

# Dramaturgiske strategier i manusutvikling

*Fra virkelighet til teatermanus*

Kjerstin Løvskeid Taranrød

Kand. nr.: 323



Master i estetiske fag 2017

Fakultet for teknologi, kunst og design

Institutt for estetiske fag

Studieretning Drama – og teaterkommunikasjon

Høgskolen i Oslo og Akershus

### Sammendrag:

Denne masteroppgaven undersøker hvordan en historie fra virkeligheten kan bearbeides til et teatermanus. Det er den kunstneriske prosessen som undersøkes, der det å belyse de valgte dramaturgiske strategiene vektlegges. Dette er kunstnerisk forskning der det forskes på og *med* kunsten med kvalitative metoder. Den virkelige historien er bestemor og bestefars møte på sanatorium som ble innhentet gjennom kvalitativt forskningsintervju. Videre har dokumentanalyse blitt anvendt for å få mer informasjon om tuberkulose og sanatorium. Underveis i manusutviklingen har det blitt skrevet autoetnografi for å dokumentere prosessen. I analysen av autoetnografien fant jeg hvilke dramaturgiske strategier som ble valgt. De dramaturgiske strategiene som fikk størst betydning i manuset blir diskutert opp mot teori. Hovedvekten av teorien som blir anvendt i denne avhandlingen omhandler dramaturgi bestående av både teater- og filmteori. Forskningen gir et innblikk i en kunstnerisk prosess hvor den kunstneriske intensjonen er å ta vare på en bit av historien som kanskje blir glemt hvis den ikke fortelles videre.

### Abstract:

This Master's thesis explore how real life events and life stories can be applied and transformed into theatre script. The creative process of playwriting is explored, and the chosen dramaturgical strategies are emphasized. This is artistic research that research on and *through* the arts using qualitative methods. The true life story applied in this thesis is the story of how my grandmother and grandfather met as patients at a tuberculosis hospital. Their memories are obtained by qualitative interviewing. Document analysis has been used to find further information about tuberculosis and sanatoriums. To document the progress, I have written an autoethnography on the process of manuscript writing. In the assessment of the autoethnography I found the chosen dramaturgical strategies. The dramaturgical strategies found to be most important in the script are evaluated in regard to theory. The majority of the theory applied in this thesis is perspectives on dramaturgy, both theatre and screen theory. The research presents an insight to an artistic process of play writing, where the writer wish to preserve and retell a narrative before the voices get lost, thus, preserving a piece of history which otherwise would be lost unless told.

## Takk

Tusen hjertelig takk til mine rause og gode besteforeldre, Mor og Far. Takk for at dere har delt livshistorien deres med meg og latt meg bruke den som utgangspunkt for forskningen og teatermanuset. Takk til mine trygge og kloke veiledere Venke Aure, Anne Bryhn og Karin Brunvathne Bjerkestrand. Jeg har lært mye av dere og setter enormt stor pris på all hjelp jeg har fått. Takk for at dere trodde på prosjektet mitt.

Masterkontoret har vært et sted med så mye hygge og nydelige mennesker at jeg måtte gå i eksil hjemme den siste måneden for å få konsentrert meg. Takk til alle på kontoret som har bidratt til at dette ble et år med inspirerende samtaler, vafler, latter og varme klemmer. Kommer til å savne verdens beste kontorfellesskap.

Takk til Åselill og Terje som har lest korrektur og åpnet øynene mine for detaljene. Og til Annicken som hjalp til da jeg ikke hadde flere ord igjen. Til sist en varm takk til familie og venner for oppmuntring og forståelse.



Bestemor og bestefar utenfor sanatoriet der de møtte hverandre, 1955



På tur til sanatoriet høsten 2016. Snart feirer de diamantbryllup.

