1	KUNNSKAPSSYN	7
2.2	HERMENEUTIKK	8
2.3	MED KVALITATIV METODE SOM INNGANG	10
2.3.1	<i>Valg av informanter</i>	10
2.3.2	<i>Validitet</i>	11
2.3.3	<i>Min rolle og posisjonering</i>	12
2.4	KUNSTNERISK FORSKNING	14
2.4.1	<i>Praksisledet forskning</i>	15
2.4.1.1	<i>Deltagende observasjon</i>	16
2.4.1.2	<i>Krysningen mellom feltsamtaler og narrativt intervju</i>	17
2.4.1.3	<i>Transkribering til kunstnerisk produkt</i>	18
2.4.1.4	<i>Den reflekterende praktiker</i>	19
2.5	ANALYSE AV DATAMATERIALET	20
3.0	TEORI	21
3.1	MUNTLIG FORTELLERKUNST OG NARRATIVITET	21
3.2	OM NARRATIV IDENTITET OG PERSONLIGE FORTELLINGER.....	22
3.3	VIRKELIGHET OG FIKSJON.....	24
3.3.1	<i>Fiksjonens funksjon</i>	25
3.3.2	<i>Fortellerrollen</i>	26
3.4	FORTELLBARHET	27
3.4.1	<i>Plott</i>	27
3.4.2	<i>Etikk</i>	30
3.4.3	<i>Kontekst</i>	32
3.5	DET NARRATIVE KRAFTFELT	33
4.0	PRESENTASJON AV EMPIRI	35
4.1	FØRSTE FORTELLERVERKSTED	35
4.1.1	<i>Popcorn og bestevenn</i>	35
4.1.2	<i>Livet er også kaniner</i>	36
4.1.3	<i>Tøff nok!</i>	37
4.1.4	<i>Med loggbok som kamera</i>	37
4.1.5	<i>Verdens ende</i>	38

4.2	ANDRE FORTELLERVERKSTED	39
4.2.1	<i>Å høre til</i>	39
4.2.2	<i>Fortrolig med mamma</i>	40
4.2.3	<i>Å slå opp med en venn</i>	40
4.3	FRA MUNTLLIG TIL SKRIFTLIG TIL MUNTLLIG	41
4.4	FORTELLINGENE MØTER LYTTERE	41
5.0	ANALYSE	43
5.1	DEN ETISKE KLUMPEN I MAGEN	43
5.2	TO ULIKE FORTELLERVERKSTEDER.....	46
5.3	FORTELLBARHET I DATAMATERIALET.....	48
5.3.1	<i>Kontekst og evaluering</i>	49
5.3.2	<i>Plott</i>	49
5.3.3	<i>Vendepunkt og meningsdannelse</i>	53
5.3.4	<i>Sårbarhet</i>	54
5.4	KUNSTNERISKE UTFORDRINGER	55
5.4.1	<i>Plottproblem</i>	55
5.4.2	<i>Refererende problem</i>	56
5.5	NARSISSUS.....	57
5.5.1	<i>Ensomhet, mot, forelskelse og fremtid</i>	58
5.6	DISKURSNIVÅ I FORTELLERHENDELSEN	60
5.7	FORTELLBARHET FOR MEG	63
5.7.1	<i>Hva er ikke fortellbart?</i>	64
6.0	AVSLUTTENDE DISKUSJON.....	66
6.1	ETISKE, METODISKE OG PRAKTISKE UTFORDRINGER.....	66
6.2	FORTELLBARHET I FORTELLINGER FRA VIRKELIGHETEN.....	67
6.3	FORSKJELLENE I FORTELLBARHET PÅ HISTORIENIVÅ OG DISKURSNIVÅ	69
6.4	SJONGLERING AV ROLLENE KUNSTNER, FORSKER OG PEDAGOG	72
6.5	SVAR PÅ PROBLEMSTILLINGEN	74
7.0	AVSLUTNING	77
LITTERATURLISTE	78	
VEDLEGG 1:	BESKRIVELSE AV KJERNEØVELSENE I FORTELLERVERKSTEDENE	80
VEDLEGG 2:	SAMTYKKESKJEMA	82
VEDLEGG 3:	KVITTERING FRA NSD.....	84

1.0 Introduksjon

Denne studien er et kunstnerisk utviklingsarbeid med fokus på prosess og metodikk for å skape fortellbart materiale basert på minner. Fokuset er todelt. Den ene delen er metodisk for generering av fortellbart materiale, og den andre er den kunstneriske bearbeidingen for å gjøre hverdagsfortellinger fortellbare. I tillegg til denne todelingen kommer en form for psykologisk tilnærming til narrativ identitet og våre fortellinger om oss selv. Jeg har latt meg fascinere av scenekunstens økende interesse for historier fra virkeligheten. Denne virkelighetshungeren er også fremtredende i fortellerkunsten. Jeg som forteller synes det er spennende med utfordringene som ligger i disse historiene. Livene våre kommer ikke som ferdige fortellinger, dermed må fortellingene bearbeides for videre formidling. Fortellingene jeg har bearbeidet er lånt fra fem ungdommer i alderen 14 – 19 år. Gjennom en praksisledet forskningsmetode hvor informantene har vært aktive medforskere har vi sammen funnet noen av deres fortellinger om seg selv. Deretter har jeg overtatt disse fortellingene og bearbeidet et utvalg av dem videre på egenhånd. Det finnes ikke så veldig mye litteratur på fagfeltet muntlig fortellerkunst, noe som har fått meg til å låne teori fra andre fagfelt. Jeg har anvendt teori fra både litteratur, film, narratologi og psykologi. Forordet sier litt om min personlige inngang til denne tematikken, videre vil jeg utdype dette ved å gjøre rede for hvorfor jeg gjør dette prosjektet, både i et faglig og personlig perspektiv.

1.1 Betydningen av å sette lys på fortellerkunst og narrativ identitet

Sammenhengen mellom språk, identitet og personlige fortellinger har lenge fascinert meg. Tidlig i første år av masterutdanningen, høsten 2015, deltok jeg på seminaret Kompetanse for Mangfold på Nynorskens hus. Det var første gang jeg møtte begrepet narrativ identitet, og det vekket umiddelbart en nysgjerrighet i meg. Hvordan kan narrativ identitet være utgangspunkt for et fortellerprosjekt? Min bakgrunn og interesse for både psykologi, fortellerkunst og dramaturgi, gjorde dette til en interessant vinkling. Å forske i narrativ identitet som kunstnerisk materiale kan være et bidrag til scenekunsttrends med virkelighet i fokus. I denne studien ville jeg anvende ungdom som informanter, fordi de ikke har levd så lenge, men jeg tenker meg at de opplever store følelser i prosessen med å bli til et voksent menneske. Med fokus på narrativ identitet virker det riktig å arbeide med mennesker som er

på et sted i livet hvor de søker etter å finne sin plass både i seg selv og i verden. Denne søken pågår til en viss grad hele livet, men er ekstra fremtredende i ungdomstida. Våre muntlige hverdagsfortellinger er viktig i vår identitetsdannelse, det beskrives nærmere i et eget avsnitt om narrativ identitet.

Selv om muntlig fortellerkunst har eksistert like lenge som språket vårt, er ikke feltet veldig etablert som kunstform og selvstendig fagfelt. Mange vet ikke hva muntlig fortellerkunst er, det til og med blant skuespillere og andre profesjonelle i scenekunstheltet. Denne masteravhandlingen ønsker å bidra til videre utvikling av fagfeltet, både gjennom metodeutvikling for innsamling og bearbeiding av fortellbart materiale, og gjennom et praktisk kunstnerisk arbeid. Det har vært viktig for meg å gjøre det praktiske arbeidet til en vesentlig del av masteren, da jeg søker en økt forståelse av selve håndverket i den muntlige fortellerkunsten. Et mål med denne avhandlingen er å skape en økt forståelse av hva en forteller egentlig er, og hvordan fortelleren kan bidra i dagens samfunn. Jeg ønsker å fremheve fortellerens rolle som skapende kunstner. En forteller er ikke en oppleser eller en som kun refererer noe andre har skapt, men en som skaper sitt eget materiale. Sett i et større perspektiv ønsker jeg å skape en relevans til scenekunst generelt ved å diskutere hva som egentlig er fortellbart på en scene. Hvilke fortellinger fra virkeligheten er fortellbare? Hvordan gjøre disse fortellingene godt dramaturgisk? Og hvordan behandle andres fortellinger etisk riktig? Hovedfokuset her ligger på meg som forteller og studien blir med det et eget kunstnerisk utviklingsprosjekt.

Som en inngang i møte med ungdommenes fortellinger ønsker jeg å kommentere det vestlige samfunnets individualistiske kultur og dagens ungdomsgenerasjon, ofte kalt "generasjon prestasjon." Det fremstår som et paradoks for meg hvordan ungdom i dag utleverer seg selv og sine tilsynelatende perfekte liv, gjennom sosiale medier, samtidig som ungdomsrapporter kan vise til at ungdom sliter mer psykisk nå enn før (NOVA, 2016). Ved å sette fokus på ungdommenes egne fortellinger vil jeg forsøke å si noe om denne generasjonen. Det er ikke ungdommene selv som skal formidle sine fortellinger til lytterne. Jeg låner deres fortellinger, for å plassere dem i en større kunstnerisk kontekst. Dette skaper en distanse, som både kan fremme mer ærlige fortellinger fra informantene, samtidig som mitt arbeid med fortellingene kan tilføre dem en annen dimensjon. Min bearbeidelse av fortellingene leder oss over til problemstillingen.

1.2 Problemstillingen

Hensikten med studien er å undersøke hva som gjør fortellinger fra virkeligheten fortellbare og hvordan ungdoms fortellinger og fortellergrep kan påvirke innholdet og dramaturgien i en forestilling utført av en annen enn informantene selv. Videre søker jeg å forstå disse fortellingene ungdommene forteller om seg selv i lys av begrepet narrativ identitet, identitetsdannelse gjennom fortellinger. Med dette som bakgrunn har jeg formulert følgende problemstilling:

Hvordan kan jeg, som forteller, skape fortellbart materiale basert på ungdoms narrative identitet?

Som underproblemstillinger kommer:

Hvordan generere fortellbare fortellinger? Hvordan kan jeg gjøre ungdommenes fortellinger til mine? Og hvilke dramaturgiske valg må jeg ta for å gjøre dem fortellbare?

Jeg skal se nærmere på følgende områder:

- 1) Hvilke etiske, metodiske og praktiske utfordringer som oppstår i prosessen.
- 2) Hva som gjør en fortelling fra virkeligheten fortellbar.
- 3) Forskjellene i fortellbarhet på historienivå og diskursnivå.
- 4) Jeg tar utgangspunkt i tre roller, kunstneren, pedagogen og forskeren. Metodisk går jeg inn i hvordan disse tre rollene kan kombineres, og hvordan jeg kan jobbe med flere roller på en gang.

1.3 Begrepsavklaring

Problemstillingen inneholder to viktige begreper som krever en tydelig definisjon i prosjektet. Henholdsvis fortellbarhet og narrativ identitet. I tillegg vil jeg definere dramaturgibegrepet, da det er vesentlig for både fortellbarhet i fortellinger fra virkeligheten, og i kunstnerisk bearbeidelse.

1.3.1 Fortellbart materiale

Begrepet fortellbart har jeg oversatt fra engelske tellability, funnet i *The living handbook of narratology*¹. Videre i avhandlingen vil en sentral tematikk være hva av materialet ungdommene gir meg som er fortellbart, hva som gjør det og hvordan jeg som forteller kan gjøre det verdt å videreformidle. I følge *the living handbook of narratology* kan begrepet tellability defineres slik: “Tellability (sometimes designated “narratibility” or “reportability”) is dependent on the nature of specific incidents judged by storytellers to be significant or surprising and worthy of being reported in specific contexts, thus conferring a “point” on the story” (Baroni, 2014). Med andre ord er hva som er fortellbart avhengig av kontekst, men i hovedsak handler det om at fortellingen skal være verdt å fortelle for den som forteller, til de som lytter. Gjerne i form av overraskende momenter eller et hovedpoeng. Videre tar jeg med meg begrepet fortellbart som parameter på hva som kan føles meningsfylt for meg som forteller å dele med et publikum. Dette med å dele med publikum er viktig, og begrepet kunne slik sett like gjerne vært meddelbart. Marianne Horsdal anvender et begrep jeg ville oversatt til meddelbar, begrepet “sharable” når hun beskriver hva den språklige innpakningen kan gjøre med en fortelling (Horsdal, 2012, s. 59). Begrepene fortellbarhet/tellability og meddelbarhet/shareability innehar mange av de samme kvalitetene. Meddelbarhet kan kanskje sies å dreie seg om noe mer enn det kunstneriske. Om en slags kvalitet i å bli delt, som kan overføres til flere områder. For eksempel kan man i sosiale medier snakke om meddelbarhet i innholdet. Jeg velger å benytte meg av begrepet fortellbarhet videre i arbeidet, da det er begrepet jeg tidligere finner anvendt i sammenheng med narratologi og fortellerkunst som er fagfeltet.

1.3.2 Narrativ identitet

Begrepet narrativ identitet ble først tatt i bruk som fagbegrep på 1980-tallet, men har røtter i psykologen Eriksons arbeid på 1960-tallet. I sin enkleste forstand omhandler begrepet fortellingen om oss selv som uttrykk for vår identitet (Bjerkestrand, Brahmachari, Haraldsen, Ingul & Songe-Møller, 2016, s. 9). Denne enkle definisjonen velger jeg å benytte meg av, og jeg vil fremheve tidsaspektet i disse fortellingene. Fortellingene om oss selv kan både peke bakover i tid og forklare hvorfor og hvordan vi er blitt som vi er blitt, samtidig som de med utgangspunkt i nåtiden kan peke fremover og kan skape flere mulige fremtidige selv. Kulturen vi lever i legger premisser for fortellingene og for menneskene. “Gjennom disse prosessene

¹ <http://www.lhn.uni-hamburg.de>

og historiene skaper vi mening og sammenheng i spørsmålet om hvem vi er” (Bjerkestrand et al., 2016, s. 9). Narrativ identitet er med andre ord ikke noe mer komplisert enn de prosessene som skjer i oss når vi gjennom å fortelle om oss selv skaper vår egen identitet. Jeg vil gå nærmere inn på narrativ identitet i teorikapittelet. I problemstillingen velger jeg dette begrepet, fremfor personlige fortellinger, fordi narrativ identitet dekker mer enn bare det språklige i fortellingene. Identitetsbegrepet rommer hele mennesket.

1.3.3 Dramaturgi

Dramaturgi er et vidt begrep som favner mye av teaterfaget. Opprinnelig var dramaturgi sentrert rundt å formidle hvordan klassiske tragedier burde skrives, men i vår tid er dramaturgi et begrep som anvendes i mange fagfelt og har ulike definisjoner og bruksområder (Evans, 2006, s. 17). Dramaturgi har ofte blitt sett på som teaterarbeidets hemmelige språk og innsikt (Gladsø, Gjervan, Hovik & Skagen, 2015, s. 15). For å definere dramaturgibegrepet i denne avhandlingen har jeg valgt meg dramaturgen Michael Evans (2006) definisjon som en inngang, men støtter meg til flere underordnede definisjoner. Gjennom Evans kan jeg hevde at god dramaturgi og det jeg omtaler som fortellbart er nokså synonymt. Han definerer dramaturgi som læren om hva gode dramatiske fortellinger vanligvis består av og hvordan disse fortellingene formidles i et bestemt medium (Evans, 2006, s. 17). Dramaturgi kan også sies å være en redegjørelse for den tenkte og realiserte komposisjonen av praktisk scenisk kunst (Gladsø et al., 2015, s. 184). Jeg inkluderer denne definisjonen i min dramaturgiforståelse, da studien dreier seg rundt kunstnerisk utforskning av hvordan ulike elementer kan kombineres til en helhetlig fortellerforestilling. I prosessen må det tas valg om form, struktur, publikums rolle, fiksjonskontrakten med publikum og andre virkemidler. En siste definisjon jeg velger å inkludere er Eugenio Barbas “actions at work” (Barba & Savarese, 1991). Barba beskriver dramaturgi som et montasjearbeid hvor hvilken som helst scenisk hendelse er tilgjengelig for montering. Ikke bare handlingene i form av hva som blir sagt og gjort, men også lydene, lyset, rytmen og rommet. Som forteller i praksis er Barbas dramaturgidefinisjon nyttig. Det alle disse tre dramaturgidefinisjonene har til felles er at de handler om å kombinere ulike elementer for å skape en god og fortellbar fortelling. Slik vil dramaturgibegrepet være viktig for studien. Det dramaturgiske fokuset ligger på å skape fortellinger som er fortellbare av meg, basert på informantenes fortellinger. Derfor dreier mye av den dramaturgiske forskningen seg rundt hva som egentlig er en god fortelling. Fokuset er

ikke på det helhetlig sceniske uttrykket med alle teatrets virkemidler, fordi mesteparten av innstuderingen vil finne sted etter at avhandlingen er levert.

1.4 Studiens referanseramme og struktur

Denne studien kunne hatt mange forskjellige vinklinger, men for å begrense den har jeg vært nødt til å gjøre et utvalg av referanser og perspektiver. Her vil jeg presentere de mest sentrale teoretikerne. Som nevnt innledningsvis, låner jeg teori fra andre felt enn teateret. Tre litteraturteoretikere er blant hovedreferansene: Peter Brooks (1992), Seymour Chatman (1978) og Mikhail Bakhtin (1981). Teaterfaglig forholder jeg meg til Aristoteles gjennom *Om diktetekunsten* (2004), Erika Fischer-Lichte (2008) og Anne-Britt Gran (2004). Som et grunnlag i planleggingen av fortellerverkstedene har professor i utdanningsvitenskap Marianne Horsdal (2012) vært viktig med sin bok *Telling Lives*. For å oppnå økt forståelse av forbindelseslinjene mellom muntlig fortellerkunst og narrativ identitet har også profesjonsetiker Beate Indrebø Hovland (2011) vært betydningsfull. Jeg trekker også inn teori fra den narrative psykologien gjennom Anne Jansen (2013) og hennes bok *Det narrative kraftfelt*. Denne teorien blir sentral i vurderingen av kunstnerisk fortellbarhet. I min etiske drøfting referere jeg til samtidsaktuelle debatter som har pågått den siste tiden rundt virkelighetslitteratur og etikk. I hovedsak til Marianne Bang Hansens (2016) kronikk i *Aftenposten* fra i høst, men også til *Debatten* på NRK med tittel *Virkelighetsdebatt og krenking* (3. november, 2016).

Studien presenterer først metodekapittelet, deretter teori, så en kort presentasjon av den viktigste empirien. Videre følger en analyse, som inneholder både utdypende empiri og diskusjon, før jeg samler sammen de viktigste punktene til en avsluttende diskusjon, hvor jeg forsøker å oppsummere studien. Tilslutt kommer en samlende avslutning.

2.0 Metodekapittel

Dette kapitlet presenterer mitt kunnskapssyn, vitenskapelige ståsted og de forskningsmetodiske innfallsvinklene i studien. I alle former for formidling av fortellinger vil lytternes oppfatning preges av deres egen referanseramme. Med meg inn i denne studien, både som forsker og kunstner, har jeg mitt ståsted. På samme måte har leseren av denne oppgaven allerede en referanseramme som preger forståelsen av det som leses. Her vil jeg redegjøre for hvilke briller jeg har på meg som både forsker og kunstner.

2.1 Kunnskapssyn

Det relasjonelle ligger i den muntlige fortellerkunstens natur. Det sosiale fellesskapet danner en ramme for muntlig fortalte fortellinger, og vi tilpasser fortellingene etter denne konteksten, slik at de blir meningsbærende inn i dette fellesskapet. Da fortellingene endrer seg i møte med ulike lyttere vil sosialkonstruktivisme være et bærende kunnskapssyn i denne studien.

Sosialkonstruktivismen innebærer, som begrepet tilsier, at kunnskap er en sosial konstruksjon. Det er en teori om kunnskapsdannelse, som hevder at kunnskap dannes gjennom menneskets møter med en gitt omstendighet eller sannhet. Dette betyr også at kunnskap ikke betraktes som noe objektivt gitt som skal videreføres, men som noe som er under stadig fornyelse. Mats Alvesson & Kaj Sköldbberg (2014) skriver i den vitenskapsteoretiske boken *Tolkning och reflektion* at sosialkonstruktivistiske tekster gjerne starter med noe som oppfattes som selvsagt, men som så viser at sannheten er mer kompleks enn ved første øyekast.

Kunnskapsproduksjon avhenger i følge sosialkonstruktivismen av hvilken sosial setting personen som møter virkeligheten befinner seg i (Alvesson & Sköldbberg, 2014, s. 83). Som forsker er jeg tilstede i rommet med informantene mine. Sammen skaper vi fortellingene og sannsynligheten er stor for at andre fortellinger ville blitt produsert dersom det var andre mennesker i rommet. På samme måte blir fortellingene senere videreformidlet av meg som forteller til lytterne i et møte hvor vi sammen må være både meningsbærere og meningsskapere. Vi er både meningsskapere og meningsbærere av våre egne fortellinger, som skaper vår narrative identitet. Beate Indrebø Hovland (2011) er førsteamanuensis ved Lovisenberg diakonale høyskole hvor hun arbeider med profesjonsetikk. Om konstrueringen av egen identitet skriver hun følgende:

Svaret på spørsmålet om hvem et menneske er, kan til syvende og sist sies å ha form av en fortelling. Mennesker har ikke bare en livshistorie, men er sin livshistorie. Mennesker har en narrativ identitet. Spørsmålet er hvordan denne identiteten konstrueres (Hovland, 2011, s. 91).

Sosialkonstruktivismen kan med andre ord ikke bare hevdes å være et kunnskapssyn for de metodiske og kunstneriske prosessene som skjer i undersøkelsen, men også for det som skjer i skapelsen av vår narrative identitet. Vi er våre livsfortellinger, men disse livsfortellingene blir til i møte med andre mennesker. Dermed blir også fortellingene forskjellige avhengig av hvem vi konstruerer fortellingene våre for.

May Britt Postholm (2010), professor i pedagogikk, skriver at mennesker innenfor det konstruktivistiske paradigmet betraktes som handlende og ansvarlig, og kunnskap oppfattes som en konstruksjon av forståelse og mening som skapes i sosial samhandling mellom mennesker. Dermed kan den konstruktivistiske tradisjonen sees på som brobygger mellom mennesker og den verden vi eksisterer og handler i (s. 21-22). Gjennom informantenes fortellinger søker jeg å forstå noe om både deres hverdag og selvoppfatning, samtidig som jeg søker å forstå mer om den muntlige fortellerkunstens potensiale både som kunst og som hverdagslig kommunikasjonsform. Jeg forsker på det fortellbare potensialet i fortellinger fra virkeligheten, med ungdoms narrative identitet som inngang. Tidligere har jeg definert fortellbarhet som det som føles meningsfylt å fortelle for et publikum. Fortellinger er meningsskaping. Marit Jerstad skriver i boken *Fortellerkunst : om eventyr, myter, mytiske bilder, historie og fortellerteknikk* at en forteller alltid vil bearbeide på forskjellige måter det stoffet fortelleren ønsker å formidle (Jerstad, 2007, s. 155). Fortelleren skaper mening i materialet som skal fortelles, samtidig som det skal skapes en ny mening i møte med lytterne igjen. Denne forståelsen av fortellinger og det fortellbare skriver prosjektet inn i et hermeneutisk vitenskapssyn.

2.2 Hermeneutikk

For å tolke og forstå mine data benytter jeg meg av hermeneutikken som vitenskapssyn. Både som forsker i søken etter det fortellbare i informantenes fortellinger og som kunstner i hvilke dramaturgiske valg som tas. Den filosofiske hermeneutikken ble presentert av den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer. For bedre innsikt i Gadamers hermeneutikk benytter jeg meg av idéhistoriker Thomas Krogh (2014). Han forklarer begrepet hermeneutikk enklest sett som

forståelsen av mening, eller med andre ord; fortolkningslære (Krogh, 2014, s. 8). Gadamer retter kritikk mot at human og samfunnsvitenskapene gjør menneskene til vitensobjekter. Han hevder at i det øyeblikket man trer inn i en dialog med et annet menneske, så trer man inn i et felles rom som blir et møtested mettet med mening. Gadamer forsøker å beskrive hva som skjer i slike møter og hva som muliggjør at de finner sted (Gadamer, Schaanning & Holm-Hansen, 2012, s. 10) I min forskning trer jeg som forsker inn i et rom med mine informanter, her skaper vi mening sammen, samtidig som jeg skal bearbeide fortellingene og skape ny mening som kunstner. Med Gadamers tanker om kunnskapsmøter som genererer mening, er det naturlig å trekke parallell til sosialkonstruktivismen, som også handler om kunnskap som oppstår mellom mennesker. Forskjellen er at hermeneutikken handler om fortolkningen av denne kunnskapen. Hermeneutikk er ikke en metode, men en “generell filosofi om hva forståelse er; hva som skjer i oss og med oss når vi forstår” (Krogh, 2014, s. 239). Selv om hermeneutikken ikke kan sies å være en metode, er det en bevissthet det er viktig å ha med seg inn i studien med tanke på fortolking av både fortellinger og publikumsmøter.

Ikke bare er hermeneutikk sentralt i fortellinger som kunstform, men også i våre daglige fortellinger om oss selv. Beate Indrebø Hovland (2011) skriver at våre livshistorier er fortolkninger av våre liv. Noen hendelser er glemt eller fortrent, mens andre hendelser huskes som sentrale for hvordan vi er blitt den vi er i dag (s. 96). I min studie vil informantene fortolke sine egne opplevelser i det de forteller til meg og de andre informantene som er tilstede. Min forforståelse av ungdommene er også noe som vil påvirke min tolkning. Jeg kjenner ungdommene fra før, og mitt tidligere bilde av dem påvirker hvordan jeg leser fortellingene de forteller. I følge Gadamer kan ingen forståelse starte fra ingenting. Forståelse forutsetter en annen forutgående forståelse, en fordom. Han fremhever at fordommer i en historisk hermeneutikk ikke er et negativt ladd begrep, slik den allmenne oppfattelsen av begrepet er i dag. Gadamers fordomsbegrep betyr rett og slett bare en oppfatning som er utviklet på forhånd (Krogh, 2014, s. 49). Som forsker i møte med ungdommene og innen fagfeltet muntlig fortellerkunst har jeg flere fordommer. Fordommer om hva muntlig fortellerkunst er og skal være, fordommer om hva en god fortelling er og fordommer rundt hvem ungdommene er. Et viktig element i teorien om forforståelse er forståelseshorisonter. Dette begrepet omfatter den samlede sum av våre fordommer, en samlet sum som er så omfattende at vi som individer ikke er i stand til å ta hele denne horisonten opp til kritisk vurdering (Krogh, 2014, s. 54). Selv om forståelseshorisontene våre er omfattende, så er det mulig for våre forståelseshorisonter å endre seg. Dette bringer oss over til den

hermeneutiske sirkelen, som beskrives som et forhold mellom to horisonter. Jeg som forsker kommer inn med min forståelseshorisont og møter ungdommenes fortellinger, som er preget av deres forståelseshorisonter. Informantenes horisonter påvirker meg og når jeg på nytt lytter til ungdommenes fortellinger leser jeg dem med en utdypet forståelse fra min nye horisont. Slik går alltid våre forståelseshorisonter i sirkel. På samme måte som mine forståelseshorisonter vil gå i hermeneutisk sirkel med informantens, vil fortellingene jeg formidler til publikum leses av dem, med deres påvirkbare forståelseshorisonter. Videre i avhandlingen skal jeg også se på hvordan publikums forståelseshorisonter kan påvirke fortelleren underveis i en fortellerhendelse. Dette inngår som et element i hermeneutikken.