Bestemor peker opp mot et vindu i andre etasje. ”Der hadde bestefar rom,” sier hun. Huset er fremdeles hvitt og utsikten er nesten den samme, men det er seksti år siden bestemor møtte bestefar her. ”Det var på det rommet jeg så deg første gang,” fortsetter hun. ”Noen få dager etter jeg kom hit, møtte jeg Anders for første gang. Han satt i senga si med blåstripete pysjamas da jeg kom inn med noen ukeblader. Men ikke spør om det var kjærighet ved første blick, for han var veldig bustete på håret”. Bestemor ser på bestefar, de ler. Det blåser fra alle kanter utenfor sanatoriet og derfor er både bestemor og bestefar sitt hår ganske bustete i dag også. Jeg ser han for meg der han sitter i senga. Masse mørkt bustete hår til alle kanter. ”Jeg så deg med en gang du kom,” sier bestefar. ”Da du kom inn i gangen med kofferten din”. Bestefar er av den lavmælte typen og jeg føler meg plutselig så rørt fordi jeg får høre dette. Deres liv sammen startet her. ”Bestefar var veldig syk, vet du. Det var ikke så lenge etter jeg kom til sanatoriet, at han måtte operere. Han tok noe som heter blåseoperasjon. Han har arr baki ryggen her”. Bestefar sier ingenting, men ser opp mot det store huset. Her tilbragte han 22 måneder av sin ungdomstid uten å vite om han kunne bli frisk av tuberkulosen.

# Innholdsfortegnelse

<b>1.0 Innledning</b> .....	<b>7</b>
1.1 <i>Beveggrunner</i> .....	7
1.2 <i>Problemstilling og oppgavens struktur</i> .....	8
<b>2.0 Vitenskapelig ståsted</b> .....	<b>9</b>
2.1 Fenomenologi .....	9
2.2 Hermeneutikk .....	10
2.3 Kunstnerisk forskning .....	11
<b>3.0 Metode</b> .....	<b>12</b>
3.1 <i>Kvalitativ forskningsmetode</i> .....	12
3.1.1 Kvalitativt forskningsintervju .....	12
3.1.2 Dokumentanalyse .....	16
3.1.3 Autoetnografi .....	17
3.1.4 Nærhet til tema og etiske hensyn.....	19
<b>4.0 Teori</b> .....	<b>20</b>
4.1 <i>Manusutvikling</i> .....	20
4.2 <i>Dramaturgi</i> .....	22
4.2.1 Standard-dramaturgi .....	23
4.2.2 Konflikt.....	25
4.2.3 Karakter .....	28
4.3 <i>Å skrive sant</i> .....	31
4.4 <i>Tuberkulose og sanatorieliv</i> .....	33
<b>5.0 Fra empiri til teatermanus – dramaturgiske strategier</b> .....	<b>36</b>
5.1 <i>Analyse av intervju</i> .....	36
5.1.1 Tematisering og hendelser .....	36
5.2 <i>Analyse av autoetnografien</i> .....	37
5.3 <i>Diskusjon</i> .....	40
5.3.1 Fabel .....	40
5.3.1.1 Standard-dramaturgisk oppbygging av fabelen .....	41
5.3.1.2 Navnebytte.....	43
5.3.1.3 Hovedkonflikten som inngang til fabelen .....	44
5.3.1.4 Tilbakeblikk for å skape kontrast og sympati .....	52

5.3.2 Karakter .....	55
5.3.2.1 Protagonistens skapes med utgangspunkt i bestemor .....	55
5.3.2.2. Tillegge karakterene funksjoner.....	60
5.3.3 Nærhet til historien .....	66
<b>6.0 Avslutning .....</b>	<b>68</b>
<b>Litteraturliste .....</b>	<b>72</b>
<b>Vedlegg NSD.....</b>	<b>75</b>

## 1.0 Innledning

### 1.1 Beveggrunner

Besteforeldrene mine ble forelsket på et sanatorium. De hadde aldri møtt hverandre hvis de ikke hadde vært syke med tuberkulose. I år blir bestemor 85 år. Kanskje er det alderen, både deres og min, som har gjort meg så nysgjerrig på deres livshistorie. Kanskje jeg har kommet dit i livet at det er viktig for meg å ta vare på arven min før det er for sent? Å vite hvor vi kommer fra kan kanskje gi svar på hvorfor vi har blitt den vi er. Eller kanskje det handler om tilhørighet? Om en kjærlighet til de som levde før oss. Mange jeg har snakket med om oppgaven min kjenner noen eller vet om noen som har vært på sanatorium, men veldig få vet noe om tuberkulose og om hvordan det var på sanatoriene. Jeg har et ønske om å ta vare på bestemor og bestefars historie, og i deres historie finnes det spor fra et Norge vi nesten har glemt. Derfor ble jeg inspirert til å lage teater av den. I løpet av årene som dramastudent og dramalærer har jeg vært gjennom mange teaterproduksjoner som begynner med en idé og utvikles gjennom samarbeid i en gruppe på gulvet. Jeg har også laget flere teaterforestillinger med utgangspunkt i et manus, men har aldri skrevet et manus selv og bestemte meg for å gi meg selv en utfordring. Jeg ville skrive et teatermanus med dialoger basert på virkeligheten.