2.3 Med kvalitativ metode som inngang

“Forske? Skal vi ha på oss sånne hvite laboratoriefrakker da?” spør en av informantene meg i det jeg forteller om prosjektet. Ikke overraskende er deres referanseramme for forskning naturvitenskapen. Selv om naturviterens og kunstnerens forskning er nokså forskjellig, så kan praksisen ligne, da det i begge tilfeller handler om en praktisk utforskning. Kvalitativ forskning skiller seg fra den kvantitative ved at den studerer et fenomen i dybden, mens kvantitativ forskning søker i bredden (Aase & Fossåskaret, 2015, s. 11). Kunstnerisk forskning føyer seg naturlig inn i det kvalitative, da det ofte handler om å forstå et fenomen fra innsiden. Kvalitativ forskning involverer forskeren på en annen måte enn kvantitativ forskning. Der den kvantitativt orienterte forskeren kan behandle sine data uten å ha vært i direkte kontakt med informantene, vil den kvalitativt orienterte forskeren oppholde seg for en tid “blant data” (Aase & Fossåskaret, 2015, s. 35). I min studie anvender jeg få informanter, og hensikten er ikke å lage et generalisert bilde av et fenomen, men å skape et kunstnerisk produkt basert på innsamlet data. Som forsker vil jeg inkludere informantene i prosessen, slik at de blir gjort til aktive medforskere og studien blir til gjennom dialog med informantene i et felles utforskende laboratorium.

2.3.1 Valg av informanter

Den kvalitative rammen bestemmes blant annet av utvalget informanter. Informantene i undersøkelsen er fem jenter i alderen 14 – 19 år. De er selektert gjennom en teatergruppe jeg selv tidligere har instruert. Den avgjørende faktoren i valg av informanter var trygghet. Disse jentene kjenner både meg og hverandre, noe som sparer oss for mye tid med tanke på å bygge

opp trygghet og tillitt innad i gruppen. Samtidig som dette valget gir trygghetsfordeler, gir det også begrensninger. Begrensninger som helt klart ikke gjør utvalget representativt. De er bare jenter, og teatergruppen de er selektert gjennom er noe de selv frivillig har oppsøkt. Hensikten med denne studien er ikke å skape et representativt bilde av en hel generasjon, men å få et utvalg representanter fra en generasjon til å fortelle noen av sine fortellinger. Fordi det er en kvalitativ studie, fremstår det ikke som noen hindring at bare ett kjønn er representert. Det tvinger meg dessuten til å ta valg både som kunstner og forsker. Jeg tror også det er enklere for meg som kvinne å identifisere meg med fortellingene de kommer med. Noe som kan gjøre det mer troverdig at det er jeg som formidler fortellingene videre. For meg, som forteller, i arbeid med fortellinger som handler om selvet og selvrepresentasjon, tenker jeg at det vil være en styrke i det kunstneriske arbeidet at jeg selv er av samme kjønn som informantene. Jentenes alder varierer innad i tenårene og de har ulike kulturelle bakgrunner, derfor har de ulike forståelseshorisonter og referanserammer. I forkant tenker jeg at det vil skape variasjon i fortellingene de forteller. At bare et kjønn er representert er likevel noe jeg må være meg bevisst videre i arbeidet, i forhold til målgruppe for forestillingen, som jeg tenker meg å være en skoleklasse, hvor begge kjønn er representert.

Med begrepet narrativ identitet som inngang kan det diskuteres om utvalget av informanter er representativt. Heidi Haraldsen og Siri Ingul fremhever at premissene i psykologisk forskning ikke har fanget opp alle nyansene i selvet, som mennesker fra mer kollektivistiske samfunn (Bjerkestrand et al., 2016). Som forsker er ikke hensikten min å avdekke sannheter om narrativ identitet, men å bruke det som en inngang inn i det kunstneriske arbeidet. Jeg forsker på min egen prosess. Som tidligere skrevet er studien både kvalitativ og kunstnerisk, dermed kan ikke hensikten være å lage et generalisert bilde av et fenomen. Det endelige kunstneriske produktet søker å si noe om hvordan noen ungdommer ser på seg selv i den vestlige verden.

2.3.2 Validitet

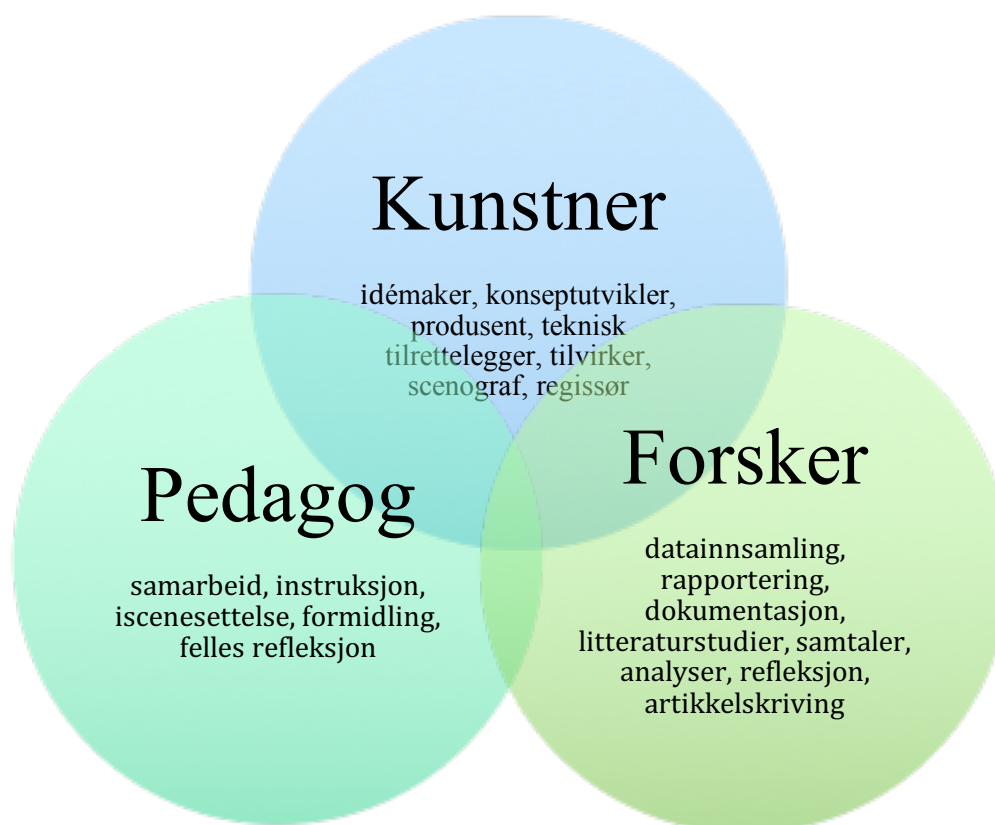
Valg av informanter er med på å påvirke studiens validitet. Det er noe problematisk å drøfte validiteten i denne studien, og kanskje er det heller ikke nødvendig. Det handler ikke om å komme frem til en håndfast, ny kunnskap. Alt er en utprøving. Noe som kan diskuteres i forhold til validiteten er bruk av video som dokumentasjon under fortellerverkstedene. Dette valget utdypes nærmere i avsnittet om deltagende observasjon. Jeg fryktet at videokameraet kunne virke hemmende for hva informantene valgte å dele, og jeg presiserte for dem at

kameraet bare var mine ekstra øyne. I datamaterialet finner jeg i ettertid et konkret eksempel på hvordan ungdommenes bevissthet rundt kameraet påvirket dem. De to yngste informantene fikk i oppgave å fortelle hverandre en fortelling om en gang de skulle ønske de var noen andre enn seg selv. De skulle fortelle til hverandre, også bytte slik at de fortalte hverandres fortellinger, som en jeg-fortelling etterpå. Mens de fortalte sin egen fortelling gikk jeg ut av rommet, slik at jeg skulle få høre fortellingene for første gang av den andre informanten. Kameraet stod likevel på, slik at jeg i etterkant kunne sammenligne hvordan de fortalte sin egen fortelling kontra hvordan de fortalte den andres fortelling som sin egen. Videoopptaket viser at når de fortalte alene for hverandre i rommet, så tok de også en slags rådgivende rolle, hvor de ville hjelpe hverandre å gjøre den situasjonen de fortalte om bedre. Midt i denne rådgivningssesjonen, kaster en av informantene et blikk på kameraet, vinker og roper “hei, Marianne!” Da avbrøt de rådgivningsøkta og fortsatte med oppgaven de hadde fått. Dette viser at bevisstheten rundt både kameraet og meg i rommet er med på å begrense hva de deler. I forhold til validitet kan det stilles spørsmål ved min rolle under fortellerverkstedene. Jeg kjenner ungdommene fra før, og min funksjon sammen med dem har alltid vært en slags leder. En person som er eldre enn dem, og som de ønsker å tilfredsstille eller bli respektert av. Slik er det vanskelig å vite om svarene de har gitt meg på spørsmål om hvordan det var å delta er helt valide. Et annet aspekt av validitet er mitt utvalg av de fortellbare historiene. Jeg kjenner ungdommene i forkant, noe som kan påvirke hvordan jeg velger ut historier. Det er ikke nødvendigvis bare fortellbarheten i struktur, poeng og budskap, men også et relasjonelt aspekt i mitt forhold til informanten. Ikke bare har jeg hatt en rolle som fasilitator i fortellerverkstedene, men jeg har måttet balansere flere roller underveis i studien.

2.3.3 Min rolle og posisjonering

Tidlig i studien var det utfordrende for meg å forstå min posisjon i dette prosjektet. Jeg ønsket å forske med kunsten, men også med meg selv. Jeg ville skape et kunstnerisk produkt i fortellerform, samtidig som jeg ønsket å forske på et psykologisk fenomen med ungdom som informanter. Denne oppgaven gir “jeg-et” en sentral posisjon, fordi jeg er forskeren, jeg er (forteller)kunstneren og jeg er pedagogen. Derfor finner jeg nytte i Lise Hoviks modell som visualiserer funksjoner og roller mellom kunstneren, forskeren og pedagogen. Lise Hovik er førsteamanuensis ved Dronning Mauds Minne Høgskole for barnehageutdanning med ph. d i drama og teater. I sin doktorgrad utførte hun et kunstnerisk og teoretisk forskningsprosjekt med tittelen *De røde skoene*. Hovik skriver at praksis og teori alltid henger sammen. For å

holde balansen er man nødt til å forske med hele kroppen (Hovik, 2012, s. 80). Å forske med hele kroppen innebærer å stå i flere roller. Under har jeg skissert opp Hoviks modell for de ulike rollene som må sjongleres i kunstnerisk forskning.



Figur 1: Lise Hoviks modell for roller og funksjoner

Jeg vil påpeke at de underordnede funksjonene i modellen stammer fra Hovik, og at enkelte av funksjonene er annerledes i min undersøkelse. Selv kan jeg, i denne studien, plassere meg i alle disse tre rollene, men det er en form for hierarki i mitt prosjekt. Øverst ligger kunstneren, den er med meg gjennom hele prosessen, også under gjennomførelsen av forestillingen etter at denne avhandlingen er levert. Derunder kommer forskeren, som er med meg både i møte med informantene, forberedelsene i forkant og analysen i etterkant. Pedagogrollen er den rollen som er minst fremtredende. Den har jeg med meg i møtet med informantene, men også litt i etterkant som en etisk vokter for videre bearbeidelse av datamaterialet. Videre i oppgaven vil jeg referere til disse tre sirklene for å beskrive mine funksjoner i ulike faser av studien, og for å drøfte utfordringer ved å balansere de ulike rollene.

I Hoviks forskning er kroppens fenomenologi viktig. Hun skriver om å forske med både hode, føtter og ikke minst hjerte. Også i min forskning er kroppsfenomenologi fremtredende. I samsvar med franske Maurice Merleau-Pontys filosofi ser jeg på forskningen som en kroppslig prosess. Merleau-Ponty (2009) hevder at nevrofysiologien overskrider den kausale tenkningen. Det er gjennom kroppen at både bevisstheten og eksistensen tar form. Gjennom kroppen møter vi verden; tenker, handler og erkjenner. Som forsker, kunstner og pedagog er jeg tilstede med hele meg. Det kunstneriske sluttproduktet skal springe ut av min kropp, og hele fortellerhendelsen er et kroppslig møte med lytterne. Informantene er også tilstede i rommet sammen med meg, og vi forsker sammen med hele kroppen. Flere av oppgavene i fortellerverkstedet er knyttet opp mot en kroppslig, fysisk aktivitet. Mine notater underveis i feltarbeidet er primært bestemt av noe sanselig. Som parameter for fortellbarhet i feltarbeidet bruker jeg kroppen min og følelsene mine. En fysiker kan ikke avgjøre forskningen sin basert på følelser, men i kunstnerisk forskning, hvor jeg også forsker på meg selv, er denne kroppsliggjøringen viktig. For eksempel får jeg noen ganger frysninger på ryggen, jeg blir rørt, jeg ler eller jeg får sympati med informantene. Disse umiddelbare reaksjonene sier noe om hva fortellingene gir meg som lytter, og hva som gjør de fortellbare, eller eventuelt kan gjøre dem mer fortellbare for meg som kunstner. Hovik trekker frem affektforskning i flere av sine arbeider. Hun hevder at affekt kan forstås som en følelsesmessig respons, men ikke i psykologisk forstand. For å forklare dette viser hun til den franske filosofen Gilles Deleuze, hvor affekt er mer å forstå som effekt, påvirkning eller virkning uavhengig av vår subjektive selvbevissthet (Hovik, 2014, s. 43). Affekt er dermed ikke noe vi kan kontrollere bevisst. Mine kroppslige reaksjoner i søken etter det fortellbare i ungdommenes fortellinger skjer i affekt.

2.4 Kunstnerisk forskning

Innenfor den kvalitative rammen er studien et kunstnerisk forskningsprosjekt, med den hensikt å utarbeide et kunstnerisk produkt med meg som forteller, basert på de innsamlede fortellingene fra informantene. Hva kunstnerisk forskning egentlig er, hva det skal kalles og hvorvidt det kan likestilles med akademisk forskning har vært mye omdiskutert. Jeg velger her å bruke begrepet kunstnerisk forskning, oversatt fra engelske *artistic research* (Borgdorff, 2012), eller *performative research* (Haseman, 2006). Kunstnerisk forskning blir ofte forbundet mindre med kunnskapsproduksjon, og mer med utvikling av det kunstneriske

universet gjennom å skape nye narrativer, lyder eller bilder. Økt kunnskap og forståelse vil ofte være biprodukter av kunstnerisk forskning, men ikke intensjonen fra start (Borgdorff, 2012, s. 80). I denne studien er hensikten å kunstnerisk utforske informantenes historier, men det beveger seg i mellom flere forskningsparadigmer ved å også romme datagenerering gjennom informantene. Dramaprofessor Brad Haseman skisserer en modell hvor han skiller mellom tre forskningsparadigmer; kvalitativ, kvantitativ og performativ (Haseman, 2006). Det performative forskningsparadigmet blir av Haseman kategorisert som en multimetode ledet av praksis. Han fremhever at elementet praksisledet ikke er et ekstra alternativ, men helt nødvendig i kunstnerisk forskning. Denne undersøkelsen er praksisledet på flere måter, i flere ledd. Hensikten er å utforske fortellbarheten i fortellinger fra virkeligheten, gjennom dramaturgiske valg for helheten, så vel som for hvert enkelt narrativ. Den kunstneriske forskningen ligger dermed i hovedsak på det dramaturgiske planet, men samtidig er den praktiske forskningsmetodikken under fortellerverkstedene en sentral del av utforskningen. Jeg ser på det som en tredeling i studien. Det metodiske for å hente ut fortellingene som en utforskning, transkriberingen til det kunstneriske som en annen utforskning, og utprøvingen på publikum som en tredje utforskning. Videre vil jeg utdype den praksisledede forskningen.

2.4.1 Praksisledet forskning

Undersøkelsen er praksisledet i følgende tre faser:

Fase 1: Innsamling av fortellinger. Denne fasen innebærer både forberedelser til fortellerverkstedene gjennom planlegging og utvikling av øvelser. Gjennomføringen av fortellerverkstedene, og utvalg av fortellbare fortellinger som skal bli med videre i prosessen.

Fase 2: Eget kunstnerisk arbeid. Denne fasen innebærer transkripsjon av de utvalgte fortellingene, improvisasjoner med mine egne ord på gulvet, og refleksjon over eget arbeid. Denne metodikken utdypes ytterligere i avsnitt 2.4.1.3.

Fase 3: Møte med lyttere. I denne fasen møter jeg lyttere med mine versjoner av fortellingene. Neste steg i denne fasen er egen refleksjon over erfaringene i fortellerhendelsen, for å deretter kunne videreutvikle fortellingene.

Fortellerverkstedene i første fase er gjennomført i to runder. Første runde med de to yngste informantene, andre runde med de tre eldste. Basert på tidligere erfaring og Marianne Horsdals (2012) teori om fortellinger om våre liv, har jeg utformet en serie med ulike øvelser som skal bringe frem minner og gi rom for assosiasjoner til eget liv. For å få informantene til å fortelle har jeg anvendt en intervjuetodikk som beskrives i eget avsnitt. Spørsmålene er som oftest pakket inn i en mer sanselig ramme. Mange av øvelsene starter med fysisk aktivitet eller med oppgaver som får informantene til å visualisere fortellingene for både seg selv og hverandre. På denne måten kan jeg hevde at drama blir en praktisk forskningsmetode, og Merleau-Pontys kroppsfenomenologi blir synlig igjen. De fleste øvelsene er nokså åpne, slik at informantene ikke skal føle seg tvunget til å utlevere noe de ikke ønsker. Oppgavene tar for eksempel utgangspunkt i et utvalg bilder eller setninger som inneholder stemningsskildringer, hvor informantene selv får velge seg setninger eller bilder som inspirasjon for egne fortellinger. Nærmere beskrivelse av øvelsene i fortellerverkstedene finnes som vedlegg. For meg var det viktig å kunne arbeide intuitivt i møte med ungdommene, for å ha mulighet til å spinne videre på det de gav meg av historier og tematikker. Som fasilitator var målet mitt at de skulle føle seg sett og hørt, men samtidig lede fortellerverkstedene i en retning som gav meg mat til det kunstneriske arbeidet. Tidlig i første fortellerverksted ble jeg oppmerksom på informantenes forskjellige måter å fortelle på da vi satt i ring og de uformelt delte fortellinger basert på ord, bilder eller påstander jeg gav dem, kontra da de var alene på gulvet og fortalte med oss andre som publikum. Denne observasjonen førte til en justering i øvelsene. Senere oppfordret jeg dem til å lage fortellinger basert på plott de allerede hadde gitt meg fra eget liv, for at de så skulle fortelle dem med oss to andre som publikum. Slik ble det mulig for meg å analysere deres syn på fortellbarhet i egne fortellinger, gjennom å se på hvordan de endret fortellingen da de skulle fremføre for oss. De to fortellerverkstedene utspilte seg nokså ulikt. Dette skriver jeg mer om i empiri- og analysekapittelet. Fase to og tre av den praksisledede forskningen utdypes nærmere i avsnittet om transkribering til kunstnerisk produkt.

2.4.1.1 Deltagende observasjon

Under fortellerverkstedene krysser rollene forsker og pedagog hverandre. Innenfor begge sirkler har jeg fungert som en fasilitator, som forsøker å legge til rette for samtaler med informantene. I Hoviks modell for roller og funksjoner som jeg tidligere skisserte, har jeg fungert som vertinne i “pedagogsirkelen”, mens jeg i “forskingsirkelen” har fungert som deltagende observatør. Fordi det er vanskelig å observere godt samtidig som jeg leder ble videokamera et viktig hjelpemiddel og en dokumentasjonsmetode. Underveis i feltarbeidet

tok jeg også notater basert på mine umiddelbare kroppslige reaksjoner og refleksjoner, samtidig som jeg førte logg i etterkant. Min observatørrolle er delvis deltagende. Det er den vanligste formen for deltagelse, og vil si at forskeren ikke deltar i de miljøspesifikke aktivitetene, men deltar i den sosiale samhandlingen (Fangen, 2010, s. 74). Jeg utfører ikke selv oppgavene ungdommene får, men deltar der hvor det er nødvendig med en tredje deltager og jeg responderer på det deltagerne gjør. Denne delvis deltagende rollen gjør at jeg både kan lede fortellerverkstedet, ta notater og observere det som skjer. Det bidrar til at vi skaper datamaterialet sammen, samtidig som det er en viss distanse mellom forsker og informant. Som metodikk innunder den deltagende observasjonen anvende jeg en form for intervju.

2.4.1.2 Krysningen mellom feltsamtaler og narrativt intervju

Jeg vil beskrive intervjuteknikken i fortellerverkstedene som en slags krysning mellom narrativt intervju og feltsamtaler. Det narrative intervjuet fokuserer på historiene informantene forteller, på handlingen og oppbygningen av fortellingene (Kvale, Brinkmann, Anderssen & Rygge, 2015, s. 182). Det jeg leter etter i datamaterialet er det kunstneriske fortellbare potensialet i fortellingene. Derfor er det naturlig at intervjuene mine søker svar i form av narrativer. "Intervjueren i et narrativt intervju kan spørre direkte etter historier og kan kanskje sammen med intervjupersonen forsøke å strukturere de forskjellige hendelsene det fortelles om, til sammenhengende historier" (Kvale et al., 2015, s. 184). Ungdommene var innforstått med at jeg søkte etter deres fortellinger om seg selv, og at alle oppgaver jeg gav dem var for å hjelpe dem med å komme på fortellinger. Av og til stilte jeg spørsmål for å få dem til å utdype, eller gav dem andre oppgaver knyttet opp mot noe de allerede hadde fortalt meg. Noen ganger åpnet jeg også opp for at informantene kunne stille hverandre spørsmål for å utbrodere fortellingene. Her nærmer vi oss feltsamtalene, som er ikke avtalte intervjuer, mer lik den dagligdagse praten mellom folk. Det er en dialog mellom informant og forsker, hvor forskeren kanskje forteller like mye som hun lytter. "Inni denne hverdagspraten kan det ligge mye relevant informasjon for studien" (Aase & Fossåskaret, 2015, s. 32). Med ønske om å gjøre informantene til aktive medforskere ble feltsamtaler en naturlig måte å intervju på. Ved å introdusere tematikker, eller presentere nye perspektiver på noe informantene allerede har fortalt kommer det frem nye fortellinger. En fortelling avler andre fortellinger ved at vi assosierer til det vi hører. Gjennom feltsamtaler kunne jeg også få til samtaler som gav meg flere av deres tanker om å være ung i dag, uten at jeg spurte etter direkte utbrodering av en fortelling de tidligere hadde fortalt meg. Forskerrollen og pedagogrollen måtte her

kombineres ved å både være den som gjør forskningsintervjuer/leder samtaler og pedagogen som sørger for at alle informantene i rommet får bidra.

2.4.1.3 Transkribering til kunstnerisk produkt

Fordi jeg forsker innenfor fagfeltet muntlig fortellerkunst vil ikke informantenes fortellinger transkriberes til et skriftlig manus. Fortellingene lever i min hukommelse, heller enn som nedskrevet tekst. For meg virker det unaturlig å skrive manus i en muntlig kunstform. Min kunstneriske bearbeiding av informantenes historier har foregått slik at jeg har transkribert de utvalgte fortellingene fra muntlig til skriftlig, for å så lage mine egne muntlige versjoner basert på det skriftlige. Årsaken til at jeg har transkribert er å gjøre det enklere for meg å se helheten i fortellingene, ved å ha ordene informantene anvender visuelt tilgjengelig foran meg. Deretter var metoden å prøve ut fortellingene på gulvet hvor jeg improviserte frem med mine egne ord. Folkloristen Rikard Berge delte eventyrfortellere inn i tre hovedstiler; *den upersonlige stilen*, *den personlige stilen* og *den reine eventyrstilen*. Den personlige stilen tilhører det Berge omtaler som “den ekte eventyrforteljaren”. Han lever i det han forteller og gjør gjerne personlige refleksjoner underveis i fortellingen (*Berge & Myhren, 1978, s. 41*). Min fortellerstil må sies å være personlig, da jeg betrakter fortellingen innenfra og ønsker at publikum skal gjennomleve den sammen med meg, samtidig som jeg bevisst kan bryte ut og kommentere fortellingen. Denne personlige stilen krever improvisatorisk arbeid for å gjøre fortellingene til mine.

Det finnes flere metodikker for å improvisere frem muntlige fortellinger basert på skriftlige kilder. Som formidler av tradisjonelle fortellinger i dag, er skriftlige nedtegnelser ofte utgangspunktet. Min metode har vært å lese gjennom transkripsjonen av informantens fortelling et par ganger, for så å skape oversikt i fortellingen ved å lage kapitler, som deretter har fått stikkord med handlingsgang og språklige bilder etterhvert som jeg har improvisert dem frem gjennom arbeid på gulvet. Slik blir metoden en slags muntlig skriving. Heidi Dahlsveen (2008) beskriver flere praktiske øvelser som kan brukes i arbeid med fortellinger. Deriblant skriver hun om storyboard, hvor en tegner opp fortellingen som et storyboard, med tanke på for eksempel sjanger, perspektiver, lys og lyder (s. 85). Jeg benytter meg av en form for storyboard, hvor jeg visuelt deler fortellingen inn i underkapitler, som får titler og stikkord etterhvert som jeg improviserer. Disse stikkordene blir som knagger å henge fortellingen på. Jeg vet at jeg skal innom alle disse emnene i planlagt rekkefølge, men ikke ordrett hvordan jeg skal komme meg mellom. Noen deler er derimot språklig satt, med tanke på rim eller

rytme. Disse har da fullstendige setninger nedskrevet som en del av et underkapittel. Slik har jeg utarbeidet fortellingene gjennom å vekselvis skissere opp fortellingene for hånd, og gjennom praktisk arbeid på gulvet. Noen ganger ved hjelp av praktisk veileder som regissør, andre ganger alene. Under disse arbeidsøktene har jeg gjort lydopptak, slik at jeg har hatt tilgang til mine resultater i ettertid. En del av den dramaturgiske forskningen har bestått i å transkribere opptakene av meg som forteller til skriftlig tekst, for å dermed kunne skriftlig sammenligne informantenes fortellinger med mine bearbejdede fortellinger. Fordi selve forestillingen skal vises en måned etter at denne avhandlingen er levert, vil innstuderingen av forestillingen i hovedsak finne sted senere. Oppgaven favner derfor ikke det helhetlige kunstneriske arbeidet, men en skissering av det kunstneriske produktet.

Siste fase av den praksisledede forskningen var møte med lyttere. Dette skjedde i februar 2017 som en del av en fortellerjobb gjennom Den kulturelle skolesekken i Rygge kommune. Gjennom konseptet “fortellerrazzia” går fortellere rundt fra klasserom til klasserom og overrasker elevene med en fortelling som avbrudd i undervisningstimen. I ungdomsskoleklassene valgte jeg da å prøve ut to av mine bearbejdede fortellinger på målgruppen. I etterkant kunne jeg reflektere over disse fortellerhendelsene som en del av den kunstneriske forskningen.

2.4.1.4 Den reflekterende praktiker

For å reflektere over min kunstneriske praksis anvender jeg den amerikanske filosofen Donald A. Schöns (2001) teori om *den reflekterende praktiker*. Gjennom den reflekterende praktiker kan en som praktiker, enten det er som kunstner eller pedagog, forske i egen praksis med tanke om å forbedre den gjennom refleksjon. Det finnes flere ulike oppfatninger av hva det vil si å være reflektert praktiker. Schön skiller mellom *refleksjon-i-handling* og *viden-i-handling*. Sistnevnte innebærer handlinger vi rent spontant vet hvordan utføre, uten å tenke gjennom dem. For eksempel dagligdags kunnskap, som hilseritualer i det vi møter en bekjent. En erfaren forteller har dermed utviklet en del viten-i-handling, som skaper en automatikk i hvordan en møter publikum. Refleksjon-i-handling dreier seg om den bevisste tanken rundt hva vi gjør. Her finner vi to former for refleksjon. Refleksjon *i* handling, og refleksjon *over* handling (Schön, 2001, s. 55-56). Etter hvert fortellerverksted med informantene har jeg reflektert over hvordan det gikk, både pedagogisk, forskningsmessig og med tanke på det kunstneriske fortellbare i materialet. Altså en refleksjon *over* handling. På samme måte har jeg reflektert underveis i det kunstneriske arbeidet, og underveis i utprøvingen av fortellinger

på publikum, en refleksjon *i* handling. Begge disse formene for refleksjon er viktige for å utvikle forståelse i praksisledet forskning. Førsteamanuensis i drama ved Høgskulen i Volda, Marit Ulvund, har skrevet om ekkoteater, hvor den reflekterende praktiker er en sentral del av praksisen. Hun skriver at gjennom den reflekterende praktiker blir tanker og handling knyttet sammen, og dermed en del av det samme. Denne metoden egner seg når en forsker på et fenomen, samtidig som en prøver ut en løsning. Hovedutfordringen er å klare å se seg selv utenfra, med nok distanse, til å gjenkjenne, beskrive og fortolke det som skjer (Ulvund, 2012, s. 69). Etter hver prøve, og etter hvert publikumsmøte har jeg forsøkt å se meg selv utenfra, og skrevet noe om opplevelsen. Disse refleksjonene henger sammen med det affektive, som tidligere beskrevet. Egne affektive responser reflekteres over og noteres i etterkant som mine feltnotater, gjennom en reflektert logg.

2.5 Analyse av datamaterialet

For å analysere informantenes fortellinger har jeg valgt ut noen narrativer, jeg anser som fortellbare. Disse narrativene har jeg transkribert og gitt en tittel. Narrativene presenteres i empirikapittelet. I tillegg til disse fortellingene har jeg skapt noen tematiske kategorier basert på de mer generelle funnene i fortellerverkstedene. Disse kategoriene er basert på materialet fra fortellerverkstedene i sin helhet, altså ikke bare de utvalgte narrativene. Det vil si at de inneholder refleksjoner eller veldig korte narrativer, som ikke er fortellbare i seg selv, men som det likevel finnes potensiale i. Kategoriene blir veiledende for det videre kunstneriske arbeidet. Fortellingene som har fått tittel har jeg bearbeidet kunstnerisk. En stor del av analysen består derfor av å vurdere det kunstneriske potensialet i informantenes historier, hvordan de eventuelt kan flettes sammen eller passe inn i en større kunstnerisk kontekst, og hvordan jeg har bearbeidet med ønske om å øke fortellbarheten. Jeg ser på min bearbeidelse opp mot informantenes originalhistorier. For å gjøre det har jeg transkribert både informantenes versjoner og mine versjoner. I teorikapittelet som følger kommer jeg inn på tre kategorier, som har vært grunnleggende i analysen av fortellbarhet.

3.0 Teori

Dette kapittelet gir en teoretisk forankring i både muntlig fortellerkunst, narrativ identitet og det dramaturgiske arbeidet studien innebærer. For å betrakte fortellbarhet har jeg skapt noen underkategorier, som her bli beskrevet. Den mest fremtredende kategorien, som også henger nøye sammen med dramaturgi, er plott. Som hovedteoretikere for plott anvender jeg litteraturprofessor Peter Brooks og retorikkprofessor Seymour Chatman. Aller først vil jeg trekke forbindelsen mellom muntlig fortellerkunst og det narrative.

3.1 Muntlig fortellerkunst og narrativitet

Muntlig fortellerkunst kan beskrives som en intersubjektiv handling med tre aktive elementer; fortelleren, fortellingen og lytteren (Maguire, 2015). I avhandlingen anvender jeg begrepet forteller om den som utøver kunstformen. I dette begrepet ligger ikke bare selve formidlingen av fortellingen, men også det skapende arbeidet, som en forteller utfører under bearbeidelsen av en fortelling. Med muntlig fortellerkunst definert som en hendelse hvor tre elementer virker sammen, skal jeg se på plasseringen av narrativitetsbegrepet i muntlig fortellerkunst. Førstelektor i muntlig fortellerkunst ved HiOA, Mimesis Heidi Dahlsveen (2008) forklarer begrepet narrativ ved hjelp av det latinske *narrare* “fortelle” som betyr fortellende. Et sentralt begrep i mange fagdisipliner, men ekstra viktig i den muntlige fortellerkunsten. “Det narrative refererer til både struktur, kunnskap om og den evnen som skal til for å strukturere en historie” (Dahlsveen, 2008, s. 22). Begrepene historie og fortelling kan virke like, men jeg vil her klargjøre min skilnad mellom begrepene. Et narrativ består av to nivåer: historienivået og diskursnivået. Historienivået er innholdet i form av både karakterer, steder og handlinger. Det andre nivået; diskursnivået dreier seg om det som blir kommunisert i fortellingen og valgene som gjøres for å formidle den (Chatman, 1978). Basert på Chatmans to nivåer vil jeg videre i oppgaven anvende begrepet *historie* om innholdet i et narrativ, mens i begrepet *fortelling* inkluderes også diskursnivået. Diskursnivået kan uttrykkes gjennom ulike medier. Mitt medium og dermed også diskurs, er den muntlige fortellerkunsten. Diskursnivået handler om hva fortelleren av fortellingen ønsker å uttrykke og hvilke valg som tas i det performative uttrykket. Det kan forklares ved at historienivået besvarer spørsmålet om hva som formidles, mens diskursnivået besvarer hvordan det formidles. En annen måte å definere et narrativ på er som en kjede tidsbestemte hendelser, som både inneholder en start og en slutt (Horsdal, 2012,

s. 11). Vi forteller alle fortellinger i vår hverdag, og er dermed omgitt med narrativer, men det betyr ikke at alt vi forteller i hverdagen er godt strukturerte historier. Horsdal (2012) anvender begrepet narrativ kompetanse om evnen til å strukturere og uttrykke egne opplevelser. Hun hevder at den beste ressursen vi har for å navigere oss gjennom tøffe hendelser i livet er narrativ kompetanse. “When something is happening which we did not expect, our scheme or thing may fall apart; when our picture of the world is shaken we may have to reconfigure our interpretation of existence” (Horsdal, 2012, s. 63). Narrativ kompetanse er ikke bare viktig i kunstnerisk formidling av muntlige fortellinger, men for alle mennesker i våre hverdagsliv. Å fortelle egne fortellinger hjelper oss med å forstå verden, med å forstå oss selv. Dette leder oss over til temaet narrativ identitet.

3.2 Om narrativ identitet og personlige fortellinger

Sammenkoblingen av begrepet narrativ og identitet er noe kontrastfylt. Professor i teatervitenskap Anne-Britt Gran (2004) skriver i boken *Vår teatrale tid*, om teatrale identiteter. Hun hevder at begrepet identitet, i dets opprinnelige forstand, ikke kan knyttes opp mot det teatrale, da identitet forbindes med noe autentisk og ekte. “Identitet kommer fra gresk *idem*, som betyr den/det samme, enshet” (Gran, 2004, s. 41). Denne etymologiske begrepsforståelsen havner i konflikt med mitt syn på identitet, da begrepet narrativ identitet inneholder en foranderlighet avhengig av konteksten narrativene skapes i. En annen forståelse av identitetsbegrepet kommer fra sosiologen Anthony Giddens (1997) som hevder at selvidentitet ikke er personlighetstrekk som individet er i besittelse av, men at selvet forstås av individet på bakgrunn av dets selvbiografi. Begrepet narrativ identitet blir brukt om identitetsdannelse gjennom å fortelle fortellinger om seg selv (Giddens, 1997). Denne formen for identitetsdannelse innebærer forandring, både ved at livsfortellingene våre utvider seg hver eneste dag og ved at vi forteller fortellingene ulikt avhengig av kontekst. Møter med forskjellige mennesker påvirker hvordan vi forteller våre fortellinger, samtidig som livserfaring påvirker perspektivet vi ser våre egne erfaringer gjennom. Identitet er primært en narrativ konstruksjon basert på kroppslig erfaring i interaksjon med omgivelsene. Slik kan man si at den narrative konstruksjonen av identitet ligger mer i andres hender enn i fortellerens egne (Horsdal, 2012, s. 65). På den andre siden ligger en god del av identitetskonstruksjonen i egne hender, fordi fortellinger alltid er basert på seleksjon. For at en “jeg-historie” skal kunne inngå som en del av vår fullstendige identitetsfortelling, er det en

forutsetning at vi husker det. Og blant fortellingene vi husker, foretas det også en seleksjon i hva vi anser som viktig for at vi er den vi er (Hovland, 2011, s. 96).

Å skape scenisk materiale basert på virkeligheten har etterhvert fått flere benevnelser. Virkelighetsteater, dokumentarisk teater, etnoteater eller autobiografi. I boken *Making a performance* blir autobiografi beskrevet som hverken fiktive eller ikke-fiktive, heller ikke en blanding av de to, men en unik selvdefinerende og selvrefererende uttrykksform (Govan, Normington & Nicholson, 2007, s. 60). Jeg kunne gått inn i teori fra det anvendte teaterfeltet, da jeg ser at studien inneholder aspekter som grenser mot dette landskapet. Begrepet anvendt teater brukes som en paraplybetegnelse på ulike teaterformer, som er ment å gjøre en forskjell i menneskers livsløp, gjerne utenfor tradisjonelle teaterbygninger og med marginaliserte grupper (Prendergast & Saxton, 2009, s. 6). Jeg arbeider ikke med marginaliserte grupper, men utforsker andre spillsteder enn tradisjonelle teatersaler, og fokuset på narrativ identitet i møte med ungdom har opphav i et ønske om å påvirke deres syn på seg selv til det bedre. Studiens fokus ligger på meg som forteller, og dermed er ikke det anvendte fokus for undersøkelse.

Fordi det er jeg som skal fortelle fortellingene videre, gjennom fortellerkunsten, fokuserer jeg heller på begrepet personlig fortelling. Studien innebærer observasjon av hvordan ungdommene forteller sine egne fortellinger, hvordan de skaper en del av sin narrative identitet. Jeg vil at de skal fortelle sine personlige fortellinger, og videre vil jeg låne dem til et eget kunstnerisk produkt. Dermed blir både den narrative kompetansen til deltagerne og min evne, som forteller, til å strukturere fortellingene viktig. Psykologiprofessor Peggy J. Miller (2009) har fokusert på personlige fortellinger i sitt arbeid. Miller deler personlige fortellinger inn i tre hovedkategorier, hvor den ene er lånte fortellinger/lånte opplevelser (*stories of vicarious experience*). De to andre kategoriene er selvopplevde fortellinger (*stories of personal experience*) og livsfortellinger (*life stories*). “A life story is an oral account of an individual’s life over the long term, a relating of the events that have made the person who her or she is” (Miller, 2009, s. 72). Også Miller er med andre ord enig i at hendelsene vi opplever, som utgjør vår livsfortelling, er med på å skape vår identitet. Jeg anvender Millers begrep, lånte fortellinger, om fortellingene jeg generer gjennom studien. Denne undersøkelsen fokuserer likevel ikke på de store livshistoriene, men på de kortere hverdagsfortellingene våre, som også er deler av vår livshistorie.

3.3 Virkelighet og fiksjon

I studien kan jeg si at jeg forholder jeg meg til to nivåer av virkelighet. Den ene virkeligheten er møtet mellom lyttere og forteller som skjer i fortellerhendelsen. Den andre virkeligheten er historiene som formidles, som er hentet fra virkeligheten. Hos den russiske filosofen og litteraturprofessoren Michail Bakhtin finner jeg et litterært fenomen kalt kronotop, som handler om forholdet mellom tid og rom kunstnerisk uttrykt i litteraturen (Bakhtin et al., 1981, s. 84). Slik jeg forstår Bakhtin, er et kronotop bevisstgjøringen av at vi har med både tid og rom å gjøre i en tekst, hvordan disse to forholdene påvirker hverandre, og hvordan de kan påvirke historiens plott. Gjennom kronotopen blir rommet synlig i tiden eller tiden synlig i rommet. Kunstnerisk er det mulig å synliggjøre tiden ved å presisere tid og sted, knytte det opp mot nåtiden, eller gjøre det universelt. For eksempel er eventyrenes tradisjonelle start “det var en gang” en måte å si at det ikke skjer nå, men samtidig gjøre tiden universell, ved å ikke fortelle eksakt når det skjedde. Folkeeventyr forholder seg ofte til sted på samme måte; “det var gang en landsby langt, langt borte...” Her blir stedet og tiden synlig i hverandre, men ikke som noe konkret. Selv om Bakhtin skriver om kronotoper i litteraturen ser jeg overføringsverdien til den muntlige fortellerkunsten. Som forteller kan jeg omtale to kronotoper som eksisterer samtidig. Den ene kronotopen er tiden og stedet som eksisterer der og da, i fortellingen. Den andre kronotopen er tiden og rommet som eksisterer her og nå, i fortellerhendelsen, gjennom møtet med forteller og lyttere.

I det jeg knytter Bakhtins kronotoper opp mot fortellerhendelsens to nivåer av både tid og rom, er det naturlig å trekke inn Erika Fischer-Lichtes (2008) teori om feedback loopen. Fischer-Lichte er professor i teatervitenskap ved Freie Universität Berlin, og skriver at feedback loopen enklest sett handler om at alt en skuespiller gjør vekker en respons hos publikum, som får betydning for hele forestillingen. Hun setter interaksjonen mellom publikum og skuespiller som et premiss for en forestilling. “Performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop” (s. 38). Denne feedback loopen vil endres fra forestilling til forestilling gjennom ulike kontekstuelle variasjoner. For eksempel gjennom ulikt publikum og ulik dagsform. Dette handler om det første nivået av virkelighet, det fysiske møtet mellom avsender og mottaker. Fischer-Lichte skriver at det kroppslige nærværet skape en relasjon mellom to subjekter. “Through their physical presence, perception, and response the spectators become co-actors that generate the performance by participating in the play” (Fischer-Lichte, 2008, s. 32). Selv i en teaterforestilling som ikke

oppfordrer til interaksjon vil publikum gjennom sitt nærvær, sin fortolkning og respons være deltagere i hendelsen. Det andre nivået av virkelighet er i de genererte fortellingene.

3.3.1 Fiksjonens funksjon

Innunder dramaturgiske valg blir fiksjonslagene sentrale. Fiksjonslagene i denne sammenhengen er både de ulike innsamlede historiene og møtet mellom meg som forteller, lyttere og fortellingene. En utfordring i dette forskningsprosjektet vil være å skape en dramaturgi i de fragmenterte fortellingene som informantene leverer. Kildene mine er fem forskjellige personer, alle med flere ulike historier. Her er det noen fiksjonslag som må klareres. Skal jeg, som forteller, skape fem ulike karakterer av personene eller skal fortellingene veves sammen til å handle om en person? På leten etter en dramaturgisk modell, for å strukturere disse ulike fortellingene fra informantene, fant jeg en modell kalt bølgemodellen. I boken *Den dramaturgiske verktøykasse*, står det at bølgemodellen er en modell med små utsvingninger på spenningskurven, som er godt egnet til å formidle virkelighetens og hverdagens små historier (P. H. Hansen, 2006). Bølgemodellen viser et anslag og en presentasjon, også flere utdypende episoder, som skilles ved et slags mellomspill. Hver utdypende episode eller scene har sin egen spenningskurve. Mellomspillet er en eller flere hendelser som man av hensyn til troverdighet og sammenheng ikke kan tillate seg å hoppe over, men som verken har noen dramatisk effekt eller gir historien fremdrift. I siste episode kommer klimakset, før det kommer en avslutning av det hele. Modellen brukes ofte i TV-program som inneholder flere reportasjer fra det virkelige livet. Denne modellen tar jeg med meg som en inspirasjon inn i det kunstneriske arbeidet. Bølgemodellen bygger på den klassiske aristoteliske dramaturgien, som inkluderer de tradisjonelle, lineære fortellingene (Evans, 2006, s. 19).

Studien krever en form for fiksjon for å gjøre de innsamlede fortellingene til noe mer enn bare trivielle fortellinger. Et annet problem er at jeg forteller sanne fortellinger. Hvor mye fiksjon kan jeg tillate meg å iblande de virkelige fortellingene? Hva som skjer i en fiksjon kan være vanskelig å forstå da det foregår i vårt eget hodet, og vi selv er en del av fiksjonen. En fiksjon kan defineres som å fiksure våre forestillinger i en form, i dette tilfelle den muntlige fortellerkunsten. Når vi skaper et uttrykk gjennom en kunstform oppstår det samtidig et spillerom for fantasien, i samspill med fantasien, forestillingsevnen og mediet fiksjonen formes i (Gladsø et al., 2015, s. 191). Jeg kan med andre ord hevde at jeg, som kunstner, kan

skape et spillerom for fantasien under bearbeidelsen av ungdommenes fortellinger. Slik kan jeg legge til fiktive elementer for å skape en god fortelling ut av de episodiske fortellingene. I møtet med publikum vil det skje en ny fiksjonalisering ved at de mottar fortellingene og bearbeider dem med sin fantasi. Fiksjonalisering kan sees på som vår forestillingsevne satt i et kulturelt system for å få de mentale forestillingene til å bety noe for oss selv (Gladsø et al., 2015, s. 190). I enhver performativ hendelse kan man dermed si at det foregår en fiksjonaliseringsprosess fordi publikum alltid bearbeider det de opplever med sin egen fantasi. En viss grad av fiksjon vil alltid være tilstede.

Det er ikke bare kunstnerisk vi blander virkelighet og fiksjon. Marianne Horsdal (2012) hevder at vi har behov for å supplere våre egne minner med fiksjonelle narrativ. Fiksjonen gir oss tilgang på flere “potensielle verdener”, og kan ofte inneholde sterke følelser som vekker emosjonelle responser hos lytteren. Et annet aspekt av fiksjonens funksjon er den poetiske innpakningen. Språket vårt kan gjøre en fortelling mer fortellbar, ved å løfte den til en mer sanselig opplevelse gjennom bruk av språklige virkemidler. Vi anvender ikke bare språket for å uttrykke våre følelser, men språket påvirker samtidig våre opplevelser og følelser (Horsdal, 2012, s. 59). Ved å legge til poetiske eller fiktive elementer i formidlingen av egne erfaringer, kan vi forme minnene våre, eller i det minste våre følelser knyttet til minnene våre. Basert på dette kan jeg hevde at vi trenger fiksjonen også i hverdagslivene våre, for å hjelpe oss med å bearbeide egne opplevelser, og for å vekke følelser i hverandre. Å blande fortellinger vi tidligere har hørt inn i våre selvopplevde, kan øke den kunstneriske fortellbarheten, noe som blir tema senere. Fortelleren kan sies å være et bindeledd mellom fiksjon og virkelighet, eller mellom virkelighet en og virkelighet to.

3.3.2 Fortellerrollen

En vesentlig skilnad mellom fortellerkunsten og skuespillerkunsten er hvordan utøveren forholder seg til roller. En skuespiller går inn i en karakter, som er forskjellig fra seg selv. En forteller er mer eller mindre seg selv. Fortelleren er som et bindeledd mellom virkelighet og fiksjon, eller i dette tilfellet mellom virkelighet en og virkelighet to. Anne-Britt Gran (2004) skriver gjennom referanser til Rikard Schechner (1985, 1987, 1988) om tre ulike roller; *me*, *not me* og *not not me*. Jeg velger å bruke Grans tolkninger, da hun har følgende norske oversettelser av begrepene: *meg*, *ikke-meg* og *ikke-ikke-meg*. Å være *meg* betyr å være helt seg selv på scenen, å være *ikke-meg* vil si å gjennom skuespill være en annen. I denne rollen

er *meg* helt skjult. Å være *ikke-ikke-meg* er en mellomting mellom å spille en karakter og å være sitt private selv. Man er ikke *meg*, men heller ikke *ikke-meg*. I mine øyne innehar fortelleren rollen *ikke-ikke-meg*, men kan også spille ut karakterer i fortellingen, og dermed tidvis gå inn i *ikke-meg*. Jeg baserer min påstand på det Gran skriver om denne mellom-rollen: “konferansierer, stand up-artister og talk show-verter er ofte i denne rollen, de opptrer, men de spiller ikke en fiktiv rolle, de har med sitt selv, men stiller ikke selvet til skue på en privat måte” (Gran, 2004, s. 17). Som forteller er jeg ikke i rollen *meg* fordi jeg ikke er i mitt private meg. Jeg er i rollen *ikke-ikke-meg*, da jeg er bevisst publikums tilstedeværelse og min funksjon i denne konteksten. Til og med ved formidlingen av personlige fortellinger som skrider over i det private er det vanskelig å være i rollen *meg* når en blir beskuet av publikum. Andres blick fremmer en selvbevissthet, som igjen påvirker hele opptreden. Gran omtaler opptreden som uuttalt teatral (ibid).

3.4 Fortellbarhet

Da denne studien i hovedsak dreier seg om fortellbarhet i fortellinger fra virkeligheten blir nettopp begrepet fortellbarhet en viktig parameter i studien. I min søken etter det kunstnerisk fortellbare i informantenes fortellinger er det noen underkategorier som har blitt fremtredende. Henholdsvis plott, etikk og kontekst. Disse kategoriene vil alle diskuteres i analysekapittelet opp mot empiri. Det er viktig for meg å fremheve at det i denne studien er snakk om to nivåer av fortellbarhet. Det ene er fortellbarheten jeg ser i det informantene forteller meg, og som danner grunnlaget for hvilke historier jeg veger å anvende videre i studien. Det andre nivået av fortellbarhet er min evne til å kunstnerisk heve fortellbarheten. I begge tilfeller handler det om en kontekstuell fortellbarhet, som avgjøres av meg personlig. Videre vil jeg beskrive de tre kategoriene, aller først plott.

3.4.1 Plott

Plott anser jeg som det mest sentrale punktet i studien av fortellbarhet. Dette kan begrunnes i litteraturprofessor Peter Brooks (1992) som gjør det klart at plott er et element i alle skriftlige og muntlige fortellinger, og uten et lite minimum av plott blir alle fortellinger umulige å forstå (s. 5). Plottet er bærebjelken i fortellinger. Han beskriver plott som “the organizing line and intention of narrative” (Brooks, 1992, s. 37). Jeg vil oversette det til strukturen og intensjonen

med en fortelling. Plottet er dermed mer enn et handlingsresymé. Det er også den røde tråden og tanken bak fortellingen, noe som omfatter fortellingens temaer, hvilke roller temaene har og hvordan de fungerer. Han skriver også om verbet *plotting*, som handler om prosessen med å strukturere historien og det som gir den mening, slik jeg gjør i bearbeidelsen av informantenes fortellinger (Brooks, 1992, s. XI). Brooks er en sentral plotteoretiker i studien. Selv om han har sin bakgrunn fra litteraturen, velger jeg å anvende han, da plott er minst like sentralt i den skriftlige som den muntlige fortellerkunsten. I teaterverden er begrepet fabel mer brukt enn plott. Aristoteles beskriver en fullstendig fabel som det som har begynnelse, midte og slutt (Aristoteles et al., 2004, s. 35). For Aristoteles er fabelen en etterligning av en handling og for at fabelen skal være fullstendig må også handlingen være det. De tre delene er avhengig av hverandre for at fabelen skal være fullstendig (Aristoteles et al., 2004, s. 37). Når Brooks skriver om *plotting* er helheten i plottet viktig, men han er mer åpen med tanke på rekkefølge og strukturering av de ulike delene i plottet. Både Aristoteles og Brooks ser på plottet som en overordnet plan eller et skjelett for fortellingen. Plottet er både tanken bak og den røde tråden i en fortelling, de er dermed enige i plottets førsteprioritet.

Brooks tematiserer, som Horsdal, menneskets naturlig iboende trang til å fortelle fortellinger for å skape mening i egne liv. Ikke bare fremhever han behovet for å fortelle om egne opplevelser, men også behovet for å bygge opp plottet i våre egne fortellinger. Vi ønsker å strukturere og presentere våre fortellinger på en dramaturgisk god måte (Brooks, 1992, s. 53 - 54). Han hevder at vi gjør det for å finne sammenhenger og mening, for å forstå og bli forstått. Plott er dermed noe vi også finner i våre hverdagsliv og daglige fortellinger. Brooks trekker flere paralleller mellom levd liv og litteratur. Slik legitimerer han å bruke psykoanalytikerens Freuds modeller i litteraturen. Brooks skriver om en modell han kaller *Freuds Masterplot*. Vi leter etter mening i litteraturen, eller kunsten generelt, på samme måten som vi leter etter mening i våre egne liv. "The sense of a beginning, then, must in some important way be determined by the sense of an ending" (Brooks, 1992, s. 94). I dette sitatet ligger en tanke om at slutten skal kunne si noe om det som har vært forut, at slutten skal ha en slags strukturerende kraft. I det en fortelling begynner, enten det er en skriftlig nedtegnet roman, eller en muntlig fortelling, har mottakeren behov for å at den skal ende og ha tilført mottakeren noe av betydning. På samme måte ønsker vi å strukturere våre liv, slik at de får en større mening. Brooks beskriver en energi som bygges opp utover i plottet, som frigjøres til slutt. Av denne årsaken vil slutten i et plott alltid ha en spesiell påvirkning på fortellingens helhet (Brooks, 1992, s. 100-102).

Brooks er opptatt av gjentakelsens kraft i et narrativ, det er en sentral del av *Freuds masterplot*. Han hevder at mimesis, gjentakelser, ligger i fortellingens natur, fordi selve fortellerhendelsen er en gjentakelse av noe som allerede har hendt. “Repetition is so basic to our experience of literary texts that one is simultaneously tempted to say all and to say nothing on the subject” (Brooks, 1992, s. 99). Jeg tolker dette dithen at det i repetisjoner tar oss med tilbake i teksten og muliggjør for hjernen vår å lage forbindelser, bevisste så vel som ubevisste, mellom ulike momenter i fortellingen. Fortid og nåtid knyttes sammen, samtidig som det bygges opp et mønster for fremtiden. Hendelser får mening gjennom repetisjoner som både er en gjenopptagelse av et tidligere moment samtidig som det er en variasjon av det. Repetisjoner skaper et tilbakeblikk i fortellingen. Både en gjentakelse og et nytt element samtidig, fordi repetisjonen er satt i en ny kontekst.

En annen innfallsvinkel til plott finner vi hos Seymour Chatman (1978), som anvender begrepet for å si noe om tidsforståelsen i et narrativ. Selv om han i hovedsak beskriver filmatiske metoder, finner jeg hans teori relevant for studien i muntlig fortellerkunst, hva angår struktur og virkemidler. Chatman skriver om plott, at hendelsene i en fortelling tradisjonelt sett er satt sammen slik at de konstituerer et plott (Chatman, 1978, s. 43). På samme måte som han skiller mellom historienivået og diskursnivået, skiller han mellom diskurstid og historietid. Med diskurstid mener han tiden det tar å gjenfortelle plottet i en gitt diskurs, mens han med historietid mener tiden det faktisk tar å gjennomleve plottet. For eksempel er historietiden i hver enkelt bok om Harry Potter et skoleår i karakterenes liv. Filmatiseringen av bøkene varer derimot rundt to timer, og dette er da diskurstiden i det gitte mediet. Chatman stiller spørsmål både ved forholdet mellom den naturlige rekkefølgen på historien og rekkefølgen på presentasjonen gjennom diskursen, og ved forholdet mellom lengden i de to tidsforståelsene. Han refererer til franske Gérard Genette som skiller mellom tre kategorier av tidsrelasjoner; *strukturering*, *varighet* og *hyppighet*. Jeg vil her gjengi kjapt hva disse kategoriene innebærer. *Struktureringen* blir av Genette delt inn i to hovedkategorier; normal sekvens, hvor historie og diskurs har samme kronologiske rekkefølge, og det han kaller *anachronous sequence*, hvor diskursen bryter med historie-rekkefølgen. Det vil si at handlingene ikke kommer i kronologisk rekkefølge (Chatman, 1978, s. 63-64). Han beskriver to typer brudd; *analepse* (tilbakeblikk) og *prolepse* (frampek). Strukturering handler altså om rekkefølgen, om vi for eksempel tidlig blir presentert for elementer som ikke inntreffer før senere i historien, eller om alt skjer i kronologisk rekkefølge.

Det neste punktet, *Varighet* deles av Genette inn i fem kategorier som omhandler hastighetsforholdet mellom diskurstiden og historietiden. *Sammendrag*, hvor diskurstiden er kortere enn historietiden. *Ellipse*, hvor diskurstiden er lik null. Det vil si at det foregår en bevisst utelatelse av historien i diskursen. *Scene*, hvor hele scenen blir spilt ut, slik at diskurstiden og historietiden er helt lik. *Stretch*, eller sakte film, hvor diskurstiden varer lengre enn historietiden. Det siste punktet er *pause*, hvor også diskurstiden varer lengre enn historietiden (Chatman, 1978, s. 67-68).

Den tredje og siste kategorien av Genettes tidsrelasjoner er *hyppighet*, som omhandler hendelsenes hyppighet av inntreden i narrativet (Chatman, 1978, s. 78). Er det en engangshendelse, eller en hendelse som gjentar seg flere ganger? For eksempel ser man gjerne dette i folkeeventyrene hvor handlinger blir ritualiserte og repetert tre ganger. Disse forståelsene av plott og tidsbruk vil være relevante for analyse i mitt arbeid både i omsetningen til det kunstneriske og i analyse av informantenes plott. Hvordan forholder de seg til tiden når de gjenforteller egne opplevelser? Finnes det variasjoner i rekkefølge, varighet eller hyppighet? Og er informantenes forhold til plott noe som øker den kunstneriske kvaliteten for fortellingen eller ikke? Hvilke endringer ser jeg meg nødt til å gjøre i plottet fra historietid til diskurstid? Basert på det både Chatman og Brooks skriver kan jeg hevde at plott ligger på diskursnivået, da det handler om å strukturere hendelsene for å skape den dramaturgiske oppbygningen fortelleren eller forfatteren ønsker. Likevel forholder jeg meg i avhandlingen også til et plott på historienivå, som er handlingsgangen eller innholdet i informantenes historier. Altså det som skjer i historien, og ikke nødvendigvis hvordan de formidler det. Det er et plott på historienivå, da alle narrativ kommer servert med ulike hendelser satt i en bestemt rekkefølge. Fra tanker rundt informantenes plott og min plotting er veien kort til neste kategori for fortellbarhet, som er etikk.

3.4.2 Etikk

I arbeid med menneskers liv dukker det opp etiske problemstillinger. All forskning med mennesker involvert stiller strenge forskningsetiske krav. Denne studien byr ikke på etiske problemer av typen bedrag eller helsemessige konsekvenser, slik man ofte kan støte på i psykologien eller medisinen, men etiske utfordringer med tanke på personvern og eierskap til egne fortellinger. Informantene er godt opplyst om hva studien går ut på, og er gitt løfter om at de skal behandles anonymt videre i forskningsprosessen. Prosjektet er meldt inn til og

godkjent av Norsk senter for forskningsdata (NSD). Det er likevel viktig for meg å ha mitt etiske kompass fininnstilt i denne prosessen. Lenge har det blitt debattert rundt etikk og kunst, både scenekunst og litteratur, i flere medier. For meg gikk startskuddet for denne debatten for alvor høsten 2016. Marianne Bang Hansen skrev i oktober en kronikk i Aftenposten om hvordan hun ved å ha vært gift med en forfatter følte seg utlevert i eksmannens siste roman (M. B. Hansen, 2016). Denne kronikken ble publisert like etter at jeg hadde gjennomført første runde med fortellerverksted, og satte dermed i gang en del tanker hos meg. Med utgangspunkt i fortellinger fra levende mennesker, slik som denne studien er, anser jeg det som umulig å utføre studien uten å ta opp det etiske aspektet. Hva er egentlig etikk i teateret?

Professor i teatervitenskap, Nicholas Ridout, har skrevet boken *Theatre and Ethics*, hvor han forsøker å besvare spørsmålet om etikk i teateret. Han beskriver etikk med utgangspunkt i greske *ethos*, som betyr karakter (Ridout, 2009, s. 9). Etymologisk sett kan en si at etikk handler om hvem vi egentlig er som mennesker. Etikk er ikke orientert rundt årsaken til at vi handler som vi gjør, slik som psykologien, men rundt hva vi faktisk gjør. Videre skriver Ridout at etikk handler om å være gode mennesker og å forbli det ved å handle riktig (Ridout, 2009, s. 10). Det virker enkelt, men så dukker spørsmålet opp om hva som er riktig? Det er i grunnen hva etikk handler om. Teorier om moral og hva som er riktig. Det gjøres et skille mellom deskriptiv og normativ etikk. Den deskriptive etikken beskriver oppfatninger av hva som er rett og galt i en gruppe, et samfunn eller hos et individ, mens den normative etikken baserer seg på normative utsagn. Disse utsagnene som sier noe om hvordan en bør handle, hvilke verdier et menneske bør ha (Johansen, Hegdal & Vetlesen, 2000, s. 108). Moral kan defineres som alle oppfatninger av hva som er rett og galt. Det innebefatter både holdninger og handlinger. Disse handlingene kan sorteres i tre kategorier: de som er plikt, de som er tillatt og de som er forbudt (Johansen et al., 2000, s. 108). Så er spørsmålet hva som bestemmer hvilke handlinger som skal plasseres i hvilke kategorier?

I følge utilitarismen er en handling plikt hvis dens konsekvenser definitivt er bedre enn konsekvenser av andre alternativer (Johansen et al., 2000, s. 110). For å handle slik jeg er etisk pliktig ovenfor mine informanter, leter jeg etter handlingene med de beste konsekvensene for dem. Det er viktig for meg at den kunstneriske fortellbarheten ikke overgår det forskningsetiske. Kroppen og det affektive er et viktig verktøy i forskningen min. Jeg må stole på min egen evne til å bedømme hva som er riktig og galt, både kunstnerisk og etisk. Derfor kan jeg støtte meg til den autonome pliktetikken, representert gjennom den tyske

filosofen Immanuel Kant. Ideen er at mennesket i kraft av sin fornuft har evnene til å avgjøre hva som er rett og galt uavhengig av ytre autoriteter og sanselige impulser (Johansen et al., 2000, s. 158). I den autonome pliktetikken ligger troen på at mennesker har en iboende moral, som gir grunnlag for gode etiske valg. Kants pliktetikk har en egen formulering om hvordan mennesker bør behandles kalt humanitetsformuleringen. Denne formuleringen i Kants kategoriske imperativ lyder slik: “Du skal handle slik at du ikke bruker menneskeheten i din person eller i noen annen person bare som middel, men også som formål i seg selv” (Johansen et al., 2000, s. 163). Denne formuleringen sier meg at informantene må behandles som mer enn bare informanter, som er der for å gi meg noe jeg skal lage kunst av. Det er viktig for meg å ivareta dem som mennesker gjennom hele prosessen. I tillegg til det forskningsetiske ovenfor informantene ser jeg det som et etisk ansvar å tilpasse fortellingene til lytterne som skal tåle å høre dem. Lytterne er en sentral del av neste kategori.

3.4.3 Kontekst

Sommeren 2016 var jeg på den lille øya Røst, ytterst i Lofoten, og fortalte blant annet sagnet om skarvene fra Utrøst. Å fortelle dette eventyret for lokalbefolkningen på Røst gjorde at fortellingen ble ganske annerledes fra tidligere. Bonden på Utrøst fikk en betydelig mer overdreven og brautende nordnorsk karakter, dette magiske landet, Utrøst, forholdt jeg meg til som om det nærmest var i rommet, i alle fall like i nærheten, og i beskrivelsen av landet Utrøst inkluderte jeg min opplevelse av å være på Røst. Det var konteksten som slo inn, gjennom både stedet og publikum. Dette leder oss over til tredje og siste kategori i studien, som er nettopp kontekst.

Kontekst er alt som kan påvirke en bestemt situasjon. I fortellerkunsten kan dette være for eksempel rom, alder i publikum, dagsform, type arrangement, om publikum frivillig har oppsøkt hendelsen eller tid på døgnet. Fortelleren vil justere sin opptreden etter publikummet som lytter. Det er naturlig for fortelleren å tilpasse seg sammensetningen av lyttere og spontaniteten i publikum (Dahlsveen, 2008, s. 133). Kontekst henger sammen med fortolkningsprosessene i hermeneutikken, og kan sammenlignes med hermeneutikkens forståelseshorisonter (Eigtved, 2007, s. 21). Det vil si at kontekst er fortolkninger gjort i lys av en eller flere faktorer. Innunder kontekst vil publikum, tid og rom bli sentralt videre. I denne studien, hvis vi ser den som todelt, hvor den ene delen er datagenereringen og den andre er omsetningen til kunstnerisk produkt, får kontekst to betydninger. Den ene i form av

hva som er kunstnerisk fortellbart i en gitt kontekst. Er det fortellinger som er fortellbar i en kontekst, men ikke andre? Den andre betydningen er konteksten informantene forteller sine fortellinger i under fortellerverkstedet. Konteksten jeg har skapt med utvalget informanter og dramaturgien i fortellerverkstedene påvirker informantenes fortellinger. Hvordan kan jeg overføre fortellbarheten i fortellingene fra dette møtet med ungdommene til den fortellerhendelsen som skal bli min mastereksamen?

3.5 Det narrative kraftfelt

Som avslutning på teorikapittelet vil jeg gå inn i teori som sammenbinder narrativ teori og psykologisk teori. Førsteamanuensis i psykologi, Anne Jansen, har skrevet boken *Narrative kraftfelt*, som handler om fortellingenes kraft i barn og unges utvikling. Boken beskriver narrativer som meningsskapende verktøy, og beveger seg i den narrative psykologiens landskap. Det som kjennetegner narrativ psykologi er forståelse av at vi mennesker søker etter mening i vår tilværelse (Jansen, 2013, s. 19). Som en del av forskningen sin anvender Jansen narrativ analyse, gjennom William Labov og Joshua Waletzky's fem identifiserte egenskaper ved de historiene mennesker forteller. De fem egenskapene som et narrativ hevdes å inneholde er: orientering, plott, evaluering, løsning og coda. Orienteringen er utgangspunktet for fortellingen, den beskrivende starten. Plottet blir i denne sammenhengen beskrevet som komplikasjonen, det som skaper trøbbel, og ikke helheten i fortellingens struktur, slik jeg tidligere har sett. Evalueringen forklarer hvorfor historien er verdt å fortelle. Løsningen er det som gir en utgang. Coda er selve avslutningen (Jansen, 2013, s. 31). Av disse fem elementene Jansen nevner, blir spesielt konseptet evaluering viktig videre i studien. Definisjonen på evaluering vil jeg omformulere til å være det som gjør fortellingen fortellbar, som er det sentrale i studien.

Denne avhandlingen skal ikke handle om narrativ psykologi, men fordi narrativer og selvidentitet er tematikk anser jeg det som viktig å ha en grunnleggende forståelse av disse feltene. Å hevde at narrativer er meningsskapende er å hevde at narrativer har en funksjon. Det performative i narrativ psykologi handler om hvordan det å fortelle en historie bidrar til å plassere en person i forhold til ulike diskurser i en gitt kontekst (Jansen, 2013, s. 41). På samme måte vil min oppgave ved videre bearbeidelse av informantenes fortellinger være å plassere dem inn i passende kontekster. Jansen viser til sosiologen og filosofen Judith Butler,

som ser på narrativer som handling og ikke bare meningsdannelse, men som noe som samtidig skaper det som språklig refereres til. Det er en spennende tanke overfor ungdommene jeg jobber med. Årsaken til at jeg referer til dette er at det er nært knyttet til identitet. "Identitet er effekten av våre handlinger, og et narrativ blir her forstått som en handling. Og handlinger skaper identitet, den er ikke et produkt av identitet" (Jansen, 2013, s. 42). Basert på Butler kan jeg hevde at narrativer om oss selv skaper identitet, og enda en gang blir prinsippet om narrativ identitet synlig. Neste kapittel er en presentasjon av både de utvalgte fortellingene fra informantene og mitt kunstneriske arbeid med dem.

4.0 Presentasjon av empiri

I dette kapittelet vil jeg beskrive empirien i studien. Den kan sies å være tredelt. Innhenting av empiri, bearbeiding av denne og deretter fremføring basert på empiri. Innhenting av empiri skjer under fortellerverkstedet. Denne empirien innebærer både min opplevelse som forsker, pedagog og kunstner, i tillegg til de genererte historiene. Den andre delen er mitt arbeid som forteller med å bearbeide de muntlige overleverte historiene til den kunstneriske fortellingen. Del tre er overleveringen til publikum, som da er to av ungdommenes fortellinger prøvd ut i grunnskolen. Aller først vil jeg presentere fortellerverkstedene. Jeg har delt dem i to underkapitler. Første runde med de yngste informantene, og andre runde med de eldste informantene. Innunder hvert kapittel beskriver jeg også kort plottet i de av informantenes historier jeg har valgt ut for videre analyse.

4.1 Første fortellerverksted

I første runde med fortellerverksted, hvor informantene var 14 og 15 år, var det fire historier som umiddelbart utpekte seg som spennende å bruke videre. Basert på plott har jeg gitt dem titlene *Livet er også kaniner*, *Tøff nok*, *Vennskap og popcorn* og *Med pennen som kamera*. I tillegg til disse fortellingene, fant jeg fortellbare skildringer av stedene hvor de kunne være mest seg selv. Inn i mitt kunstneriske arbeid velger jeg å inkludere en av beskrivelsene som kom frem, nemlig av stedet *Verdens ende*. Som kunstner så jeg stort potensiale i historiene de gav meg, og ble overrasket over informantenes evne til å ta i bruk estetiske virkemidler i formidlingen. Som pedagog og forsker opplevde jeg det første fortellerverkstedet som et trygt delingsrom hvor informantene gav av seg selv. Etterpå satt jeg igjen med mye materiale samt en følelse av at verkstedet hadde vært nyttig også for informantene. Dette vil jeg se nærmere på i analysekapittelet, i avsnittet hvor jeg sammenligner de to fortellerverkstedene. Videre vil jeg kort beskrive de fortellingene jeg har valgt å anvende videre i det kunstneriske arbeidet, fra de yngste informantene. Jeg gjør rede for både informantens versjon og min egen.

4.1.1 Popcorn og bestevenn

Informantens versjon: Denne fortellingen kom frem basert på en oppgave om første skoledag. Informanten fortalte om å være ensom den første tiden på skolen. Om at ingen snakket til henne, og at hun brukte fredagene på SFO til å helle popcorn ut i skolegården og

trække på det, men så en dag fikk hun helt uventet en bestevenn. En bestevenn med marsvingenser, som ble den eneste personen som snakket til henne på skolen de neste seks årene. Hun forteller det som om historien avslutter trist, og jeg kommenterer det. Da understreker hun at det er et godt minne, fordi hun fikk jo en venn, selv om ingen andre ville være vennen hennes.

Min versjon: I min versjon av *Popcorn og bestevenn* jobbet jeg en stund med å komme bort fra det refererende språket informantene anvender. Fortellingen min starter dermed med en beskrivelse i presens, av ei jente som er klar for første skoledag. Jeg beskriver hvordan hun føler seg og hvordan det ser ut når hun småløper bortover gaten hånd i hånd med sin mor. De kommer til en smijernsport. I det porten åpnes skifter jeg fra presens til preteritum. Jeg har lagt inn at hun har et marsvin hjemme, som er hennes beste venn. Etter inspirasjon fra informantens beskrivelse av jenta i marsvingenseren, som senere blir hennes bestevenn. Slik blir det et symbol på både vennskap og ensomhet i fortellingen. Dette marsvinet hun har hjemme har jeg forsøkt å gjøre humoristisk ved å beskrive hvordan det både ler av alle vitsene hennes og kan de mest utrolige triks når de lager sirkusshow sammen, for at det ikke skal være bare trist, og for å gi et snev av håp. Jeg har også lagt til en regel for å beskrive ensomheten på skolen: “på en stol ved en pult med et navneskilt, uten å møte et eneste blikk”. Denne repeteres flere ganger. Jeg har valgt å beholde informantens setning om at det er et godt minne, selv om ingen andre snakket til henne, som slutt på fortellingen.

4.1.2 Livet er også kaniner

Informantens versjon: *Livet er også kaniner* er en fortelling om å ha vært psykisk langt nede og å skulle fortelle foreldrene hva som har foregått, gjennom et møte med foreldre, lærer og terapeuten hennes. Det blir for mye for henne og hun løper ut av rommet. I en korridor får hun øye på en lapp hvor det står: “Kaniner! Jeg skal skrive om kaniner!” Dette absurde budskapet får henne til å le og til å forstå at livet er så mye mer. Hun avslutter med setningen: “På min lapp står det ikke bare miserable diagnoser og medisineringer, det står også kaniner på min lapp.”

Min versjon: Denne historien jobbet informantene en del med under fortellerverkstedet, slik at den til slutt ble presentert som en nokså ferdig fortelling. Mitt arbeid har bestått av å utbrodere beskrivelser av følelser og steder, leke meg med perspektivene fortellingen fortelles

i. Variere mellom å se det gjennom mine øyne og lytternes øyne, informantens øyne og foreldre og læreres øyne (de andre karakterene i historien). For å bevare spenningen rundt hvorfor foreldrene er kommet til skolen gjør jeg publikum klar over at det er en voksenperson tilstede, som ikke er læreren, men avslører ikke denne personens funksjon før terapeuten forteller hva som feiler informanten. Jeg har gitt karakteren navnet Trine, og i starten forteller jeg om hvordan Trine ikke kan gråte, hun bare smiler. Som en slags sirkel-dramaturgi, er også avslutningen at Trine, hun smiler. Etter å ha funnet lappen med det absurde budskapet, om at livet er også kaniner. Også her har jeg lagt fokuset på det rytmiske, og nærmer meg en regle i det Trine går opp trappa bak foreldrene: “Et skritt, må ikke gråte, ett skritt til, håper ikke hun sier noe hun ikke får lov til å si, ett skritt til, må ikke gråte.”

4.1.3 Tøff nok!

Informantens versjon: Plottet i denne fortellingen er ei jente som føler at hun tar for lite plass, står for lite opp for seg selv og de rundt henne. Det er en sløydtid, og hun overhører noen snakke stygt om hennes bestevenninne, bestemmer seg for å sette dem på plass, men alt hun klarer å si er masse unnskyldende ord om at det går an å prøve å være litt grei også av og til. På vei bort derfra klarer hun å miste pennalet sitt i bakken og gjør dermed seg selv enda mindre.

Min versjon: Fortellingen er i stor grad bevart slik informanten overleverte den.

Hovedendringen er min posisjonering, som forteller, som ser hendelsen utenfra og forteller i tredjeperson. I tillegg til posisjoneringen spiller jeg i større grad enn informanten på kontraster og på publikums forventninger. Jeg bygger det opp slik at hun virker kjempesterk og sikker i det hun går bort for å si fra, men så er alt som kommer ut av munnen hennes noen puslete, unnskyldende ord. Det siste elementet hvor hun mister pennalet i bakken har jeg endret til at hun kommer borti pennalet på sløydbenken til de som snakket stygt om venninna hennes. Slik blir situasjonen enda mindre behagelig, og protagonisten gjøres enda mer stakkarslig. Slukøret går hun tilbake til sløydbenken sin og blir stående resten av timen.

4.1.4 Med loggbok som kamera

Informantens versjon: Denne fortellingen har jeg to varianter av fra fortellerverkstedet. Fordi de begge er relevante for analysen vil jeg her beskrive begge to. Første versjon kom frem basert på et bilde på informantens telefon. Den handler om å være på klassesettur og

dokumentere alt som skjer gjennom en loggbok hun skrev i hvert femte minutt. Resten av historien handler om å være syk på tur og prøve å late som om ting ikke er så fælt på telefon til mamma. Denne historien i seg selv var ikke spesielt godt strukturert, eller fortellbar i mine øyne, men det var noe interessant med hvordan informanten fortalte med en ironisk distanse om å føre loggbok for turen. Dermed ga jeg henne senere i fortellerverkstedet en plottoppgave. Hun skulle lage en fortelling basert på denne hendelsen med tittelen *Med loggbok som kamera*. I denne versjonen av fortellingen beskriver informanten seg selv som besatt av å ikke glemme. Derfor skriver hun ned hvert femte minutt hva som skjer. Hun mister på et tidspunkt boka og blir helt fortvilet, men finner den senere igjen. Det repeteres flere ganger hvordan hun bare må skrive, ikke må glemme, trenger minnene. Fortellingen slutter med disse ordene: “Og når vi tilslutt er hjemme, så oppdager jeg at jeg har egentlig ikke gjort noe annet enn å skrive. Og på den måten så har jeg egentlig mistet alt som har skjedd.”

Min versjon: Det som for meg gjør fortellingen fortellbar er det noe overraskende momentet ved at hun, som 15-åring, oppnår den innsikten om at hun har kastet bort tiden sin. Derfor har jeg fokuset på at hun er 15 år og ivaretar informantens beskrivelse av tid. For eksempel bruker jeg hennes ord: “Det var høstferien, også var det en uke før høstferien, også var det en uke før det igjen.” Ved å forsterke hvor ung hun er, er ønsket mitt å bevare den samme overraskelsen rundt hvor reflektert hun er. Jeg har kombinert noen av elementene fra første og andre versjon. Kjernen i fortellingen er budskapet om å være tilstede i øyeblikkene.

4.1.5 Verdens ende

Dette er bare en beskrivelse av et sted hvor det er enkelt å være seg selv. Jeg har ikke bearbeidet dette, men syntes det var noe poetisk og vakkert med beskrivelsen, som jeg vil anvende som et sted i det kunstneriske arbeidet. Her gjengir jeg informantens ordrette beskrivelse av verdens ende:

Det er store grantrær rundt oss og man kan se havet, man kan høre havet. Det regner alltid, og regnet kommer sidelengs. Og når regnet kommer sidelengs vet man at man nærmer seg enden av verden. Bortover her er det bare forlatte hus, alt er lissom litt ruiner. Enden av verden er et gigantisk tre, hvor greinene går som en sopp. Ingenting henger ned, det er lissom bare en perfekt paraply hvor regnet ikke kommer inn. Og favorittstedet mitt er her ved siden av et helt ødelagt hvitt hus. Jeg liker å bare stå under her og høre på havet. Det er fuktig og blåser som bare rakkern. Man kan ikke lukte noe annet enn regn. Jeg elsker det stedet. Jeg elsker at det er så vanskelig å komme seg dit. Det regner alltid der på kvelden. Det er alltid kveld når jeg drar til enden av verden.

4.2 Andre fortellerverksted

I andre runde, med de tre informantene på 18 og 19 år, fant jeg umiddelbart to fortellinger jeg så fortellbart potensiale i. De har jeg valgt å kalle: *Å høre til* og *Alvorsprat med mamma*. Etter å ha gjennomgått dokumentasjon fra fortellerverkstedet flere ganger fant jeg fortellbart potensiale i enda en fortelling, som jeg har valgt å kalle *Å slå opp med en venn*. Hvorfor det tok lengre tid å se fortellbarheten i denne fortellingen kommer jeg tilbake til i analysekapittelet. Som forsker og pedagog i dette fortellerverkstedet opplevde jeg mye mer motstand fra informantene enn med de yngste. Det var mer utfordrende å få dem til å fortelle, de sensurerte seg selv og var mer selvkritiske. Det var mye enklere å få dem til å dele refleksjoner rundt tematikker enn egne fortellinger fra levd liv. Og når jeg først fikk de til å fortelle var det ofte veldig korte historier med lite detaljer. Altså med lite næring til diskursnivået.

4.2.1 Å høre til

Denne historien kommer som en fortelling i seg selv. Fortellbarheten for meg ligger i stor grad i informantens ydmyke overlevering og valg av ord, selvfølgelig i kombinasjon med plottet. Jeg har valgt å ikke bearbeide denne, men vil gjengi den i sin helhet i mitt kunstneriske arbeid. Dette fordi mye av fortellbarheten for meg ligger i hennes ordvalg, og i at det er en jeg-fortelling. Dette utdypes nærmere i analysekapittelet. Derfor følger fortellingen her som ordrett transkribering fra informanten:

Det handler egentlig om for syv år siden ca, så skulle jeg til Gambia. Og som liten opplevde jeg det å, hva skal jeg si? Å være mørk. Jeg følte at det var noe gærent med meg. Så tenkte jeg at nå skal jeg lissom, nå skal jeg til et sted hvor alle ser ut som meg osv og sånne ting. For jeg følte meg jo veldig annerledes på grunn av det, og jeg følte at jeg ble litt for utlending. Jeg er jo født her og oppvokst her osv. Jeg har vært der før, men jeg husker det ikke. Så på en måte er det første gangen som jeg kan huske, så det vil si at det var første gangen jeg var der. Og jeg så virkelig fram til det, det var sånn, nå skal jeg til et sted hvor jeg virkelig følte meg hjemme, og alle er som meg osv. Men så kom jeg jo dit da, og da var det ikke sånn som jeg hadde forventa i det hele tatt. Jeg var plutselig for utlending der og. Og vi ser helt like ut, så det var da jeg begynte å lure på; hvem er jeg egentlig da? Det var lissom da jeg begynte å få litt sånn spørsmål om identitet og sånn. Men i ettertid har det fått meg til å innse at jeg er verken helt gambisk, eller jeg er helt norsk, men jeg ser på det som en fin ting da på en måte. Fordi jeg føler at jeg liksom har litt av begge deler inni meg på en måte, så det var egentlig det jeg ville si.

4.2.2 Fortrolig med mamma

Informantens versjon: Plottet er ei jente som over lengre tid har hatt det vanskelig og er på båttur med familien. Der lever de tett på hverandre og det blir tydelig for foreldrene at noe er galt. Hun tar mot til seg og forteller moren sin om hvordan hun har det og har hatt det. Etter denne fortrolige samtalen deler også mor av egne erfaringer og det blir mye enklere å forholde seg til hverandre i ettertid.

Min versjon: Bygger på informantens plott på historienivå, men jeg har gjort strukturelle endringer på diskursnivå. Denne fortellingen kan ligne litt på flere av de andre, og derfor ville jeg eksperimentere med å strukturere plottet annerledes. Innunder Genettes kategori, strukturering, har jeg valgt å bruke prolepse (Chatman, 1978) som et brudd. Inngangen til fortellingen er en generalisering av relasjonen mor og datter. Jeg bruker referanser fra eget liv for å fylle ut relasjonen. Etter denne introen kommer prolepsen, ved at jeg beskriver informantens følelser etter å ha gjennomført samtalen med mamma. Et frempek på hva som kommer, og et element som kommer senere i historien, flyttet lengre frem.

4.2.3 Å slå opp med en venn

Informantens versjon: *Å slå opp med en venn* handler om å være fanget i et usunt vennskap og dermed bli nødt til å ende det. Finnes det en oppskrift for å slå opp med en venn? Etter flere forsøk ender vennskapet i en krangel som avslutter vennskapet. Dette fører til at de begge får det bedre på sikt, og at de kan omgås helt fint i dag.

Min versjon: Denne fortellingen har jeg i stor grad diktet selv. Det eneste som bevares fra informantens historie er idéen om det å slå opp med en venn, og plottet i grove trekk gjennom at det er et dårlig fungerende vennskap som må ta slutt. Jeg har tatt utgangspunkt i egne vennskapserfaringer for å fargelegge fortellingen. Til forskjell fra informantens historie starter den med at begge parter vet det ikke er meningen at de skal være venner, men likevel er det ikke så lett å avslutte vennskapet. Etter gjentatte forsøk på å ende vennskapet ved å trekke seg stille unna, ender det i en stor krangel hvor de helt eksplisitt uttrykker at de slår opp.

4.3 Fra muntlig til skriftlig til muntlig

Første steg i det kunstneriske arbeidet var utvalget av historier som skulle få bli med videre. Det skjedde allerede under fortellerverkstedet med informantene, og var i stor grad basert på mine umiddelbare reaksjoner da jeg først hørte dem. I metodekapittelet beskrev jeg arbeidsmetoden i andre fase. Under disse prøvene på gulvet stod jeg ovenfor to umiddelbare kunstneriske utfordringer. Det jeg har kalt et plottproblem og et refererende problem. Det jeg erfarte i denne kunstneriske transkriberingen beskrives og analyseres nærmere i analysekapittelet. Som beskrevet i metodekapittelet om den reflekterte praktiker, er hovedutfordringen å klare å se seg selv utenfra, med nok distanse, til å gjenkjenne, beskrive og fortolke det som skjer (Ulvund, 2012, s. 69). Det problematiske ved å se seg selv utenfra gjør det vanskelig å skille hva som er fortolkninger og erfaringer. Spesielt i en slik type introspeksjon som det er å forske med kunsten når forskeren også er kunstner.

4.4 Fortellingene møter lyttere

I februar prøvde jeg ut to av fortellingene på ungdomsskolen gjennom konseptet “fortellerrazzia”. Den kulturelle skolesekken i Rygge kommune gir årlig alle skoleklasser i grunnskolen et tjue minutters besøk av en forteller, som avbrudd i en undervisningstime. I ungdomsskolen valgte jeg å fortelle mine bearbejdede versjoner av *Popcorn og bestevenn* og *Livet er også kaniner*. Jeg opplevde best respons fra 8.klassingene. De stilte mer spørsmål etterpå og uttrykte mer innlevelse underveis enn 9. og 10. klasse. Tilbakemeldingene jeg fikk var at det var litt trist, men fint likevel. De husket godt bildet av popcornstiene i skolegården og syntes jeg var flink til å fortelle slik at det ble levende. En påpekte at marsvinjenta virket litt masete. Og veldig mange var nysgjerrig på om det var sant.

Etterhvert som jeg fortalte fortellingene flere ganger opplevde jeg at fortellingene endret seg. Min bruk av kropp, rom og blick endret seg i møte med publikum i klasserommet. Det var spennende å oppdage hvordan fortellingene fikk nytt liv i møte med ungdommene, og ikke minst hvordan rommet påvirket meg. I fortellingen *Popcorn og bestevenn* forteller jeg om å sitte alene på en pult i et klasserom uten å møte klassekameratenes blick. Det ble da naturlig for meg å spille på blickene til ungdommene som satt på hver sin stol ved en pult i et klasserom. Som forteller opplevde jeg det at fortellerhendelsen skjedde i et klasserom som en forsterkende faktor. En av fortellerhendelsene fant sted i et veldig lite og intimt 9. klasserom.

Jeg fortalte *Popcorn og bestevenn*. Fordi rommet var så lite, stod jeg tett oppi elvene, og det var nesten som om jeg var en av dem. Underveis i fortellingen kunne jeg se at flere av elevene satt med blanke øyne, og det berørte også meg. Etterpå var de ganske stumme, og ville ikke si så mye, men senere kom læreren bort til meg. Han fortalte at de hadde diskutert fortellingen etter at jeg gikk ut, og at de var betatt av fortellingen, men at de hadde diskutert hvorvidt det var en spenningsoppbygging i den. Læreren fortalte også at han hadde overhørt noen samtaler etterpå, hvor de delte ganske private ting med hverandre om ensomhet og savn. Det fikk meg til å tenke på hvilke ringvirkninger det kan ha å fortelle disse fortellingene.

Siste dag av “fortellerrazziaen” valgte jeg å prøve *Popcorn og bestevenn* i 5. og 6. trinn. Fortellingen utspiller seg da informanten var førsteklasing og tematikken er universell. Derfor tenkte jeg det var verdt å prøve den ut på yngre publikum. Etter å ha fortalt i femte klasse var første spørsmålet jeg fikk: hvorfor fortalte du dette? Det ble til en samtale om vennskap, ensomhet og mobbing. Noen poengterte etterpå at marsvinjenta var hennes første bestevenn som var et menneske, fordi hun hadde jo marsvinet tidligere. I sjette klasse fikk jeg tilbakemeldinger på at det marsvinet virket kult. Elementet hvor jeg beskriver hennes bestevenn som et marsvin som ler av alle vitsene hennes og kan alle slags triks når de lager sirkusshow sammen, la jeg inn for å skape litt humor, og som et symbol.

I noen av klassene innledet jeg med å si at fortellingene er fra virkeligheten. I en klasse gjorde jeg ikke det, men sa at “jeg skal fortelle dere om ei jente jeg velger å kalle Trine”. I klassene hvor jeg sa at det var fra virkeligheten fikk jeg ofte spørsmål om hvordan jeg hadde fått tak i fortellingene og hvem ungdommene var. I klassen hvor jeg innledet med at “jeg velger å kalle henne Trine” var de nysgjerrige på om hun egentlig ikke het det og om det var en virkelig person. Dette fikk meg til å tenke på betydningen av at fortellingene er hentet fra virkeligheten og på hvorvidt det burde inkluderes i forestillingen. Mine fortolkninger og refleksjoner rundt dette kommer jeg tilbake til i analysekapittelet som følger.

5.0 Analyse

Informant 1: Jeg har ikke noe meg selv. Jeg vet ikke hvem jeg selv er og derfor føler jeg meg aldri som meg selv.

Informant 2: Jeg har prøvd å finne meg selv, men har liksom gitt opp. Føler meg liksom tom innvendig. Tom og kjedelig.

Dette er utdrag fra en feltsamtale om hvem vi er og når vi egentlig er mest oss selv fra første runde med fortellerverksted. Selvet var overordnet tema for hele feltarbeidet med ungdommene, men i materialet informantene kom opp med kunne jeg finne andre og gjentagende tematikker. For å skape oversikt i datamaterialet jeg satt igjen med etter fortellerverkstedene så jeg meg nødt til å skape noen kategorier. Som første parameter i utvalg av historier brukte jeg meg selv i forskningskonteksten. Gjennom feltnotatene, som beskriver min umiddelbare kroppslige reaksjon under første møte med historiene, kan jeg finne de historiene som umiddelbart grep meg. Datamaterialet mitt innebærer mer enn historier, også refleksjoner rundt ulike tematikker. For å forstå litt mer av hva datamaterialet handler om har jeg skapt følgende kategorier: **ensomhet, mot, forelskelse og framtid**. De to første kategoriene skinner tydelig gjennom i historiene jeg har valgt ut som fortellbare. Jeg finner det interessant at det er to kontrasterende kategorier; ensomhet og mot. Sistnevnte handler i dette tilfellet som oftest om mot til å synes eller ta plass. De to siste kategoriene var gjentagende i feltsamtalene, og jeg kommer tilbake til hvordan de kan komme til nytte.

Dette kapittelet undersøker nærmere mine kunstneriske valg på vei mot å utvikle fortellbarheten i informantenes historier og for å skape en helhetlig forestilling basert på dem. Aller først tar jeg for meg etikken, da den utartet seg som en klump i magen allerede ved første fortellerverksted.

5.1 Den etiske klumpen i magen

Etter første fortellerverksted oppstod det umiddelbart en etisk utfordring. Samtidig som iveren min var stor etter å ha klart å gjennomføre et fortellerverksted, som jeg opplevde at både deltagerne og forskeren i meg fikk utbytte av, vokste det en stadig større etisk klump i magen. Den ene informanten fortalte, det som for meg var ganske vonde fortellinger, hvor det ikke

ble lagt skjul på at hun slet psykisk. Hun kunne fortelle at hun i forkant hadde bestemt seg for å fortelle alt som falt henne inn da hun fikk denne muligheten. Det var ikke så ofte hun befant seg i et rom hvor hun opplevde det som trygt å dele disse fortellingene om seg selv.

Kunstneren i meg så potensiale i fortellingene hennes, forskeren hadde lyktes med å få tak i noe å studere videre, men pedagogen var bekymret av etiske årsaker. For det første rundt hvorvidt hun selv forstod hva det ville si å gi dette materialet til meg? Selv om hun var informert og samtykkeskjema var sendt ut, så var jeg usikker på om hun egentlig forstod hva det ville si å la meg anvende materialet kunstnerisk. Dette førte igjen til en slags ærefrykt for historiene. Jeg ville behandle dem med respekt, men samtidig anonymisere opphavskilden. Her oppstår den største etiske konflikten i studien. Har jeg rett til å bearbeide andres historier på denne måten? Og hvor lite kan jeg bearbeide og samtidig gjøre dem både kunstnerisk fortellbare og anonymisert nok? Eller formulert på en annen måte; hvor store kunstneriske friheter er det greit at jeg tar meg? For å teoretisk drøfte dette går jeg til Kant og pliktetikken.

I teorikapittelet refererte jeg til Kants humanitetsformulering: “Du skal handle slik at du ikke bruker menneskeheten i din person eller i noen annen person bare som middel, men også som formål i seg selv” (Johansen et al., 2000, s. 163). Mennesker skal altså i følge denne formuleringer alltid behandles som et mål i seg selv. Ved å bruke informantene kun for å få tak i deres historier, slik at jeg som kunstner kan bruke dem videre, kan jeg anse informantene som et middel for at jeg skal kunne lage best mulig kunst. Min moral tilsier at det er galt å bruke informantene som middel på denne måten. Det er ikke noe jeg ønsker hverken som kunstner, forsker eller pedagog. I forskningskonteksten med informantene har det derfor vært viktig for meg at de har følt seg ivaretatt i et trygt rom med klare rammer. Jeg har forsøkt å skape et fortellerverksted hvor informantene har fått utbytte av å delta, og ikke bare hvor jeg som kunstner og forsker har fått det datamaterialet jeg trengte for å så tilpasse det til mitt formål. Slik har ønsket vært å gjøre informantene til mer enn et middel for meg. Selv om å stjele deres historier strider litt i mot humanitetsformuleringen, kan jeg handle i tråd med utilitarismen ved å gjøre handlingene til plikt. Det er min plikt, både som forsker og kunstner, å handle slik at dens konsekvenser definitivt er bedre enn konsekvensene av andre alternativer. For å ivareta informantenes personvern, leter jeg hele tiden etter de løsningene med de beste konsekvensene for informantene. Det aller viktigste prinsippet for meg blir her graden av anonymisering. At informantene videre i arbeidet skulle anonymiseres var et av premissene for deltagelse, så det må jeg holde på. Jeg tror mange av fortellingene virkelig ikke ville sett dagens lys om det ikke var for dette premisset om anonymisering. Graden av

persongjennkjennelse troner dermed over det kunstnerisk fortellbare i denne prosessen. Heldigvis går ikke disse to premissene på bekostning av hverandre, de stiller seg heller ved siden av hverandre. De kunstneriske kvalitetene ligger ikke i privatpersonene. Samtidig må jeg stille meg spørsmålet om det er greit å stjele andres historier på denne måten? Informantene er informert både skriftlig og muntlig om hva jeg skal bruke disse fortellingene til. I første fortellerverksted gjentok jeg gang på gang at jeg skulle bruke fortellingene videre i eget kunstnerisk arbeid, for å være på den sikre siden. Grunnen til at jeg hadde så stort behov for å presisere dette var at jeg kjente den etiske klumpen i magen vokse underveis i arbeidet. Både fordi jeg opplevde noen av historiene som veldig vonde, som om de satte informantene i en sårbar situasjon, og på grunn av alderen på informantene. De var begge to under myndighetsalder, og samtykkeskjema var sendt hjem til foresatte. Derfor ble det desto viktigere å være sikker på at de selv forstod hva de hadde gått med på.

Et annet sted den etiske klumpen trykket var med tanke på innholdet i historiene. I første fortellerverksted var flere av historiene ganske vonde og sårbare. Noen av dem var i tillegg virkelig gode historier, uten at jeg akkurat da klarte å sette fingeren på hva som gjorde det. Det skal jeg se nærmere på under analysen av plott. Det faktum at jeg som kunstner hadde mest lyst til å bearbeide videre de såre historiene, men som pedagog følte på at jeg måtte verne desto mer om informantene bak disse historiene, er interessant å se nærmere på. Som forsker kan jeg da spørre meg om hvorfor det er mer problematisk å fortelle en sårbar historie enn en utelukkende positiv historie? Svaret finnes kanskje i pliktetikken. Det ligger iboende i oss at det riktige er det som er godt (Ridout, 2009, s. 10). Ved å forsøke å handle slik at utfallet blir best mulig for informantene, er det naturlig å tenke at de vonde historiene behandles mer varsomt enn historier som er utelukkende lykkelige. Pliktetikken understreker dermed det riktige ved å anonymisere, spesielt informantene bak de mer sårbare fortellingene. Dette kombinert med at de vonde historiene kom fra den yngste informanten, som jeg stilte størst spørsmål ved om forstod formålet med dette, problematiserte det ytterligere.

Det er altså flere etiske aspekter å ta hensyn til her. Marianne Bang Hansens kronikk har noen interessante poenger å drøfte opp mot denne studien. Fordi hun selv er psykolog og forsker, og skriver om å føle seg utlevert gjennom litteraturen (M. B. Hansen, 2016). Med bakgrunn som psykolog er hun vant til å forholde seg til strenge etiske retningslinjer i arbeid med sine klienter. De vil aldri bli utlevert, hverken direkte eller indirekte. Selv om det kan virke rigid å

innføre et tilsvarende etisk regelverk for kunstnere, tenker jeg at det er noe å ta lærdom av i det hun skriver:

Min erfaring er ikke unik. Kunsten gir rom for utlevering av de nære relasjoner. Bare kall det for kunst, og det er ikke rom for etiske refleksjoner. Helt umulig å beskytte seg mot. Det finnes ingen argumenter imot. Og tar man til motmæle bekrefter man bare historiens innhold. Man blir offeret som setter seg selv sjakk matt (M. B. Hansen, 2016).

Ved å gjøre meg disse etiske refleksjonene i studien åpner jeg nettopp opp for dette etiske refleksjonsrommet Hansen hevder at ikke eksisterer i kunsten. Det er ikke slik at kunst er unntatt etiske retningslinjer bare fordi det er kunst og det ikke er utformet et sett regler for etikk i kunsten. Akkurat dette ble diskutert i programmet Debatten på NRK i november 2016. Temaet var virkelighetslitteratur og etikk. Der deltok blant annet Marianne Bang Hansen selv og forfatter Hanne Ørstavik. Jeg lot meg provosere over at det tidvis ble fremstilt som om vi enten skulle utvikle strenge etiske regler for kunsten eller som om kunsten stod i en særskilt posisjon hvor etiske hensyn var umulig å ta for å ikke begrense kunsten og kunstnerne. Fordi hele poenget med kunsten er at den skal være grenseoverskridende og representerer noe vi ikke finner andre steder, er det viktig at kunstnerne ikke legges bånd på. Det ble representert to ytterpunkter som i liten grad åpnet opp for at en etisk refleksjon var viktig i kunstnerisk arbeid (NRK, 3. november, 2016). For meg er det viktig at denne etiske refleksjonen er tilstede når det lages kunst basert på andre menneskers virkelighet. Ikke som et regelverk, men som et element å ta hensyn til. I denne prosessen er det derfor viktig for meg at informantenes etikk ivaretas. Både forskningsetisk, pedagogisk og kunstnerisk. Det viktigste jeg kan gjøre er å ha den etiske refleksjonen bevisst i alt jeg som kunstner foretar meg. Jeg har riktignok bedt informantene mine om å dele sine historier med meg, mens i Bang Hansens tilfelle føler hun seg utlevert gjennom at noen forteller sin kunstnerisk bearbejdede versjon av en historie hun er en del av, på en måte som ikke nødvendigvis er identisk med det som har skjedd. Informantene mine har godtatt premisset for studien, som er at jeg har tillatelse til å bearbejde historiene de gir meg, så lenge personene ikke er gjenkjennbare.

5.2 To ulike fortellerverksteder

I empirikapittelet ble det beskrevet to ganske ulike fortellerverksteder med de to aldersgruppene. De etiske utfordringene i forrige avsnitt beskriver bare de yngste informantene. Hos de eldste oppstod helt andre utfordringer. Etter første runde, med

ungdommer på 14 og 15 år, ble jeg veldig overrasket. Både over hvor lett det var å få dem til å fortelle, og hvor flinke de var til å selv anvende diskursnivået i sine fortellinger. Forventingene mine til andre runde, med informanter på 18 og 19 år, var dermed nokså høye. Opplevelsen i møte med dem var derimot preget av mye mer motstand og selvsensur enn med de yngre. Det krevde større grad av deltagelse fra meg som forsker enn det gjorde i første runde. Forskerrollen innbar her at jeg måtte stille flere utdypende spørsmål og fortelle flere egne fortellinger for å få dem i gang. Det var enklere å bli i feltsamtalen enn å nærme seg det narrative intervjuet. Det opplevdes mer naturlig for de eldste å dele refleksjoner rundt tematikkene presentert i fortellerverkstedet enn å faktisk dele egne historier. Horsdal (2012) bruker en gave som metafor for narrative intervjuer. Hun skriver at gaver skal behandles med respekt. "They are freely given; and, to expand the metaphor a little, it is bad manners to force somebody to give a gift, or to complain about the content or the wrapping" (s.75). Det har kostet de eldste informantene like mye å delta, som de yngste, og jeg skjønner at jeg ikke burde klage på det som kommer frem gjennom fortellerverkstedene. Dette funnet er likevel med på å vekke noen refleksjoner i meg rundt hvem som egentlig er målgruppen for dette prosjektet. I et anvendt teaterperspektiv kan jeg hevde at de yngste hadde størst utbytte av å delta. Ikke bare ga de meg mest datamateriale, men de ga også større uttrykk for at det var givende og nødvendig for dem å delta. På spørsmålet om hvordan det opplevdes var dette svaret til de yngste:

Informant 2: Jeg har fått innblikk av hva jeg selv føler. Ting jeg ikke har tenkt på selv. For eksempel når du (peker på den andre informanten) forklarer ting har du hjulpet meg med å forklare hvordan jeg selv føler meg, men på en litt annen måte.

Informant 1: Det er litt deilig da, for jeg forteller ikke sånn her til folk. Og det her var liksom første gangen jeg fikk sjansen til det også hadde jeg liksom bestemt meg. I dag skal jeg liksom bare slå til å si det jeg mener, det jeg føler og det var veldig deilig. Det var befriende.

De begge svarte med iver og innlevelse, og som forsker føltes det som om jeg hadde lyktes. Ikke bare med å få tak i fortellbare historier, men også med å gjøre noe meningsfylt for informantene. På samme spørsmålet svarte de eldre informantene mer distansert.

Informant 3: Helt grusomt (ler ironisk). Neida. Det har vært gøy og har fått meg til å tenke litt over ting.

Informant 4: Jeg fikk tid til å reflektere.

Informant 5: Jeg synes det har vært veldig spennende. Det vekket nye tanker.

*Jeg: Føler dere at dere har lært noe om dere selv?
Informant 3,4 og 5: (i kor) ja.*

Mitt førsteinntrykk var at de ikke syntes det hadde vært givende, men når jeg ser på materialet igjen oppdager jeg at de svarer det gav dem noe, men jeg måtte jobbe hardere for å få dem til å svare. På et punkt så jeg meg til og med nødt til å stille et ledende spørsmål. Ved å gjøre det kan en helt klart kritisere validiteten i svarene. Problemene med å få dem til å svare kan henge sammen med alderen og utfordringene som var tilstede gjennom hele fortellerverkstedet. Det var utfordrende for meg å holde det andre fortellerverkstedet gående. Samlet sett opplevde jeg at den yngste aldersgruppen var best egnet for dette prosjektet. Det støtter opp om at målgruppen for forestillingen dette skal ende i, burde være tenåringer i ungdomsskolen. Noe annet som bekrefter dette er ungdommenes syn på seg selv. Ved spørsmålet om de hadde funnet seg selv var dette svarene til de eldste:

Informant 5: Ja, jeg har funnet meg selv.

Informant 4: Har ikke alt på plass enda.

Informant 3: Det er jo ting jeg vil endre, men fordi jeg er så klar over meg selv, føler jeg at jeg kan si at jeg vet hvem jeg er.

De yngste derimot gav svarene som innleder analysekapittelet. De sier at de ikke har noe seg selv, og at de har prøvd å lete uten å finne noe konkret. De eldste virker å ha et helt annet forhold til seg selv, en større bevissthet rundt både hvem de er og hvem de vil være. De yngste var mer motløse i forhold til egen identitet. Konklusjonen deres var at det ikke var noe poeng å lete etter seg selv, fordi de kom aldri til å finne ut av det uansett. Hos de eldste derimot var konklusjonen at de enten hadde funnet seg selv, eller at de var på god vei til å gjøre det. Også dette sier noe om hvilken målgruppe som kan ha nytte av å se en forestilling som tar opp selvet og identitet. At de to informantene på 14 og 15 år kommer med en påstand om at det bare er å gi opp å finne seg selv, fordi de aldri kommer til å finne det ut uansett, sier meg at de trenger et håp om at de en gang vil føle seg trygge i seg selv.

5.3 Fortellbarhet i datamaterialet

Videre vil jeg analysere fortellbarheten i de utvalgte historiene beskrevet i empirikapittelet. Dette både med tanke på plott, etikk og kontekst. Aller først vil jeg ta for meg kontekst,

gjennom å diskutere noen av erfaringene mine fra utprøvingen i ungdomsskolen, i kategorien jeg har kalt kontekst og evaluering.

5.3.1 Kontekst og evaluering

Fortellbarhet er kontekstavhengig. Min utprøving av *Popcorn og bestevenn* for ulike aldersgrupper bekrefter dette. I femte og sjette trinn opplevde jeg at de ikke forstod alle symbolene og at de hang seg opp i andre detaljer enn de eldste. Selv om fortellingen handler om å være førsteklasing, er den både av informanten, og av meg som forteller, fortalt i et eldre perspektiv. Spørsmålet om hvorfor jeg fortalte dette, sier meg noe om at de ikke er i stand til å se fortellingen i et helhetlig perspektiv, til å få med seg alle lagene. De får ikke tak i det Jansen (2013) kaller evalueringen. På mange måter er det i evalueringen fortellbarheten oppstår, fordi det er forståelsen av hvorfor fortellingen fortelles. Der de yngste hang seg opp i detaljene rundt marsvinet og syntes det virket som en gøyale venn, forstod de eldste min intensjon om at marsvinet symboliserte hennes ensomhet. Tiende trinn opplevde jeg som mindre mottakelige enn åttende og niende. Det kan forklares ved at de bare har vanskeligere for å respondere, eller at de har en annen måte å respondere på. Det kan også være at noen elementer i fortellingen ble for barnslige for dem. Enda et element som kan ha påvirket responsen hos denne målgruppen er tid på døgnet. Jeg fortalte for denne klassen i første time, tidlig på morgenen. Dette er klart noe som også påvirker meg som forteller, samt at det var første klassen jeg prøvde ut fortellingen på, noe som gjorde meg litt ekstra nervøs. Åttende og niende opplevde jeg at både forstod evalueringen og lot seg underholde av de mer barnslige detaljene. Samtalen læreren i den ene niendeklassen kunne fortelle meg om i etterkant tilsier at de hadde behov for å snakke om fortellingen for å forstå den bedre. Kommentaren om at den ikke hadde en klar spenningsoppbygning er interessant å se videre på i det dramaturgiske arbeidet med fortellingen. Videre vil jeg se på plottets betydning for fortellbarhet.

5.3.2 Plott

Plottene i informantenes fortellinger er alle kronologiske med en aristotelisk dramaturgi. Flesteparten av dagens spillefilmer og ganske mange skuespill baserer seg på dette settet av dramaturgiske grep og prinsipper (Evans, 2006, s. 19). Årsaken til at informantene følger denne dramaturgien er dermed forståelig. Vi får som oftest fortellinger servert lineært, samtidig som det er i den rekkefølgen informantene har opplevd handlingene, som er grunnlaget for det de forteller. I min bearbeidelse har jeg stort sett ivaretatt den aristoteliske,

kronologiske oppbygningen, men som det kommer frem i empirikapittelet, forsøker jeg i noen tilfeller å bryte med det. Videre i dette underkapittelet vil jeg vurdere fortellbarheten i plottet på hvert enkelt innsamlet narrativ. Beskrivelsen av *Verdens ende* er ikke inkludert her, da det er mer en skildring enn en fortelling. Jeg skriver både om fortellbarheten i informantenes versjoner, og refleksjoner rundt fortellbarheten i mine bearbeidelser.

Popcorn og bestevenn har i utgangspunktet et enkelt plott, som allerede fra informanten er krydret med detaljer på diskursnivå. Ei jente som gleder seg til å begynne på skolen, men som ikke får noen venner, på fredagene på SFO strør hun popcorn utover i skolegården og trækker på det, helt til ei jente i marsvingenser snakker til henne. Dette er den eneste jenta som snakker til henne på skolen de neste seks årene. Det ved plottet som gjorde at jeg så fortellbarhet i det var nok kombinasjonen av de absurde detaljene med marsvingenseren og popcornet, og at det er mye håp i historien. Håp om at ting skal bli bedre. Vendepunktet kommer i det hun får seg en venn, men så er det en slags vending i vendepunktet ved at det også er noe trist ved at når hun først finner seg en venn, så er det den eneste hun har på mange år. Informanten forteller meg dette med et tonefall og en ordlyd som gjør at jeg synes synd på henne. Jeg kommenterer det derfor. Slik går samtalen:

Informant: Og hun visste jeg lissom at ble den eneste personen jeg kom til å snakke med på seks år.

Jeg: Så trist!

Informant: (ler) Det var ikke så trist, fordi jeg ble god venn med henne. Det var lissom første samtalen jeg hadde med henne, og det var lissom to uker etter skolestart og det var et bra minne.

Det at informanten avslutter med å si at det er et bra minne gir meg som lytter et håp og en fortrolighet om at historien endte godt, selv om det er litt trist at en seksåring lager en slags selvoppfyllende profeti om at ingen andre kommer til å snakke med henne de neste seks årene. I min bearbeidelse av denne fortellingen har jeg brukt tidsrelasjonen, hyppighet, bevisst for å understreke hennes ensomhet (Chatman, 1978). Informantens elementer har fått beholde sin kronologiske rekkefølge, men et av elementene gjentas flere ganger. Informanten beskrev en situasjon hvor hun forsøkte å få kontakt med noen barn, uten respons. Denne hendelsen lagde jeg til tre ulike episoder hvor hun ble avvist, hvor den ene situasjonen ble til en slags regle om å sitte i klasserom uten å møte blikk. Denne reglen repeteres flere ganger utover i plottet. I tråd med hva Brooks (1992) skriver om repetisjonens funksjon, ønsker jeg å bygge opp et mønster, som tilslutt brytes i det hun får en venn. I tillegg til dette har jeg lagt til noen

elementer for å gjøre håpsdimensjonen større. Som at hun selv hadde et marsvin hjemme som var hennes aller beste venn. Som noen av ungdommene i åttendeklasse påpekte, er det ikke en klar spenningsoppbygning i denne fortellingen. Plottet strekker seg over tid uten at det skjer stort annet enn at vi får vite at hun er ensom, og tilslutt som høydepunkt, får seg en venn. Fortellingens kvalitet ligger derfor mer i diskursnivået enn i historienivået.

Livet er også kaniner er en hendelsesrekkefølge som beskriver flere triste episoder etter hverandre, om å være lei seg, men være nødt til å skjule det, om å innrømme sin diagnose ovenfor overbeskyttende foreldre, om å ikke takle at sannheten når ut, om å miste kontroll over egne følelser og derfor flykte bortover korridoren. Der finner hun en lapp hvor det står: “Kaniner! Jeg skal skrive om kaniner!” Ved å avslutte historien med å finne denne lappen uttrykker hun glede, over noe så banalt som å finne en liten lapp med få ord. Glede fordi det minner henne på at livet også er kaniner, og på hennes lapp står det nettopp kaniner, ikke bare miserable diagnoser og medisineringer. Det er et vendepunkt, hvor både historien og noe i karakteren endres. Plottet snur fra å være trist til å avslutte godt. En rekke negative hendelser klarer altså å ende med å bli en fin historie. Ikke bare en fin historie, men den får også en mening, helt til slutt. Denne lille lappen hever historien, og gjør plottet verdt å formidle, ved at den sier noe om mer enn bare situasjonen i fortellingen. Den sier også noe om hvor absurd livet generelt kan være, en større form for meningsdannelse oppstår. Dette siste poenget er både avslutningen og evalueringen, som forklarer hvorfor denne fortellingen er verdt å fortelle (Jansen, 2013). Igjen ser jeg at fortellbarheten skapes i det dette evalueringselementet kommer inn. Det løfter narrativet fra historienivå til diskursnivå, til å bli en fortelling.

Historien *Å slå opp med en venn* ble i empirikapittelet beskrevet som en historie det tok tid å se fortellbarheten i. Den har et godt plott, men det er en ufullstendig fortelling. Plottet går ut på et vennskap som ikke er spesielt velfungerende og dermed blir nødt til å avsluttes. Informanten brukte veldig mange ord for å beskrive en veldig enkel og kort historie, som til tross for alle ordene, ikke gir så mye mat til fortellingens diskursnivå. For å få henne til å utdype hvordan det foregikk ble jeg nødt til å stille flere oppfølgingsspørsmål. Det kom frem at de forsøkte flere ganger, og at hele vennskapet endte i en stor krangel, men at de etter litt tid klarte å forsone seg med det og omgås hverandre som normalt. Selv om fortellingen er ufullstendig på diskursnivå, så er den på historienivå en god fortelling. Fortellbarheten her ligger i plottet, i form av handlingsresymé, slik Chatman (Chatman, 1978) beskriver et plott som handlinger satt i rekkefølge. Fortellbarheten ligger ikke i informantens fortellergrep. For

meg som forteller ble det en spennende utfordring å bruke grunnplottet, men skape min egen fortelling rundt dette skjelettet. Idéen om å slå opp med en venn er god. Plottet inneholder både et vendepunkt og en slags frigjøring til slutt, i det at historien ender godt selv om vennskapet ble nødt til å ende. Det er for meg en spennende kontrast i det at plottet er godt, men at fortellingen slik den kommer fra informantene ikke er hva jeg anser som en fortellbar fortelling. Jeg opplever at evalueringen i denne fortellingen, fra informantens side, ligger i at det oppstår en frigjøring etter endt vennskap som på sikt var godt for de begge to. Evalueringen for meg derimot ligger i konseptet, som jeg har tillagt fortellingen, at det går an å helt eksplisitt slå opp med en venn. Og noen ganger er det helt nødvendig.

Fortellingen jeg har gitt tittelen *Tøff nok!* spiller på at informantene forsøker å være noe hun egentlig ikke anser seg selv for å være. I handlingsøyeblikket klarer hun ikke å være det hun hadde håpet på, og vendepunktet blir negativt, ved at hun ikke innfrir forventningene hun bygger opp til seg selv. Plottet spiller både på komikk og på sårbarhet. I min versjon er kontraster et sentralt virkemiddel. Gjennom min plotting bygges det opp til en større vending enn i informantens versjon. Ellers har jeg ivaretatt informantens struktur i plottet.

Med loggbok som kamera skrev jeg i empirikapittelet at en stor del av fortellbarheten lå i overraskelsesmomentet i at hun, som så ung, hadde den innsikten hun har. Denne fortellingen har jeg tidligere beskrevet å ha to varianter av. Den første, som kom frem basert på et bilde på informantens telefon, den andre gjennom en plottoppgave informantene fikk av meg. Første gang denne fortellingen kom frem må jeg ha sett en fortellbarhet, selv om informantene da ikke hadde med dette perspektivet; med seg selv som har innsett at hun ikke hadde opplevd noen ting fordi hun har brukt all tid på å dokumentere. Det at jeg plukket ut denne fortellingen til hennes plottoppgave husker jeg at ble gjort fordi jeg så et potensiale i den. En refleksjon jeg gjør meg, er at basert på historienivået i første versjon av fortellingen, så jeg antydningene til et annet diskursnivå, som ikke var tilstede i den versjonen. Det var noe spennende ved plottet i utgangspunktet, som ble hevet ytterligere da informantene ble bedt om å videreutvikle historien. Grunntanken i plottet, det å være besatt av å dokumentere hva som foregår, innehar potensiale til å skape en konflikt, ved at besettelsen går for langt.

Hva er det med plottet i *Å høre til* som gjør den fortellbar? For meg handler det om en kombinasjon av ordvalg, informantens ydmyke fremtoning og fortellingens budskap. Uten å være spesielt lang, eller inneholde spesielt mange elementer, så sier denne fortellingen veldig

mye om egen identitet. En fortelling kan sees på som et eget språk, fordi den har en egen evne til å oppsummere og formidle (Brooks, 1992, s. 4). Denne fortellingen oppsummerer mange av informantens tanker om å ha en tilhørighet og formidler samtidig en trygghet i at du vil finne ro i egen identitetsjakt en dag. Livet er ikke så svart hvitt at man ikke kan ha flere identiteter. Innledningsvis plantes det en idé om usikkerhet rundt egen identitet, og denne spenningen frigjøres tilslutt. I teorikapittelet skrev jeg gjennom referanse til Brooks (1992) om energien som bygges opp i et narrativ, og som gjør at slutten alltid vil ha en spesiell funksjon. Ved denne fortellingens slutt forløses spenningen, samtidig som evalueringen oppstår og informanten har fått en dypere innsikt.

I *Fortrolig med mamma* opplevde jeg plottet som fortellbart på grunn av budskapet, som for meg er at ærlighet/fortrolighet bidrar til at du får det bedre. Det er ikke et stort vendepunkt, men likevel en frigjøring i at informanten føler seg bedre etter praten med mamma. I min versjon har jeg for å bygge dette vendepunktet mer opp, spilt mer på at relasjonen til mamma ikke er så nær før hun forteller henne hvordan hun har det. Jeg har også eksperimentert med prolepse (Chatman, 1978), ved å beskrive følelsen av å ha lettet hjertet innledningsvis i fortellingen. Denne beskrivelsen blir repetert i det vendepunktet inntreffer.

5.3.3 Vendepunkt og meningsdannelse

Et gjentakende element i fortellingene jeg anser som fortellbare ligger i den dramaturgiske oppbygningen. Det handler om at det finnes et vendepunkt i plottet. I introduksjonen av oppgaven definerte jeg fortellbarhet blant annet som en fortelling med et overraskende poeng. Vendepunktet kan sies å være et overraskende poeng, og er på den måten inkludert i fortellbarhetsdefinisjonen allerede fra start. Aristoteles omtaler det store vendepunktet som *peripéteia*, eller peripetien, et plutselig skjebneomslag hvor handlingen slår om til sin egen motsetning (Aristoteles et al., 2004). Det ligger i fortellingens natur å ville bygge opp spenningen, og for å gjøre det vil det være nødvendig med et vendepunkt, som bryter med publikums forventninger. Aristoteles (2004) skriver også om det han kaller *anagnórisis*, gjenkjennelsen. Som er et omslag fra for eksempel uvitenhet til viten, eller vennskap til fiendskap. Han hevder at “den skjønneste gjenkjennelse er den som kommer samtidig med skjebneomslaget” (s. 40). Gjenkjennelsen er det jeg har valgt å kalle for meningsdannelse, da det er hva som gjør at lytteren oppnår en form for innsikt. I *Livet er også kaniner* skjer både omslaget og gjenkjennelsen samtidig, i det protagonisten får øye på kaninlappen. Historien

går fra å være tragisk til å avslutte godt, samtidig som det oppnås en større viten om verden. Brooks påstander om at fortellinger drives fremover av begjær, enten et begjær etter å fortelle, begjær etter makt, erotisk begjær, dødsbegjær eller begjær etter mening kan forklare betydningen av meningsdannelse for fortellbarheten. Han støtter seg her til litteraturviteren og filosofen Roland Barthes, som hevder at meningsdannelse er et nøkkelement i den tørsten etter mening som tenner en gnist i oss når vi leser (Brooks, 1992, s. 37). Slik kan behovet for en dypere mening forsvares som et helt vesentlig element i fortellbarheten. I samtlige fortellinger jeg har valgt ut fra fortellerverkstedene finner jeg en form for meningsdannelse. Et vesentlig aspekt i meningsdannelse er det Brooks påpeker som leserens "kompetanse." I tråd med min hermeneutiske tilnærming vil meningsdannelsen variere fra lytter til lytter, avhengig av deres forforståelse. Brooks (1992) fremhever intensjonen med en fortelling som viktig i sin definisjon av plott. Intensjonen kan henge sammen med meningsdannelsen og evalueringen. Han fremhever her at det rommer intensjonen om hvordan leseren eller lytteren kan forstå og fortolke, og ikke nødvendigvis forfatterens intensjon. Igjen kommer viktigheten av en hermeneutisk tilnærming til syne.

5.3.4 Sårbarhet

Livet er også kaniner har jeg tidligere nevnt som en sårbar fortelling. Det var også den første som virkelig gav meg etiske betenkninger. Dette fordi den inneholder både sårt materiale og personutleveringer, og fordi jeg føler på et slags ansvar ovenfor informanten som forteller om å ha hatt det veldig vondt. Samtidig som den gav meg etiske betenkninger, var det også en av fortellingene jeg umiddelbart så fortellbart potensiale i. Hvorfor er sårbare fortellinger fortellbare? I dette tilfellet henger det nok sammen med vendepunktet og meningsdannelsen. Fortellingen ender godt på en absurd måte. Ved at den starter så trist, så blir vendepunktet desto større i det den ender lykkelig. Det at den starter trist gjør også at det er mye håp tilstede. Det kan bare bli bedre. Samtidig er det noe ved fortellingen som er fint og som virker lettende ved at informantene selv ser det absurde i situasjonen. At det er så lite som skal til for å snu, ikke bare fortellingen, men hele hennes virkelighetsoppfatning til noe bedre. Håpet finner jeg som et gjentakende fortellbart element, noe jeg ønsker å forsterke i mine bearbeidelser av informantenes fortellinger.

Marit Akerø, førsteamanuensis på estetiske fag ved HiOA, har gjennom HiOAs podcast *Snakkis og viten* uttalt seg om håp og livsmestring. Der sier hun at håp i seg selv er en

fornemmelse av mulighet. Håp handler om å se ut over den fortvilte situasjonen du er i og øyne en bedre morgendag. Akerø fremhever håpet som spesielt viktig hos barn og unge, fordi de ikke har de livserfaringer som skal til for å forstå at det kommer til å bli bedre. Dermed blir fortvilelsen bunnløs. Hun hevder at håp både er en måte å tenke på og en måte å handle på. Gjennom å lære å fantasere kan en se utover situasjonen, og øyne et håp for det som kommer (HiOA, 24. februar, 2017). Basert på dette kan jeg hevde at håpsdimensjonen i fortellingene er viktig, og at de kan tilføre målgruppen verktøy de kan ha nytte av i sine hverdagsliv.

En refleksjon jeg gjør meg rundt hvorfor flere av de utvalgte historiene inneholder triste, såre momenter, er at veldig mange av de genererte historiene i fortellerverkstedet har slikt innhold. Hvorfor det? Kan det være noe som trigges under fortellerverkstedene basert på responser i rommet. Det vekker tydeligvis noe i meg, og kanskje er mine ubevisste responser med på å påvirke informantene i den retningen? Vi er flere tilstede i rommet, og hvis de vekker en medfølelse i alle sammen er det naturlig at denne responsen gir mat til flere slike fortellinger. I tråd med den sosialkonstruktivistiske tankegangen er alle i rommet med på å skape kunnskap gjennom sin tilstedeværelse.

5.4 Kunstneriske utfordringer

Etter innsamlede historier fra informantene la jeg fra meg pedagogen og stod som kunstner alene på gulvet, klar for å bearbeide historiene. Det oppstod da noen utfordringer jeg skal se nærmere på her.

5.4.1 Plottproblem

Første kunstneriske utfordring oppstod da jeg skulle bearbeide historier fra fem ulike informanter. Det var altså fem karakterer og enda flere plott. Behovet for ett overordnet, gjennomgående plott ble fremtredende for meg som kunstner. Hvorfor har vi så sterkt behov for en rød tråd? I psykologien kan behovet for den røde tråden forklares med at mennesker har en tendens til å lese inn kausale sammenhenger selv i det som ikke har sammenheng. Jerome Bruner er en sentral skikkelse innen den narrative psykologien. Han er forkjemper for psykologien som en hermeneutisk vitenskap og hevder at mennesker er naturlig meningssøkende og meningsskapende vesen. For å understreke Bruners poeng viser Jansen (2013) til et eksperiment utført i 1944. Det ble laget en animasjonsfilm med to triangler og en

sirkel som bevegde seg rundt et rektangel på hvit bakgrunn. Denne filmen ble vist til ulike grupper forsøkspersoner hvor deltagerne ble bedt om å rapportere hva de så. De aller fleste fortolket de geometriske figurene til å være mennesker, og skapte historier om hva som skjedde mellom figurene da de bevegde seg rundt (s. 29-31). Med bakgrunn i dette eksperimentet kan jeg hevde at mennesker søker en helhet og en mening i det vi ser rundt oss. Der det ikke finnes et plott skaper vi vår egen historie, som gir mening til noe som egentlig er ganske meningsomt. Mitt behov for ett gjennomgående plott kan dermed forklares, men det kan også forsvares å ikke ha bare ett plott, da publikum uansett vil skape sin egen mening. Som kunstner, som skal skape noe for noen andre, tenker jeg at jeg gjør publikum en tjeneste ved å skape den kausale sammenhengen for dem. Valget falt derfor fort på å ha en rammefortelling. Denne rammefortellingen blir med på å skape den dramaturgiske helheten i forestillingen. Informantenes kortere historier blir som brudd i denne kausale sammenhengen. Bølgemodellen (P. H. Hansen, 2006), som nevnt i teorikapittelet, blir en inspirasjon med tanke på den helhetlige dramaturgien i forestillingen.

5.4.2 Refererende problem

Ved første prøve på gulvet oppstod det en utfordring, som jeg tenker at henger sammen med den etiske. Jeg opplevde det vanskelig å løsrive meg fra det refererende språket. Det ble ingen fortelling med et reelt diskursnivå, men bare en referert historie. Nærmere det Berge (1978) kaller den upersonlige stilen. En årsak kan så klart være at jeg var i en prosess med å forstå historien, men en annen årsak kan være frykten for å etisk trække feil ved å tillegge historien noe den opprinnelige ikke inneholder. Det oppstod en slags kamp mellom kunstneren og pedagogen. En kamp det ikke var så enkelt å se selv fra utsiden, mens jeg stod i arbeidet. I refleksjonen etterpå, over handling, forstod jeg mer av utfordringene. I arbeid med fortellinger tidligere har jeg enten jobbet med tradisjonelle fortellinger, som jeg har hatt en skriftlig kilde på, eller med mine egne personlige fortellinger. Da er kilden enten meg selv, eller noen som er veldig distansert fra meg, og det oppleves som fortellerens oppgave å ta kunstneriske valg for å gjøre fortellingen verdt å fortelle til lyttere. I denne situasjonen hadde jeg fått muntlig overlevert personlige hendelser fra informantenes liv. Opprinnelig var jeg lytter og ikke forteller av disse fortellingene. Dette problemet kan sies å være kjernen av studien, da det handler om å nettopp skape fortellbarhet for meg som forteller i fortellinger fortalt av andre om seg selv. En hjelp på veien her var å sette informantenes fortellinger inn i en større kontekst.

5.5 Narsissus

Tidlig i prosessen kom tanken om å ta i bruk den gamle greske myten om Narsissus i forestillingen. Et ønske om å blande nytt og gammelt for å kommentere nåtiden. Etter at datamaterialet var ferdig innsamlet og jeg fant de gjennomgående tematikkene, som tidligere nevnt, i kontrastene ensomhet og synliggjøring/mot. Disse tematikkene finner vi også igjen i myten om Ekko og Narsissus. Nymfen Ekko som er veldig synlig med stemmen sin, helt til hun mister den og blir nærmest usynlig. Narsissus som er så ensom at han blir forelsket i seg selv. Da jeg oppdaget linkene mellom myten og de lånte fortellingene, ble det endelige valget om å inkludere den greske myten tatt. Dermed stod jeg ovenfor et viktig dramaturgisk valg; hvordan flette disse fortellingene godt sammen? Tidligere har jeg sett på behovet for å ha ett gjennomgående plott, og dette var noe jeg etterstrebet. Fordi ungdommenes fortellinger er nokså korte, og flere, ble det mest naturlig å bruke Narsissusmyten som den røde tråden, og ungdommenes fortellinger som brudd i denne rammefortellingen. Første prøve hvor jeg jobbet med overgang fra Narsissus til en lånt fortelling, testet jeg ut to ulike metoder. Den ene metoden var å legge inn overganger som trekker paralleller mellom Narsissus og den lånte fortellingen. Et eksempel på overgang mellom *Tøff nok!* og Ekko som mister stemmen sin er: “det er ikke bare Ekko som føler seg ubetydelig” eller “det er ikke alltid så lett å si i fra.” Den andre metoden jeg prøvde ut var å bruke rommet, blikk og kropp som en markering av overgangen mellom de to fiksjonslagene. På denne prøven var praktisk veileder tilstede og fungerte som regissør. Vi var enige om at det som fungerte best var overganger med bruk av rom, blikk og kropp. Samtidig er det noen sekvenser i forestillingen hvor det vil egne seg bedre med en overgang hvor jeg som forteller sier noe om fortellingens betydning for meg, eller min opplevelse av den. I tråd med refleksjonene jeg gjorde meg etter å ha fortalt i ungdomsskolen, må jeg tenke på betydningen av at publikum vet fortellingene er hentet fra virkeligheten, og hvordan jeg kan tydeliggjøre det. I Narsissus finner jeg også gode muligheter for å ta i bruk noe fra de andre kategoriene jeg nevnte innledningsvis i kapittelet; forelskelse og fremtid. Selv om en del materiale fra feltsamtalene ikke har form som narrativer, men heller kortere refleksjoner, så kan jeg dra nytte av det i arbeidet med Narsissus, for å utdype følelser og stemninger.

Både basert på de to utførte rundene fortellerverksted med ulike aldersgrupper og fortellerhendelsene i grunnskolen, kan jeg hevde at forestillingen er best egnet for ungdom i tidlige tenår. Informantene i studien er ungdom, men de er også bare jenter. Hvordan vil det bli tatt i mot i en skoleklasse hvor begge kjønn er representert? Fordi valget om Narsissus som

rammefortelling er tatt kan jeg hevde at protagonisten i forestillingen er en gutt. Som forteller er det noe jeg kan endre i min variant, men jeg tror det er hensiktsmessig å beholde han som gutt for å representere begge kjønn i forestillingen. Hvordan kan jeg skape en Narsissus-karakter som flere vil kjenne seg igjen i? Og hvordan kan jeg gjøre karakterene i de innsamlede fortellingene så universelle som mulig? Jeg tar med meg disse tankene inn i det videre kunstneriske arbeidet.

5.5.1 Ensomhet, mot, forelskelse og fremtid

Innledningsvis i analysen skrev jeg om fire kategorier av datamateriale. Kategoriene mot og ensomhet er representert gjennom flere av de utvalgte fortellingene. Forelskelse og fremtid er ikke temaer som tar opp så stor plass i disse fortellingene, men tematikker som likevel var gjennomgående i fortellerverkstedene. Det ligger en stor kraft i fremtidsfortellinger. Ungdom har massevis av fremtidsfortellinger. Som svar på flere av oppgavene mine under fortellerverkstedet fikk jeg refleksjoner eller korte narrativ som handlet om hvordan de enten ønsket fremtida skulle bli eller hvordan de var usikker og bekymret for det som skulle komme. Jansen (2013) refererer til Johanna Wyn og Rob White, som hevder at å bli til noen er den viktigste og mest oppslukende aktiviteten for unge mennesker. “Å ha planer og ideer for fremtiden vil derfor være noe av det som karakteriserer ungdomstiden og ungdom, eller vi kan snarere si at det eksisterer en tydelig kulturell forventning til at ungdom *skal* ha planer for fremtiden” (s. 104). Min opplevelse av ungdommene var at de i like stor grad som de identifiserte seg selv med fortellingene de fortalte om seg selv, definerte de seg etter fortellingene de ønsket å fortelle om seg selv. De yngste, som syntes det var vanskelig å definere seg selv, opplevde jeg det også som om var mest usikker på sine fremtidsfortellinger. Hos de eldste opplevde jeg at de var mer sikre på hva de ønsket fremtiden skulle bringe, men ikke nødvendigvis mer sikre på hva som faktisk kom til å skje. At de eldste hadde klarere forventninger til framtiden kan henge sammen med at de i større grad følte de hadde funnet seg selv. Dette får meg til å tenke at begrepet narrativ identitet rommer mer enn det som har hendt et menneske. Det rommer også individets forventninger til hva som skal hende. Denne fremtidskategorien tar jeg med meg som et bevisst element i arbeidet med den endelige forestillingen.

Elementet forelskelse vil jeg også ta med inn i forestillingen, noe som det vil være helt naturlig å flette inn i Narsissusmyten, der det er flere forelskelseselementer. Jeg klarte ikke

hente ut noen fortellinger om forelskelse, jeg anså som spesielt fortellbare, fra informantene. Kanskje ble det for personlig til at de følte det kunne deles i den konteksten. Det jeg derimot fikk var flere små sitater basert på feltsamtaler. Jeg la merke til at de alle unnlot å velge oppgaver med romantiske assosiasjoner. Derfor forsøkte jeg å tvinge det frem i feltsamtaler, fordi jeg som kunstner, så potensiale i kjærlighetsfortellinger knyttet opp mot Narsissus. Det som kom frem i feltsamtalene om kjærlighet var for eksempel:

Det har alltid vært kollektive forelskelser. Litt sånn, jenter, hvem er det vi synes er kjekke? Også ble det litt sånn han vi syntes var kjekkest. Så var det ingen som egentlig gjorde noe med det. Vi satt og snakket om hvor kjekk vi syntes han var og kanskje vi skal dra dit, for der er han kanskje. På ungdomsskolen var det også sånn at den du tenkte var kjekkest var den alle andre også syntes var kjekkest. Jeg var ikke den typen som gjorde noe med det. Tenkte bare at det skulle ordne seg.

Det virket som om det opplevdes tryggere å dele de kollektive minnene, enn de personlige fortellingene om seg selv. Samtidig kan de kollektive minnene være en viktig del av egen identitet. Gjennom kollektive fortellinger kan vi skape forskjellige “vi” og de kan fungere som en speiling av vår personlige identitet (Horsdal, 2012, s. 112). Jeg merket meg gjennom fortellerverkstedene at noen av informantene hadde økt tendens til å definere seg selv gjennom speilinger av andre. Antagelig basert på følelse av tilhørighet til en større gjeng. Da jeg spurte om noen andre hadde assosiasjoner til denne kollektive kjærlighetsfortellingen, svarte begge informantene ja, men bare en av dem ønsket å fortelle. Da kom denne lille fortellingen frem:

Jeg ventet ofte på at en gutt jeg likte skulle like bildene mine. Det styrte hva skal jeg si, lykken, eller det betydde noe. Jeg turte ikke å si noen ting. Jeg tenkte at den liken skulle ordne opp. Jeg tenkte liksom at da han likte bildene mine så var han forelsket i meg.

Fortellingene de valgte å dele om dette handlet alle om kjærlighet det ikke ble noe av, og delvis også om egen naivitet. Denne naive, usikre og håpefulle holdningen til forelskelse tar jeg også med meg videre inn i det kunstneriske arbeidet.

5.6 Diskursnivå i fortellerhendelsen

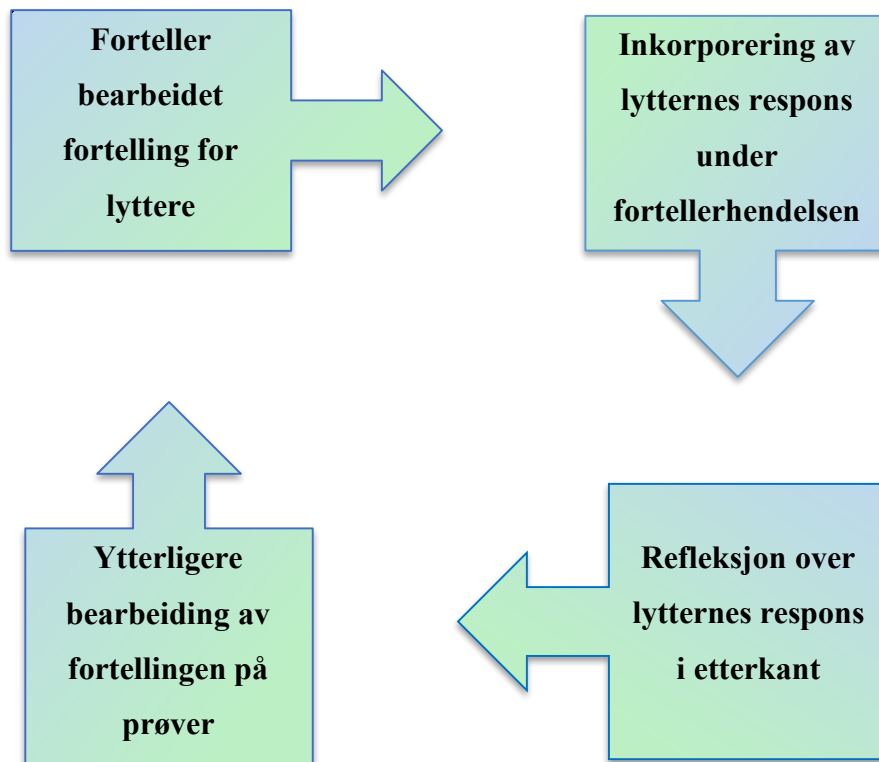
Jeg har tidligere referert til Chatmans to nivåer under bearbeidningen av en fortelling. Diskursnivået blir skilt fra historienivået, ved at det språklig uttrykker noe mer enn bare handlingsgangen som kommer til syne gjennom plottet. Eksempelvis blir informantens bisetning om at hun strødde popcorn rundt i skolegården, gjort til både et symbol på ensomhet og til et gjentakende element i min versjon av *Popcorn og bestevenn*. Et annet eksempel er i *Fortrolig med mamma*, hvor jeg skaper et nytt diskursnivå med min nye strukturering av plottet. Likevel er plottet på historienivå det samme som hos informanten. Fortellbarheten kan økes ved å gjøre grep på diskursnivå, men utvalget av fortellinger som skulle bearbeides videre av meg, er tatt på bakgrunn av historienivået. Skilnaden mellom disse to nivåene er sentrale både i utvalget av fortellinger fra fortellerverkstedene, og i min kunstneriske bearbeidelse av dem i etterkant. Et annet aspekt av disse to nivåene ble synlig for meg i møte med lytterne.

Basert på erfaringer fra fortellerhendelsene i ungdomsskolen, kan jeg hevde at det i den muntlige fortellerkunsten oppstår et nytt diskursnivå i selve fortellerhendelsen. Lytterne påvirker fortellingens diskursnivå med sine reaksjoner og med sin tilstedeværelse. I tråd med den reflekterende praktiker, skjer det en *refleksjon-i-handling*, som gjør at jeg tilpasser fortellingen til lytterne. I teorikapittelet skrev jeg om Michail Bakhtins kronotoper, om hvordan forholdet mellom tid og rom påvirker en historie i litteraturverdenen (Bakhtin et al., 1981, s. 84). Denne forståelsen en forfatter har av både tid og rom i en tekst, kan overføres til den muntlige fortellerkunsten, hvor jeg kan hevde at det finnes to kronotoper samtidig; her og nå, og der og da. Som forteller gir denne bevisstheten en unik mulighet til å spille på både fortellingens kronotop og på fortellerhendelsens kronotop. For eksempel kan jeg kombinere begge kronotopene i fortellingen *Popcorn og bestevenn* ved å si at “solen i skolegården varmet godt, slik den gjør utenfor vinduet her nå.” Ved å bruke dette grepet kan publikum enten dras ut av fiksjonen eller forsterke følelsen av å være i fiksjonen. Under “fortellerrazziaen” i ungdomsskolen opplevde jeg hvordan kronotoper, kunne bli et diskursnivå som ikke kan oppstå før i møtet med publikum. For eksempel spilte jeg på ungdommenes blikk i *Popcorn og bestevenn*, da protagonisten ikke klarte møte noen blikk i klasserommet. Ideen om å forsøke å møte alle ungdommenes blikk kom til meg først i det jeg var i rommet med alle elevene sittende ved pultene sine. Ved å bruke mitt blikk i fortellerhendelsen, samtidig som jeg forteller om blikket til karakteren i fortellingen, spiller jeg på begge kronotopene samtidig. Dette blir et diskursnivå, i form av et virkemiddel for å

formidle historienivået. I den muntlige fortellerkunsten er kronotoper et diskursnivå, slik som i litteraturen, men i begrepet og konseptet kronotop kan det i den muntlige fortellerkunsten tilføres enda et element. Nemlig responsen fra publikum. Jeg vil selv derfor snakke om en tredje kronotop i den muntlige fortellerkunsten. Denne doble forståelsen av kronotoper i en fortellerhendelse, handler om tid og sted, men den handler også om relasjon. Kanskje kunne jeg kalt det en relasjonskronotop? Som binder tid og sted i fortellerhendelsen og tid og sted i fortellingen sammen. Som forteller merket jeg hvordan mine fortellinger, som allerede hadde gått gjennom to ledd, først informanten også min bearbeidelse, ble påvirket i møtet med publikums respons. Gradvis endrer derfor fortellinger seg etter møter med publikum.

Den amerikanske litteraturprofessoren Walter J. Ong var spesielt interessert i hvordan omsetningen fra muntlig til skriftlig påvirker mennesker og kultur. Han fremhever en viktig forskjell på det muntlige og det skriftlige; kommunikasjonen som oppstår mellom mennesker. “Human communication is never one-way. Always, it not only calls for response but is shaped in its very form and content by anticipated response” (Ong, 2005, s. 172). Selv om et av de grunnleggende prinsippene i den muntlige fortellerkunsten er at fortelleren forteller for lytterne, så er det et møte hvor det oppstår en form for samspill eller kommunikasjon, om så en nonverbal kommunikasjon fra den ene parten. Mine funn i dette diskursnivået som oppstår i kommunikasjon med publikum kan jeg trekke parallell til Erika Fischer-Lichtes teori om feedback loopen, som beskrevet i teorikapittelet. Her legger hun tilstedeværelsen av publikum og skuespillere til grunne for at forestillingen kan finne sted. Fischer-Lichte (2008) skriver at “The bodily co-presence of actors and spectators enables and constitutes performance” (s. 32). Det er dette møtet mellom skuespiller og publikum, forteller og lytter, som skaper selve forestillingen. Fischer-Lichte skriver om performancekunsten primært, men jeg vil som forteller hevde at feedback loopen er enda mer fremtredende i fortellerkunsten, da fortelleren direkte søker kontakt med publikum, og bryter den fjerde veggen.

Med utgangspunkt i både Fischer-Lichtes feedback loop, Bakhtins kronotoper og min egen fortellererfaring, har jeg skapt en modell for hvordan en fortelling utvikler seg på diskursnivå gjennom møte med lytterne:



Figur 2: Modell for videreutvikling gjennom lytterrespons

Begge parters tilstedeværelse i samme rom skiller scenekunsten fra litteraturen og filmkunsten. En muntlig fortelling er alltid under utvikling, og fortelles litt ulikt fra gang til gang. Min erfaring fra “fortellerrazziaen”, hvor de samme to fortellingene ble repetert flere ganger, er at elementer som blir til i møte med publikum og som fungerer, inkluderes i fortellingen. Neste gang jeg forteller for nytt publikum er nye elementer med. Slik er hvert eneste publikumsmøte med på å videreutvikle fortellingen. Modellen viser fire faser:

1. Som forteller møter jeg lytterne med en innstudert fortelling.
2. Underveis i fortellerhendelsen interagerer jeg med publikum og inkorporerer responsen, gjennom refleksjon i handling, slik at det oppstår noen nye elementer på diskursnivå.
3. Etter fortellerhendelsen reflekterer jeg over handlingen, hvordan fortellingen endret seg i møte med lytterne og evaluerer om det var til det bedre for fortellingen.
4. Før neste gang jeg forteller samme fortelling har jeg prøver hvor jeg arbeider med å inkludere de av elementene som fungerte. Slik videreutvikles fortellingen, og blir klar for å møte nye lyttere.

Denne modellen viser hvordan diskursnivået i en muntlig fortelling er i utvikling. Historien kan være både stabil og fortellbar på historienivå, men på diskursnivå under stadig endring. Disse endringene på diskursnivå er med på å heve fortellbarheten, og på å justere fortellbarheten etter kontekst.

5.7 Fortellbarhet for meg

Et viktig aspekt av fortellbarhet, som jeg har fremhevet flere ganger i avhandlingen, er at fortellingen skal være meningsfylt for fortelleren å formidle. Derfor anser jeg det som viktig å skrive inn et avsnitt om hva som faktisk er fortellbart for meg som forteller. Utvalget av fortellbare fortellinger fra informantene er gjort av meg, basert på affektive responser under fortellerverkstedene og refleksjoner i etterkant. Fortellbarheten må dermed sies å være høyst subjektiv. Basert på fortellingene jeg har plukket ut og bearbeidet som kunstner, vil jeg i dette avsnittet forsøke å finne fellesnevnerne. Hva er det som har vært meningsfylt for meg å fortelle i denne studien?

Jeg har i hovedsak sett på elementene etikk, kontekst og plott. Innunder plott fant jeg punktene vendepunkt, sårbarhet, håp og meningsdannelse. Fortellbarhet innunder det etiske og det kontekstuelle henger sammen. For meg vil det fortellbare i disse kategoriene dreie seg om å tilpasse innholdet til lytterne som skal høre, det etiske ansvaret jeg som kunstner har for mitt publikum. Dahlsveen (2008) skriver at “Du skal ikke fortelle noe som ikke er bearbeidet, og du må ta hensyn til hva dine lyttere kan tåle” (s. 106). Sitatet er hentet fra et avsnitt om arbeid med egne personlige fortellinger, hvor Dahlsveen mener det er viktig å selv ha en emosjonell distanse til det som fortelles, av hensyn til mottakerne. Jeg vil fremheve det som like viktig i arbeid med andres lånte fortellinger. Det er ikke nødvendigvis den personlige emotive responsen i fortelleren som er utfordringen, men publikum som like fullt er mottakere av fortellingen. Det må med andre ord være en bevissthet rundt at jeg forteller det jeg gjør, og hvorfor jeg forteller det. En refleksjon jeg gjorde meg etter å ha fortalt de samme to, nokså triste, fortellingene om og om igjen i ungdomsskolen var nettopp dette. Jeg stilte meg spørsmålet; hvorfor forteller jeg egentlig dette? På få timer hadde jeg gjennomlevd de to nokså triste skjebnene fem-seks ganger, sammen med ulike ungdommer. I tråd med det jeg skrev i kapittel 3.6 om Judith Butler og språket som skaper det som refereres til samtidig som det fortelles, kan jeg hevde at de triste skjebnene det fortelles om blir gjort til handling.

Sammen gjennomlever forteller og lytter narrativet som en handling. Etter å ha gjennomlevd disse to karakterenes fortellinger så mange ganger på så kort tid, følte jeg meg helt utmattet. Når jeg i ettertid forsøker å forstå hvorfor jeg ønsker å formidle disse to fortellingene finner jeg et svar. Fordi det angår oss. Det er et liv jeg forteller om. Et liv som kunne tilhørt hvem som helst. I den ene fortellingen kunne ting vært bedre for protagonisten om andre personer rundt tok mer ansvar. Den andre fortellingen forteller jeg fordi det ligger utrolig mye håp i den. Håp om at uansett hvor langt nede du er, så vil det bli bedre. Noen ganger er det heller ikke så mye som skal til, men det vil bli bedre.

5.7.1 Hva er ikke fortellbart?

Blant informantenes historier har jeg gjort et utvalg i det jeg anser som fortellbart, men hva er det som ikke er fortellbart? Jeg definerte fortellbarhet gjennom *the living handbook of narratology*, og nå forsøker jeg å finne motsatsen til fortellbarhet. Kan det ligge i begrepet unnatural narrative, som finnes i narrativ teori? *The living handbook of narratology* definerer begrepet slik:

An unnatural narrative violates physical laws, logical principles, or standard anthropomorphic limitations of knowledge by representing storytelling scenarios, narrators, characters, temporalities, or spaces that could not exist in the actual world (Alber, 2014).

Å hevde at det som ikke er i tråd med virkeligheten ikke er fortellbart er ikke helt riktig basert på min definisjon av fortellbarhet. Disse fortellingene kan like fullt inneholde overraskende momenter, eller noe som gjør at fortellingen virker verdt å formidle. Den type fiksjon og magiske løsninger, er vanlig i fortellinger vi formidler gjennom diverse medier. Myten om Narsissus, som jeg ønsker å inkludere i det kunstneriske arbeidet er et unaturlig narrativ. I denne sammenhengen er det riktig å hevde at unaturlige narrativ er noe som kan anses som lite fortellbart, da kontrakten er at fortellingene er hentet fra virkeligheten.

Fortellingens troverdighet brytes i det unaturlige elementer kommer inn. Derfor kan jeg i denne konteksten, hevde at unaturlige narrativer ikke er fortellbare. Sett fra en annen side, så var ingen av informantenes fortellinger unaturlige narrativer, da oppgaven de fikk var å fortelle fra eget liv. Unaturlige narrativer har derfor ikke så mye å gjøre med hvordan jeg plukket ut de fortellbare fortellingene og lot andre bli igjen, men jeg merker at narrative jeg plukket ut ofte hadde små unaturlige elementer i seg, gjennom absurde detaljer eller

symboler. For eksempel marsvingenseren i *Popcorn og bestevenn*, eller den absurde lappen i *Livet er også kaniner*.

Et spørsmål å besvare for å forstå mer av hva som ikke er fortellbart i denne studien er; hvilke fortellinger ble generert gjennom fortellerverkstedene uten å kvalifisere til videre bruk? Det beste svaret jeg kan gi er at jeg plukket ut alle narrative som faktisk hadde en reell konflikt, som berørte meg på en eller annen måte, og som i henhold til Aristoteles (2004) fabel, hadde en tydelig start, midtdel og slutt. De som ikke ble valgt hadde som oftest dramaturgiske mangler på historienivå. Mer enn å være en fortelling var det korte skildringer av minner, ofte uten betydning for andre enn én selv. Jeg finner et unntak fra denne påstanden min. Det var en fortelling som ikke ble valgt ut, selv om den dramaturgisk har mange gode elementer. En fortelling fra en av informantene om en hendelse som endret henne. Hun går i tredje klasse når historien utspiller seg, og forteller om å ha blitt holdt fast og truet av noen gutter som var fem-seks år eldre. I panikk og selvforsvar kaster hun hodet sitt bakover, slik at han som holder henne begynner å blø neseblod. Hun kommer seg unna. Etter den hendelsen ble hun omtalt som den farlige på skolen. Ingen ville ha noe med henne å gjøre, og først etter at disse guttene som truet henne var gått ut av skolen turte hun å fortelle noe til lærerne om hvordan hun hadde det. De voksne kunne ikke hjelpe henne, og mente bare at hun måtte finne seg andre venner. Fra den dagen mistet hun tillitten til voksenpersoner, og til at de hjalp å si ifra når ting var vanskelig. Fortellingen er både dramatisk, innebærer en endring i protagonisten, har et vendepunkt og berørte meg første gang jeg hørte den. Likevel valgte jeg ikke ut dette narrative. Det tror jeg i stor grad ligger i at jeg ikke fikk helt tak i hva jeg ville formidle med denne fortellingen. Da jeg hørte den fra informanten rørte den ved noe i meg, men gjennom refleksjon i etterkant savnet jeg et budskap. Selv om den dramaturgisk sett inneholder elementer jeg tidligere har verdsatt, klarer jeg ikke anse budskapet som fortellbart, slik det ble overlevert fra informanten. Og desto mindre fortellbart at denne fortellingen skulle formidles av meg. Jeg klarte ikke å gjøre den til min.

6.0 Avsluttende diskusjon

I denne avsluttende diskusjonen vil jeg hente inn igjen de fire punktene jeg presenterte som fokusområder innledningsvis i avhandlingen. Hvert underkapittel representerer hvert sitt punkt. Tilslutt kommer en oppsummering med et sammenfattet svar på problemstillingen.

6.1 Etske, metodiske og praktiske utfordringer

I forkant av fortellerverkstedene med informantene fryktet jeg mest at det skulle bli utfordrende å få dem til å dele. At jeg ikke skulle få noe som helst fortellbart materiale ut av fortellerverkstedene. Første runde fikk jeg, som tidligere beskrevet, stort utbytte av. Det var helt uproblematisk å få de yngste informantene til å dele. Det jeg derimot kjente på etter fortellerverkstedet var den tidligere nevnte etiske klumpen i magen. I planleggingsfasen av studien hadde jeg tenkt at det var viktig for meg som både kunstner, forsker og pedagog å ha en etisk bevissthet i prosessen, men jeg forutså ikke et etisk problem. Informantene skulle være anonyme og hadde frivillig valgt å delta. Det eneste jeg så for meg kunne bli problematisk var en eventuell konflikt mellom det kunstneriske og det etiske med tanke på anonymisering og behov for å endre på originalhistoriene. Jeg opplevde at det etiske ble et mer fremtredende aspekt i hva som er fortellbart enn først tenkt. Det å skulle bearbeide lånte fortellinger innebærer et ansvar for mer enn bare fortellingen. Også et ansvar for informanten som har lånt meg fortellingen. I tillegg kommer det etiske ansvaret ovenfor lytterne som skal høre på. Det må være en grunn til at jeg formidler det jeg gjør. Dette kommer jeg tilbake til i neste underkapittel. I analysekapittelet med tittel *den etiske klumpen i magen* har jeg skrevet om den etiske utfordringen som om det var et stort dilemma. Fordi det umiddelbart etter første fortellerverksted virkelig kjentes som en voksende klump i magen. Konklusjonen i analysekapittelet om etikk er at det etiske ikke burde ta opp for mye plass i studien, da premisset for studien er anonymisering og den kunstneriske kvaliteten ikke ligger i personopplysningene. Likevel trykket klumpen i magen hardt like etter fortellerverkstedet. En forklaring ligger i det som tidligere er nevnt; at en av informantene overleverte triste og sårbare fortellinger, som tilsa at hun ikke hadde det bra med seg selv. At hun i tillegg var under myndighetsalder gjorde det ikke noe bedre. Etterhvert som jeg fikk mer distanse til fortellerverkstedet forstod jeg at det var terapeuten i meg som kom frem. Ønsket om å hjelpe, like mye som å lage kunst. En konflikt mellom pedagogen og kunstneren. På den andre siden

kan noe av opphavet til den etiske klumpen ha vært at det plutselig ble alvor ut av denne gaveutvekslingen mellom forteller og informant. Dermed også en følelse av å måtte ta ansvar for å bruke disse overleverte historiene på en god måte. Både ved å ivareta informantens opprinnelige historie, personvern og å lage god kunst. I prosessen var dette den største utfordringen.

En annen metodisk utfordring var andre fortellerverksted med de eldste informantene, som det var utfordrende å få til å fortelle. Jeg tenker i etterkant at det kunne hjulpet om de visste enda mer om studien på forhånd. De var forberedt på at tematikken var dem selv, og at jeg ville bruke fortellingene deres videre i mitt arbeid, men ikke noe mer konkret enn det.

I det kunstneriske arbeidet ble utfordringen plottproblemet og det refererende problemet. Plottproblemet ble løst gjennom bølge modellen og narrativ psykologiens tydeliggjøring av menneskers behov for *ett* plott. Det refererende problemet hadde mye med etikk å gjøre, og etter refleksjon og utprøvinger på gulvet klarte jeg å løsrive meg fra det refererende språket. Bevisstheten rundt narratologi og plotting, for å øke fortellbarheten, bidro også til å forsvare ovenfor meg selv at det var riktig å bryte opp i informantens mønster. Å bryte med det refererende språket var viktig for å gjøre fortellingene til mine, og for å posisjonere meg som forteller. Måter å gjøre det på var å utbrodere språklige bilder, bruke egne erfaringer, lage regler eller poetiske elementer gjennom for eksempel symboler.

6.2 Fortellbarhet i fortellinger fra virkeligheten

Basert på denne kvalitative studien kan jeg ikke generalisere og hevde at det finnes en oppskrift på hva som gjør en fortelling fra virkeligheten fortellbar. Først og fremst er fortellbarheten i fortellingene basert på mine subjektive, affektive responser. Et viktig moment er at det ikke ble generert så mange historier gjennom fortellerverkstedene. Mitt utvalg av fortellbare fortellinger er dermed gjort ut i fra et allerede begrenset utvalg. Det jeg derimot kan si noe om, er hva som gjør at jeg anser de utvalgte historiene som fortellbare, og om det er et mønster i de utvalgte historiene. På samme måte kan jeg undersøke om det finnes et mønster i hvordan jeg selv har kunstnerisk bearbeidet fortellingene.

Evalueringen i et narrativ uttrykker hvorfor fortellingen er verdt å fortelle (Jansen, 2013). Hovedfunnet i fortellbarhet er at elementet Jansen kaller evaluering står sentralt. I det fortelleren vet hvorfor fortellingen fortelles styrkes fortellbarheten. Det er da vesentlig at evalueringen kommer til uttrykk i fortellingen, men ikke nødvendigvis eksplisitt. For eksempel finner jeg i *Popcorn og bestevenn* at evalueringen ligger i siste setning, hvor informanten sier at det er et godt minne, selv om ingen andre ville snakke til henne den neste tiden. Det forklarer for meg hvorfor denne historien er verdt å formidle, men det er klart at andre elementer kan være evalueringen for andre lyttere. For informanten som fortalte fortellingen tror jeg evalueringen var et helt annet sted. Kanskje i det øyeblikket hun fikk seg en venn. På samme måte vil publikum kunne oppleve evalueringen et annet sted. Dermed kan evalueringen variere ut ifra kontekst, og ut ifra lytternes forståelseshorisonter.

Jeg beskrev evalueringen som koherent med fortellbarheten. Dermed må også fortellbarheten hevdes å være kontekstuell. Fortellbarheten varierer med hva slags publikum det fortelles for, i hva slags omgivelser, og med hvem fortelleren er. Slik varierer hva som er fortellbart fra forteller til forteller. Det kan defineres av hver enkelt kunstner og dermed henge sammen med kunstnerisk uttrykk. Noe som er fortellbart av en forteller, er ikke nødvendigvis fortellbart av en annen. En måte å se fortellbarhet på er at en fortelling er fortellbar så lenge fortelleren klarer å forsvare den. Om publikum opplever det på samme måte er et annet spørsmål. At fortelleren anser en fortelling som fortellbar er ingen garanti for at publikum er enig. Det jeg kan trekke ut av dette er at samme fortelling kan fortelles for nokså ulikt publikum, men fortelleren kan ha evalueringselementet i bakhodet for å tilpasse fortellbarheten. Små justeringer kan gjøre betydelig utslag på hva som oppleves som fortellbart. For eksempel i den femteklassen jeg fortalte *Popcorn og bestevenn*, og de etterpå stilte spørsmål ved hvorfor jeg fortalte fortellingen. Etter samtalen med de om vennskap, ensomhet og mobbing ble det tydeligere for dem. Hvis jeg hadde lagt inn noen setninger som mer eksplisitt uttrykte hvordan det var for jenta å ikke ha noen venner, og på samme måte hvordan det ble for henne da hun fikk en, så kunne kanskje fortellbarheten ha økt for denne målgruppen. Den kontekstuelle fortellbarheten i møte med publikum kan like gjerne handle om fortellerens posisjonering i historien. Klarer fortelleren å trekke en link mellom de det fortelles for og fortellingen? Angår fortellingen publikum? Som forteller har én et etisk ansvar ovenfor lytteren.

Foruten evalueringen er andre elementer jeg har ansett som fortellbare følgende; sårbarhet, meningsdannelse, vendepunkt, håp og poesi. Meningsdannelse og evaluering henger ofte

sammen, men det er ingen regel. Elementer av meningsdannelse kan oppstå underveis i fortellingen for eksempel ved at publikum forstår et symbol. Sårbarhet alene kan jeg ikke si er nok til å gjøre en fortelling fortellbar, men det er et fellestrekk ved flere av historiene jeg valgt å ta med videre i arbeidet. Grunnen til at akkurat de historiene ble plukket ut henger sammen med helheten i plottet, at de også inneholder humor, absurditet, en stor vending eller mye håp. I historiene med mye motgang er det også et stort håp om at det kan bli bedre. Med poesi tenker jeg på sammensetningen av ord, og poetiske skildringer. For eksempel ble beskrivelsen av stedet *Verdens ende* i all hovedsak valgt ut på bakgrunn av det poetiske. Hele beskrivelsen er poetisk både i ordvalg og i den symbolske betydningen av å dra til enden av verden for å være seg selv. Et eksempel på den språklige, gjentakende poesien er: *det er store grantrær rundt oss og man kan se havet, man kan høre havet*. Eller følgende: *det regner alltid der på kvelden. Det er alltid kveld når jeg drar til enden av verden*. Som en del av fortellbarhetsdefinisjonen inkluderte jeg Horsdals (2012) poengtering av at språklig innpakning kan løfte et narrativ. Dermed sier det seg selv at gode språklige utbroderinger er med på å forsterke min opplevelse av fortellbarhet i denne skildringen. Selv om fortelleren ikke bruker manus, vil noen slike poetiske, språklig fastsatte elementer inkluderes i fortellingene. Vendepunkt er vi kjent med fra den aristoteliske dramaturgien, og noen ganger er det helt nødvendig for å bryte med mottakerens forventinger. I vendepunktet ligger også det overraskende momentet som er sentralt i definisjonen av fortellbarhet (Baroni, 2014).

6.3 Forskjellene i fortellbarhet på historienivå og diskursnivå

En grunnleggende skilnad gjennom flere faser av studien, har vært historienivå og diskursnivå, basert på teori av Chatman (1978). Et aspekt for undersøkelse har vært om fortellbarheten ligger i historienivået eller diskursnivået. Mine utvelgelses av fortellbare historier fra fortellerverkstedet tenkte jeg i utgangspunktet at ville være basert på historienivået, da informantene som oftest har formidlet et narrativ i den rekkefølgen hendelsen inntraff, uten særlig bruk av bevisste virkemidler. I teorikapittelet beskrev jeg to måter å definere begrepet narrativ på. Dahlsveens (2008) definisjon av det narrative, basert på latinske *narrare*, "fortellende", som struktur, kunnskap og evne til å strukturere en historie, og Horsdals (2012) definisjon av et narrativ som en kjede tidsbestemte hendelser, som både inneholder en start og en slutt. Den første definisjonen innebærer evnen til å strukturere en historie, og må sies å handle om diskursnivået. Den andre definisjonen om historienivået,

selve innholdet i narrativet. Et narrativ er begge deler. Det er vanskelig å skille disse to nivåene fra hverandre. Det er lett å tenke at utvalget fortellinger fra verkstedet kun er basert på historienivået, men selv en ubearbeidet historie inneholder en form for diskursnivå gjennom det som formidles. Det er et budskap eller en mening i de narrative informantene improviserer frem. I oppgavene om å finne frem til historier fra livet sitt, ligger det en grunnleggende forforståelse av hva en historie er. At den skal inneholde en start, en slutt og en form for hensikt med hvorfor den formidles. En evaluering, som Jansen (2013) skriver. Dette uttrykkes av informantene i ulik grad, avhengig av deres narrative kompetanse. I tråd med det Brooks (1992) skriver om at vi alle ønsker å presentere fortellingene våre godt dramaturgisk, fordi det ligger i vårt naturlige begjær etter å fortelle, gjør informantene sitt beste for å formidle en god og helhetlig fortelling. Jeg vil hevde at historiene jeg har plukket ut i stor grad er basert på fortellbarhet i historienivået, noe som også er mest hensiktsmessig da jeg skal bearbeide diskursnivået videre i mitt kunstneriske arbeid. Likevel kan jeg ikke påstå at historienivået alene er årsak til at de er valgt ut. For eksempel lå det i både *Popcorn og bestevenn* og *Livet er også kaniner* flere symboler og språklige bilder som var med på å gjøre fortellingene interessante for videre bruk. I andre historier, som *Å slå opp med en venn*, eller *Med loggbok som kamera* var det diskursnivået i form av en grunnidé eller et budskap som var interessant mer enn akkurat hva som skjedde i fortellingen. I disse to vil jeg si at diskursnivået var mer fremtredende enn historienivået. Ikke nødvendigvis diskursnivået i fortellingen informanten gav meg, men diskursnivået jeg så potensiale til å skape. Videre vil jeg diskutere om det er mulig å hevde at fortellbarhet ligger i enten historienivået eller i diskursnivået.

Det er vanskelig å skape diskursnivå ut av en historie som ikke har noe utgangspunkt. Klart en kan dikte fritt med nokså få ord som inspirasjon, men i dette tilfellet, hvor hensikten er å skape fortellbarhet i fortellinger fra virkeligheten, kreves det en grunnleggende fortellbarhet i narrativet. På den andre siden er det ved hjelp av virkemidler, dramaturgiske og strukturelle grep, mulig å gjøre en nokså liten og ubetydelig hendelse til en god og fortellbar fortelling. Plottet er i følge Brooks (1992) strukturen og organiseringen av hendelsene i et narrativ. Det handler om det som skaper mening, og dermed om diskursnivået fordi det er avhengig av hvordan historien fortelles. Men hvordan strukturere et narrativ godt hvis det på historienivå ikke er en historie det er verdt å formidle? Jeg tolker både Chatman (1978) og Brooks (1992) til at plott handler om diskursnivået, men en mer allmenn oppfattelse av plott er ofte at det er handlingsresymet i en historie. *The living handbook of narratology*, som jeg brukte for å

definere fortellbarhet og unaturlige narrativ, skriver følgende om plott: “plot can be approached as that feature of narrative which facilitates the mental operations that translate story events into a meaningful narrative” (Kukkonen, 2014). Plottet er i følge denne definisjonen med på å skape meningen i narrativet, på samme måte som evalueringen. Det støtter oppunder Brooks (1992) påstand om at alle fortellinger trenger ett plott for å være meningsfulle. Slik kan både plottet og evalueringen sies å være viktig i forståelsen av fortellbarhet. Eller kanskje rettere sagt er evalueringen en sentral del av plottet.

Plottet i et narrativ bestemmer hvordan hendelsene og karakterenes handlinger er arrangert, og sier dermed også noe om karakterenes motivasjoner og konsekvenser. Disse mønstrene kan mer eksplisitt uttrykkes gjennom diskursnivået, men kan også fortolkes av leserne/lytterne gjennom historienivået. “Plot therefore lies between the events of a narrative on the level of story and their presentation on the level of discourse” (Kukkonen, 2014). Basert på dette sitatet kan jeg hevde at plottet sier noe om både historienivå og diskursnivå. Mye av fortellbarheten har jeg tidligere hevdet at ligger i plottet. For å avslutte denne diskusjonen vil jeg hevde at det finnes en form for fortellbarhet i både historienivå og diskursnivå, men at det ligger større muligheter for å heve og eksperimentere med fortellbarheten på diskursnivå. Det kontekstuelle aspektet av fortellbarhet beskrev jeg tidligere hvordan påvirker diskursnivået i en fortelling, med modellen for videreutvikling gjennom lytterrespons.

Gjennom Bahkthins (1981) kronotoper, Fischer-Lichtes (2008) feedback loop og egen empiri, så jeg i analysekapittelet på hvordan det oppstår og utvikles et diskursnivå gjennom publikumsmøter. Fortellerkunsten er i en særskilt stilling i form av den autentiske overleveringen, hvor en ofte, er alene om å formidle fortellingen direkte til et publikum. Fortelleren ser publikummet inn i øynene, plukker kanskje opp noe som blir sagt i rommet, for å bruke det videre i fortellingen. Formen er mer åpen enn lukket. Det som oppstår i møtet med publikum kan være et diskursnivå som tilfører fortellingen en ny og interessant dimensjon. Jeg foreslo at det kunne kalles en relasjonskronotop. Det behøver ikke nødvendigvis være utløst av noe en spesifikk publikummer sier eller gjør, men kan være situasjonsspesifikk gjennom rommet, stedet eller målgruppen. Et eksempel på hva jeg mener med situasjonsspesifikk er slik jeg tidligere beskrev at jeg i klasserommet begynte å spille på elevenes blikk i *Popcorn og bestevenn*. Eller hvordan det intime klasserommet påvirket både meg og elevene i den ene niendeklassen. Jeg kan derfor omtale dette som et slags diskursnivå,

som både er relasjonelt og kontekstuel. Konteksten får betydning for fortellerbarheten på diskursnivå. Modellen for videreutvikling gjennom lytterresponser beskriver hvordan fortelleren kan utvikle fortellingens diskursnivå over tid, gjennom gjentatte møter med ulikt publikum og refleksjoner rundt det i etterkant.

6.4 Sjonglering av rollene kunstner, forsker og pedagog

Jeg har erfart at disse tre rollene glir inn i hverandre i en forskningsprosess hvor forskeren også er kunstner, samt en praksisledet studie hvor fortellingene genereres gjennom et fortellerverksted ledet av samme person. Pedagogrollen er den minst fremtredende, men den må anses som sentral for å få tak i datamaterialet. Mange av historiene som ble generert tror jeg ikke ville sett dagens lys hvis jeg ikke var bevisst min pedagogrolle i møte med informantene. Fordi jeg lyktes i å skape et trygt delingsrom var det enkelt å få de yngste til å dele. Om delingsrommet var mindre trygt i fortellerverkstedet med de eldste informantene er et spørsmål jeg kan stille meg. Det eneste jeg kan tenke på som annerledes fra første runde er antallet informanter. De yngste var to og de eldste var tre. Det kan klart oppleves mindre skummelt å dele for færre personer, men jeg tror likevel ikke forklaringen ligger her. Basert på min fortolkning av informantene, både som privatpersoner og i fortellerverkstedet, vil jeg hevde at de eldste er mer kritiske og analyserende ovenfor seg selv. Det er også en mulighet at de eldste hadde større bevissthet rundt min funksjon som kunstner og forsker, i tillegg til pedagogrollen under fortellerverkstedet. En av årsakene til den mye omtalte etiske klumpen i magen etter første fortellerverksted, var at jeg stilte meg kritisk til om informantene for alvor forstod at jeg skulle bruke det de fortalte meg videre i et kunstnerisk arbeid. Hos de eldste derimot var det etiske helt uproblematisk for meg. Både fordi de ikke delte så veldig private fortellinger, og fordi jeg følte meg helt trygg på at de forstod formålet med verkstedet.

Med tanke på fortellbarhet har kunstneren, forskeren og pedagogen hatt ulik betydning. Pedagogen for første fase, planlegging og innhenting av historier, og videre for de etiske aspektene av fortellbarhet. Kunstneren både for plottingen og formidlingen i kontekst. Forskeren har i alle fasene vært med som en observatør av meg selv, og forsøkt å holde en distanse slik at fortellbarheten kan forsvares i mer enn bare mine affektive responser i øyeblikket, men også refleksjoner i etterkant. Kunstneren har vært den mest fremtredende, fordi den har vært med meg gjennom hele prosessen, og kommer til å fortsatt være med meg i

innstudering av forestillingen etter levert avhandling. Innunder kunstneren ser jeg at det i denne studien av muntlig fortellerkunst kunne vært snakk om enda en tredeling av roller; skuespilleren, forfatteren og fortelleren. Mer korrekt er det å plassere fortelleren i midten, og si at elementer av både skuespilleren og forfatteren inngår i fortellerrollen. Jeg ønsker å fremheve dette, da jeg innledningsvis hevdet at mange, også i scenekunstheltet, ikke har en fullstendig forståelse av hva fortellerbegrepet innebærer. I teorikapittelet beskrev jeg de tre rollene *meg*, *ikke-meg* og *ikke-ikke-meg* (Gran, 2004). Basert på beskrivelsen av *ikke-ikke-meg* som en slags konferansier, som ikke er i karakter, men samtidig ikke er helt seg selv på grunn av selvbevisstheten som oppstår foran et publikum, kan jeg hevde at fortelleren innehar denne rollen. Samtidig har fortelleren mulighet til å gå inn i andre karakter og dermed også ha rollen *ikke-meg*. Studien har favnet mange slags roller, det er snakk om en metodetriangulering på mange plan.

I studien har kunstnerrollen vært den mest fremtredende, gjennom fortelleren, en slags kombinasjon av forfatteren og skuespilleren i rollen som *ikke-ikke-meg*. Skulle denne studien blitt videreutviklet ser jeg stort potensiale for å utvide pedagogrollen, gjennom å utvikle fortellerverkstedene og dermed øke fokuset på narrativ identitet. Gjennom både Hovland (2011) og Horsdal (2012) har jeg vist til at den muntlige fortellingen har stor betydning for vår identitetsdannelse, ved at det hjelper oss å skape mening og sammenheng i spørsmålet om hvem vi er. Videre ser jeg potensiale for å anvende dette som en metodikk på flere arenaer i samfunnet. I denne studien har ikke det anvende teateret fått fokus, men heller min personlige utvikling som forteller, med den hensikt å skape materiale til en fortellerforestilling. Jeg ser uendelig med muligheter for å gjøre dette aktuelt på andre arenaer. For eksempel vil det være et godt verktøy for mennesker som hører til i flere kulturer, eller mennesker som forsøker å lære seg en ny kultur. Skulle jeg forsket videre kunne jeg tenkt meg og fokusert mer på det anvendte, på ungdommenes opplevelse av å delta, og på ungdommenes rolle i prosjektet. Ved å gjøre dette ville ikke fokuset vært de lånte fortellingene, med formål å bli til kunst, men heller prosessen med å bearbeide egne personlige fortellinger med estetiske virkemidler. Her ville pedagogen fått en enda større rolle.

I de to første fasene av studien var det en liten kamp mellom kunstner og pedagog. I første fase, datagenereringen, mellom kunstneren som ville ha tak i materiale og pedagogen som ville være terapeut. I det kunstneriske arbeidet, i andre fase, ble pedagogen nødt til å plasseres på sidelinja, for å kunne frigjøre meg fra å referere informanten, og tvinge frem selvstendige

kunstneriske valg. Siste fase, overleveringen til lytterne, var krevende for alle roller. Tilstedeværelse, spontanitet og interaksjon med lytterne er en naturlig del av kunstnerrollen som forteller, men i det finnes også flere pedagogiske elementer. Samtidig skulle forskeren hele tiden observere og reflektere både i og over handling. Samarbeidet mellom disse tre rollene i siste fase endte i modellen for videreutvikling gjennom lytterrespons. Som jeg skrev i metodekapittelet, hevder Borgdorff (2012) at økt forståelse og kunnskap ofte vil være et biprodukt i kunstnerisk forskning, uten å være intensjonen fra start. Denne modellen er blitt et viktig biprodukt i min forskning.

6.5 Svar på problemstillingen

Gjennom studien har dette vært den ledende problemstillingen:

Hvordan kan jeg, som forteller, skape fortellbart materiale basert på ungdoms fortellinger om seg selv?

For å rette fokuset ytterligere mot meg som forteller, og min prosess har det vært følgende underproblemstillinger:

Hvordan generere fortellbare fortellinger? Hvordan kan jeg gjøre ungdommenes fortellinger til mine? Og hvilke dramaturgiske valg må jeg ta for å gjøre dem fortellbare?

Problemstillingen dreier seg helt overordnet om å skape fortellbart materiale. Denne skapelsen har jeg, som et praksisledet forskningsprosjekt delt i tre faser: fortellerverkstedene, min bearbeiding av historiene og til slutt møtet med publikum. Målet med studien har vært å utforske fortellbarhet i ungdoms fortellinger om seg selv med utgangspunkt i meg selv som kunstner og forsker. I fortellerverkstedene fungerte jeg også som pedagog. Under genereringen av det fortellbare materialet er det snakk om flere prosesser, flere faser og flere nivåer. To aspekter av fortellbarhet, en type fortellbarhet i informantenes historier, og en annen i mine bearbeidede fortellinger. På samme måte finner jeg to nivåer av fortellbarhet i historienivå og diskursnivå, noe jeg har sett på hvordan påvirker mine utvalg av fortellbare fortellinger og plottingen i min bearbeidelse.

Som parametere for fortellbarhet valgte jeg ut tre kategorier: etikk, plott og kontekst. Jeg har kjent på viktigheten av etisk refleksjon i kunstnerisk arbeid med andres personlige fortellinger. Til tross for at den etiske klumpen i magen virket stor og trykkende like etter første fortellerverksted, fikk jeg senere, gjennom refleksjon og fortellerpraksis erfare at det etiske dilemmaet i denne studien ikke var så reelt. Så lenge personopplysninger vernes om, og informantenes historier behandles med respekt, har jeg ingen grunn til å etisk bekymre meg. Et annet etisk aspekt, som ble mer fremtredende etter å ha prøvd ut to av fortellingene for publikum, var det etiske ansvaret for lytterne. Viktigheten av min bevissthet rundt hvorfor jeg forteller de fortellingene jeg gjør. Og for hvilken målgruppe. Her fant jeg håpet som sentralt, og gjennom Marit Akerøs uttalelse kunne jeg understreke viktigheten av håp i unge menneskers liv.

I kategorien kontekst undersøkte jeg hvordan, i hovedsak rom og publikum, er med på å utvikle et diskursnivå i fortellingen. I tråd med både sosialkonstruktivismen og hermeneutikken vil fortellinger endre seg avhengig av hvem de fortelles for. Fortellerens fortolkning av publikums responser, i etterkant av en fortellerhendelse, kan være et bidrag til videre utvikling av en fortelling. Jeg har også sett at kontekst er med på å definere fortellbarhet, og at fortelleren kan tilpasse fortellbarheten til ulike målgrupper ved å justere evalueringselementet i fortellingen.

Innunder kategorien plott så jeg hvordan meningsdannelse og struktur var avgjørende både for hvordan jeg valgte ut fortellbare historier fra fortellerverkstedet og for min kunstneriske bearbeiding. Jeg støtter meg på Peter Brooks, som hevder at alle fortellinger er avhengig av et snev av plott for å gi mening. De historiene som ble valgt ut til videre bearbeidelse hadde enten et godt plott i utgangspunktet, eller en god kjerneidé, som jeg så potensiale til å lage et godt plott ut av.

Å gi en oppskrift på hvilke dramaturgiske valg som kreves for å gjøre en fortelling fra virkeligheten fortellbar er vanskelig. Det varierer fra plott til plott, og fra historie til historie. Det jeg kan si noe om, basert på empiri og Brooks teori, er at fortellerens ønske med fortellingen må være tydelig. Jeg må vite noe med den, og vite hva det er. Det nærmeste jeg kan komme en generalisering er ved å konstatere at det handler om dannelsen av diskursnivå. Mine dramaturgiske valg, som i stor grad dreier seg om plotting, språklige bilder, symboler og poesi, er med på å skape et diskursnivå som hever fortellingen. De utvalgte

originalhistoriene fra informantene inneholder ulik grad av diskursnivå. Noen historier kommer som ferdige fortellinger med et diskursnivå, andre var bare en idé som krevde å utbroderes med detaljer for å bli en god fortelling. Det jeg derimot kan si noe om er betydningen av publikum for utviklingen av en fortellbar fortelling. I den muntlige fortellerkunsten er publikum helt sentrale. For å i det hele tatt studere fortellbarhet, må det være noen å fortelle for. Publikum er vesentlig både i kategorien kontekst og etikk. I kategorien plott vil publikum også være viktig fordi jeg som forteller må ha i bakhodet hvem jeg forteller for, hvem som skal forstå plottet. Jeg kan ikke hevde at jeg skaper fortellbarhet alene, men at jeg utvikler eller tilpasser fortellbarheten. Fortellbarhet skapes sammen, i det delingsrommet en fortellerhendelse er. Slik informantene var med meg å skape fortellbarhet i første fase, var også publikum med meg å skape fortellbarhet i tredje fase. Dermed kan det viktigste funnet hevdes å være modellen for videreutvikling gjennom lytterrespons, selv om det ikke var min intensjon fra start.

7.0 Avslutning

Jeg føler meg heldig som har fått delta i den gaveutvekslingen det har vært å låne disse fortellingene, for å gjøre dem til mine egne. Jeg har sett at fortellinger har stor betydning for vår selvforståelse. Veien mellom muntlig fortellerkunst og narrativ identitet er kort.

Mennesker er fortellere av historier. Vi lever omgitt av våre egne og andres fortellinger, vi tolker alt som skjer gjennom disse fortellingene, og vi forsøker å leve våre liv som om vi fortalte en historie. Vi ønsker å bygge opp dramaturgien i våre livshistorier godt for å skape en mening. Vårt begjær etter å fortelle, etter å skape mening i våre liv er med på å drive oss fremover.

Studien har operert i flere faser og nivåer. Fortellbarhet har jeg sett på to nivåer, historienivået og diskursnivået. Samtidig som min vurdering av fortellbarhet har foregått i to prosesser, gjennom utvelgelse av fortellbarhet i informantenes originalfortellinger, og mitt kunstneriske arbeid for å gjøre dem fortellbare fortalt av meg. I tillegg til disse ulike nivåene av fortellbarhet har jeg analysert fortellbarhet med utgangspunkt i tre ulike kategorier; plott, etikk og kontekst. Disse tre kategoriene henger sammen, men jeg har erfart at konteksten er helt vesentlig for definisjonen av fortellbarhet. At en fortelling er fortellbar for meg betyr ikke nødvendigvis at den er fortellbar for andre fortellere, eller i alle kontekster. Lytter og forteller skaper fortellbarheten sammen, dermed vil fortellbarheten variere med konteksten. Plott har vist seg fremtredende både på historienivå og diskursnivå. En god fortelling trenger å ha noe å formidle, et godt plott på historienivå. Samtidig kan plottet på diskursnivå heves gjennom valg i hvordan historien formidles. Det handler om å skape en mening i det som formidles. Denne meningen, eller budskapet, har jeg erfart at er helt sentral i fortellbarhet.

Den muntlige fortellerkunsten har fortsatt mange utforskede hjørner. Denne studien har gitt noen svar, men også reist nye spørsmål, for eksempel rundt interaktivitet med publikum. En naturlig forlengelse av denne studien, i et kunstnerisk perspektiv, er nærmere utforskning av det jeg kalte relasjonskronotopen. Dette innebærer blant annet mer inngående arbeid med modellen for videreutvikling gjennom lytterrespons. Jeg har sjonglert rollene kunstner, pedagog og forsker, hvor de har vekslet mellom grad av fremtredelse gjennom de ulike rollene. Videre skal jeg plassere pedagogen og forskeren litt på sidelinjen, mens kunstneren skal få fullt fokus i den videre prosessen med å skape en helhetlig forestilling med grunnlag i denne avhandlingen.

Litteraturliste

- Alber, J. (2014, 17. november). *Unnatural Narrative*. Hentet fra <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unnatural-narrative>
- Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (2014). *Tolkning och reflektion : vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (2. oppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Aristoteles, Ledsaak, S. & Børtnes, J. (2004). *Om diktekunsten* (Bind nr 52). Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Bakhtin, M., Holquist, M. & Emerson, C. (1981). *The dialogic imagination : four essays* (Bind no. 1). Austin: University of Texas Press.
- Barba, E. & Savarese, N. (1991). *A dictionary of theatre anthropology : the secret art of the performer*. London: Routledge.
- Baroni, R. (2014, 18. april). *Tellability*. Hentet fra <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability>
- Berge, R. & Myhren, M. (1978). *Folkeminnegransking*. Oslo: Noregs boklag.
- Bjerkestrand, K. B., Brahmachari, S., Haraldsen, H. M., Ingul, S. & Songe-Møller, A. S. (2016). *Narrativ identitet: Drama- og teaterpraksis i interkulturell kontekst*. Vollen: Tell forlag.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties : perspectives on artistic research and academia*. Leiden: Leiden University press.
- Brooks, P. (1992). *Reading for the plot : design and intention in narrative*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Dahlsveen, H. (2008). *Innføringsbok i muntlig fortellerkunst: ... eller Snipp snapp snute, så var fortellingen ute og Tipp tapp tynne, nå kan du begynne*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eigtved, M. (2007). *Forestillingsanalyse : en introduktion*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Evans, M. (2006). *Innføring i dramaturgi : teater, film, fjernsyn*. Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Fangen, K. (2010). *Deltagende observasjon* (2. utg.). Bergen: Fagbokforlaget.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Gadamer, H.-G., Schaanning, E. & Holm-Hansen, L. (2012). *Sannhet og metode : grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Pax.
- Giddens, A. (1997). *Modernitet og selvidentitet*. København: Hans Reitzel Forlag.
- Gladsø, S., Gjervan, E. K., Hovik, L. & Skagen, A. (2015). *Dramaturgi : forestillinger om teater* (2. utg. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Govan, E., Normington, K. & Nicholson, H. (2007). *Making a performance : devising histories and contemporary practices*. London: Routledge.
- Gran, A.-B. (2004). *Vår teatrale tid: Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Lysaker: Dinamo Forlag.
- Hansen, M. B. (2016, 19. oktober). *Jeg var gift med en forfatter. Det finnes ingen etikk som beskytter mitt privatliv* Hentet fra <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/Jeg-var-gift-med-en-forfatter-Det-finnes-ingen-etikk-som-beskytter-mitt-privatliv--Marianne-Bang-Hansen-607110b.html>
- Hansen, P. H. (2006). *Den dramaturgiske værktøjskasse*. København: Frydenlund.
- Haseman, B. (2006). A manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 108, 98-106.

- HiOA. (24. februar, 2017). Håp og livsmestring. Hentet fra <https://blogg.hioa.no/vitenogsnakkis/2017/02/24/hap-og-livsmestring/>
- Horsdal, M. (2012). *Telling Lives*. New York: Routledge.
- Hovik, L. (2012). Rød Sko Savnet. I R. G. Gjørum, & B. Rasmussen (Red.), *Forestilling, framføring, forskning : metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 77-101). Trondheim: Akademika Forlag.
- Hovik, L. (2014). Forsker i affekt. *Drama*, 51(3), s. 40-44.
- Hovland, B. I. (2011). *Narrativ etikk og profesjonelt hjelpearbeid*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Jansen, A. (2013). *Narrative kraftfelt : utvikling hos barn og unge i et narrativt psykologisk perspektiv*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jerstad, M. (2007). *Fortellerkunst : om eventyr, myter, mytiske bilder, historie og fortellerteknikk* (Rev.utg.). Oslo: Mimir fortellerforlag.
- Johansen, K. E., Hegdal, O. A. & Vetlesen, A. J. (2000). *Innføring i etikk* (Rev. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Krogh, T. (2014). *Hermeneutikk : om å forstå og fortolke* (2. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Kukkonen, K. (2014, 24. mars). *Plot*. Hentet fra <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot>
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M. & Rygge, J. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg., 2. oppl.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Maguire, T. (2015). *Performing story on the contemporary stage*. Basingstoke: Pallgrave Macmillan.
- Merleau-Ponty, M. (2009). *Kroppens fenomenologi*. Danmark: DET lille FORLAG.
- Miller, P. J. (2009). Stories Have Histories. *Taiwan Journal of Anthropology*, 7(1), s. 67-84.
- NOVA, V. (2016). *Ungdata*. Hentet 30. september 2016, fra <http://ungdata.no/Helse-og-trivsel/Psykiske-helseplager?fylke=Oslo>
- NRK. (3. november, 2016). Virkelighetsdebatt og krenking. Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/debatten/NNFA51110316/03-11-2016>
- Ong, W. J. (2005). *Orality and Literacy*. USA and Canada: Routledge.
- Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode : en innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Prendergast, M. & Saxton, J. (2009). *Applied Theatre*. Bristol: Bristol, GB: Intellect.
- Ridout, N. (2009). *Theatre & ethics*. New York: Palgrave Macmillan.
- Schön, D. A. (2001). *Den reflekterende praktiker : hvordan professionelle tænker, når de arbejder*. Århus: Klim.
- Ulvund, M. (2012). Ekkoteater- praksisledet forskning innenfor et performativt paradigme. I R. G. Gjørum, & B. Rasmussen (Red.), *Forestilling, framføring, forskning : metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 51-75). Trondheim: Akademika Forlag.
- Aase, T. H. & Fossåskaret, E. (2015). *Skapte virkeligheter. Om produksjon og tolkning av kvalitative data*. Oslo: Universitetsforlaget.

Vedlegg:

- 1: Beskrivelse av kjerneøvelsene i fortellerverkstedene
- 2: Samtykkeskjema utsendt til informantene
- 3: Kvittring fra NSD

Vedlegg 1: Beskrivelse av kjerneøvelsene i fortellerverkstedene

1. Første minne: Deltagerne blir bedt om å tenke på en aktivitet de ofte gjorde som barn, deretter blir de bedt om å mime at de utfører denne aktiviteten. Underveis i mimingen blir de bedt om å tenke på sitt aller første minne.

2. Minnesetninger: Jeg har laget flere lapper med ulike setninger, skildringer og startsetninger på en fortelling. Lappene legges på gulvet rundt omkring i rommet. Deltagerne blir bedt om å gå rundt og velge seg ut en lapp de kan assosiere til en fortelling fra sitt eget liv. Deretter forteller vi i plenum.

3. Mobilbilde: Jeg ber informantene om å finne frem til et bilde i mobilgalleriet sitt som de synes det er greit å vise frem, og som har en betydning for dem. De forteller historien bak bildet.

4. Hemmeligheter: På samme måte som med minnesetningene har jeg lagt ut ark på gulvet, som deltagerne skal assosiere til. Jeg har skrevet ut ulike illustrerte hemmeligheter fra nettstedet <http://norske-hemmeligheter.blogspot.no>. Det er en nettside hvor hvem som helst anonymt kan sende inn sine hemmeligheter, få dem illustrert og publisert. Jeg har valgt ut hemmeligheter som jeg tenkte ungdom kunne kjenne seg igjen i.

5. Hjemme hos: Deltagerne blir bedt om å tenke på det stedet de føler seg mest som seg selv. Deretter blir de bedt om å gå rundt i rommet og forsøke å visualisere stedet for seg selv. Tilslutt blir alle i rommet tatt med på en guidet tur til hver enkelt sitt sted.

6. Tøffing: Deltagerne blir bedt om å gå rundt i rommet som om de føler seg skikkelig tøffe. Etterhvert får de beskjed om å tenke på en gang de var veldig tøffe, og gjerne gjorde noe de egentlig ikke turte. Vi forteller i plenum.

7. Ønsketenke: De blir bedt om å tenke på en gang de skulle ønske de var noen andre enn seg selv, forteller til hverandre i par. Deretter bytter de slik at de fortelles hverandres fortelling, i førsteperson, til alle i rommet.

8. Lystløgnere: Vi står i ring og forteller en kort fortelling om hvordan vi kom oss hit i dag, men legger inn en liten løgn. Det blir introen til fortellinger om en gang vi ble nødt til å lyve.

9. Min drømmedag: Deltagerne får litt tid til å tenke på hva som ville vært deres drømmedag, hvis de kunne komponere en dag i sitt liv helt selv.

10. Første skoledag: Deltagerne sitter rygg mot rygg. En av dem blir bedt om å fortelle om et minne fra første skoledag. Den/de som ikke forteller kan stille spørsmål for å utdype detaljer. De rullerer.

11. Arbeid med eget plott: Til slutt har hver deltager fått i oppgave å bearbeide videre et av sine egne plott. Basert på min affektive respons underveis valgte jeg ut de plottene jeg så mest potensiale i. Deltagerne fikk i oppgave å bygge det opp med en tydelig start, midtdel og slutt. Samtidig som det skulle være et element hvor de trådte ut av fortellingen og så seg selv eller hendelsen i et nytt perspektiv.

Vedlegg 2: Samtykkeskjema

Informasjon og samtykkeskjema til deltagere i forskningsprosjektet “Narrativ identitet møter estetikk”

Kjære deltagere og foresatte!

Forskningsprosjektet “Narrativ identitet møter estetikk” er min masteroppgave i estetiske fag, drama og teater-kommunikasjon ved Høgskolen i Oslo og Akershus. Prosjektets formål er å skape kunstnerisk fortellbart materiale basert på ungdoms egne fortellinger og fortellergrep. Arbeidet utføres som en workshoprekke over to helger høsten 2016. Som deltager samtykker du i at workshopene kan tas opp gjennom både lyd og video, for å analyseres i etterkant. Jeg vil også ta notater underveis. Workshopen tar for seg selvet, det å være ungdom i dag og hvordan vi velger å fortelle fortellingene om oss selv. Gjennom drama som metode vil vi lete etter våre personlige fortellinger, minner og drømmer. Som deltager blir du aktivt inkludert i prosessen og utarbeidingen av fortellingene. Vi skal forske sammen, og du velger selv hva du ønsker å fortelle. Fortellingene som kommer frem gjennom workshopen vil bearbeides kunstnerisk av undertegnede, men alle navn og personkjennetegn vil anonymiseres. Resultatet av prosjektet vil bli en avhandling om prosessen med å skape fortellerkunst gjennom arbeid med narrativ identitet, samt. en fortellerkunstforestilling i slutten av mai.

Det er helt frivillig å delta som informant i dette prosjektet, og du kan når som helst trekke deg uten begrunnelse. Dersom du trekker deg vil all data bli slettet og ikke brukt i oppgaven eller forestillingen. Opplysningene om deg behandles konfidensielt og videoopptakene vil bare være tilgjengelig for student og veileder i prosjektet. Opptakene slettes når den skriftlige oppgaven er ferdig, innen 21.4. 2017.

Prosjektet er meldt til personvernombudet for forskning, Norsk senter for forskningsdata AS (NSD).

Ved spørsmål kan jeg kontaktes på telefon: xxxx eller på mail:
marianneekhagen@gmail.com. Du kan også kontakte min veileder ved HiOA, Heidi
Dahlsveen, på telefon: xxxx eller mail: heidi.dahlsveen@hioa.no.

Hvis du ønsker være med som informant, eller er foresatt til ungdom under 18 år og
samtykker i at barnet ditt kan delta, setter jeg stor pris på om du signerer under.

Jeg har mottatt skriftlig informasjon og samtykker til deltagelse:

(Signert av prosjektdeltaker/foresatte, dato)

Alt godt fra
Marianne Ek Hagen,
masterstudent i estetiske fag, HiOA

Vedlegg 3: Kvittering fra NSD



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

Vår dato: 11.10.2016

Vår ref: 49814 / 3 / ASF

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 06.09.2016. Meldingen gjelder prosjektet:

49814	<i>Narrativ identitet møter estetikk</i>
Behandlingsansvarlig	<i>Høgskolen i Oslo og Akershus, ved institusjonens øverste leder</i>
Daglig ansvarlig	<i>Heidi Dahlsveen</i>
Student	<i>Marianne EK Hagen</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, 21.04.2017, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Amalie Statland Fantoft

Kontaktperson: Amalie Statland Fantoft tlf: 55 58 36 41

Vedlegg: Prosjektvurdering

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



FORMÅL

Hensikten er å undersøke hvordan livsfortellinger fra unge liv lar seg formidles rent kunstnerisk, og hvordan det påvirker oss å fortelle fortellinger om oss selv.

INFORMASJON OG SAMTYKKE

I følge meldeskjemaet skal deltakerne i studien informeres skriftlig og muntlig om prosjektet, og samtykke til deltakelse. Foreldre samtykker for informanter under 18 år. Informasjonsskrivet mottatt 06.10.2016, er godt utformet.

Informantene i prosjektet er ungdommer mellom 13 og 19 år. For dem som er under 18 år skal foreldrene samtykke til deltagelse. Likevel bør ungdommene få informasjon om prosjektet som er tilpasset deres ordforråd. Vi anbefaler at studenten snakker om begrep som samtykke, frivillighet, anonymitet og konfidensialitet med ungdommene på en måte de kan relatere seg til. Det er også viktig at ungdommene får informasjon om at de kan velge og ikke delta i prosjektet hvis de ønsker det, selv om foreldrene har samtykket.

REKRUTTERING

I meldeskjemaet har dere opplyst om at deltakerne i prosjektet rekrutteres fra eget nettverk. Personvernombudet forutsetter at dere tar hensyn til konfidensialitet, og at forespørselen rettes på en slik måte at frivilligheten ved deltagelse ivaretas.

SENSITIVE PERSONOPPLYSNINGER

Etter en vurdering av intervjuguiden, tar vi høyde for at det kan behandles sensitive personopplysninger om informantens psykososiale helse. Årsaken er blant annet at det spørres om største hindring i livet, og spørsmål knyttet til frykt, stress og anger.

TREDJEPERSONOPPLYSNINGER

Det behandles enkelte opplysninger om tredjeperson. Det skal kun registreres opplysninger som er nødvendig for formålet med prosjektet. Opplysningene skal være av mindre omfang og ikke sensitive, og skal anonymiseres i publikasjon. Så fremt personvernulempen for tredjeperson reduseres på denne måten, kan prosjektleder unntas fra informasjonsplikten overfor tredjeperson, fordi det anses uforholdsmessig vanskelig å informere.

INFORMASJONSSIKKERHET

Personvernombudet legger til grunn at dere behandler alle data og personopplysninger i tråd med Høgskolen i Oslo og Akershus sine retningslinjer for innsamling og videre behandling av forskningsdata og personopplysninger. Dersom personopplysninger skal lagres på mobile lagringsenheter, må det avklares med Høgskolen i Oslo og Akershus, og opplysningene bør krypteres tilstrekkelig.

PUBLISERING

I følge meldeskjemaet skal ikke publikasjonen inneholde personopplysninger. Hvis det likevel anses som nødvendig å publisere bakgrunnsopplysninger i noen tilfeller, vil deltageren informeres. Personvernombudet legger til grunn at det foreligger eksplisitt samtykke fra den enkelte dersom det skal publiseres personopplysninger. Vi anbefaler at deltakerne gis anledning til å lese igjennom egne opplysninger og godkjenne disse før publisering.

PROSJEKTLUTT OG ANONYMISERING

I informasjonsskrivet har dere informert om at forventet prosjektlutt er 21.04.2017. Ifølge prosjektmeldingen skal dere da anonymisere innsamlede opplysninger. Anonymisering innebærer at dere bearbeider datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjør dere ved å slette direkte personopplysninger, slette eller omskrive indirekte personopplysninger og slette digitale lydopptak.