Denne forskningen startet med en telefon hjem til bestemor. Jeg ville høre mer om tida på sanatoriet. Det ble flere telefonsamtaler og et intervju hjemme hos dem før intervjuene ble analysert. Analysen av intervjuene gjorde det mulig å finne temaer og hendelser som kunne brukes i manuset. Den første scenen jeg skrev, var ganske tydelig i mitt hode. Den skulle fortelle noe om bestemor da hun var ung og vise hvor streng faren hennes var. ”Ikke gjør det verre enn det er da,” sa bestemor på telefonen, men det hadde jeg nok allerede gjort. Etterhvert ble det tydelig at jeg måtte gå mer bort fra den virkelige historien for å ikke hindre den kunstneriske prosessen jeg stod i. Det var utfordrende å utvikle fabelen og karakterene uten å dikte videre på det de hadde fortalt. De dramaturgiske strategiene som ble valgt førte til at deres historie ble forandret. Å skrive noe som var helt sant, var ikke mulig fordi jeg ikke kjente bestemor og bestefar da de var unge. Samtidig var det deres historie jeg ville fortelle og et dilemma mellom fiksjon og fakta meldte seg. Hvor mye skal være sant? Hvor mye må jeg dikte for å skrive en spennende historie? Jeg ringte bestemor igjen for å be om tillatelse til å dikte videre. Bestemor syntes det var helt greit. Hun håper historien kan bety noe for andre som hører den.

## 1.2 Problemstilling og oppgavens struktur

Problemstillingen springer ut fra den kunstneriske praksisen i denne masteroppgaven som er utviklingen av et teatermanus. Først da jeg begynte å skrive manuset, ble det tydelig hvor utfordringene lå og hva som var spennende å forske på. Problemstillingen for denne masteroppgaven er:

*Hvordan kan en historie fra virkeligheten bearbeides til teatermanus og hvilke dramaturgiske strategier synliggjøres i en slik prosess?*

Denne masteroppgaven forsker på den kunstneriske prosessen det er å skape et manus basert på virkeligheten. Den virkelige historien har blitt innhentet ved hjelp av kvalitativt forskningsintervju. Intervjuene ble supplert med dokumentanalyse for å få mer informasjon om tuberkulose og sanatorium. Underveis i manusprosessen har jeg skrevet refleksjoner om skrivingen hver gang jeg har skrevet på manuset. Refleksjonene omhandler hindringer jeg som kunstner møter i prosessen. Disse refleksjonene har senere blitt analysert for å se hvilke dramaturgiske strategier som har blitt avgjørende for manuset.

Da jeg begynte å utvikle manuset, hadde jeg to mål. Det ene var å bevare bestemor og bestefars kjærlighetshistorie. Det andre var å lage et manus som kunne være gjenkjennbart og spennende for et publikum med unge og voksne. Disse målene var med i hele prosessen og påvirket hva som ble tatt med av empiri og de dramaturgiske strategiene for manuset. Utfallet av de dramaturgiske strategiene er et teatermanus basert på en sann historie. Deler av manuset blir presentert i diskusjonskapittelet.

I kapittel 2 og 3 blir forskningens vitenskapelige ståsted og forskningsmetodene beskrevet og begrunnet. I det 4. kapittelet presenteres teori som har vært relevant for utviklingen av manuset. Det 5. kapittel tar for seg reisen fra empiri til teatermanus og de dramaturgiske strategiene blir diskutert opp mot teori for å finne svar på problemstillingen. I det siste kapittelet oppsummeres forskningen og problemstillingen blir besvart.



## 2.0 Vitenskapelig ståsted

Utgangspunktet for denne masteroppgaven er historien jeg har fått fortalt av bestemor og bestefar. Det er startgropa for min nysgjerrighet og forskning. Forskningen gir subjektens livsverden stor plass der empirien baserer seg på bestemor og bestefars historie. Dermed kan man si at jeg forsker i en hermeneutisk - fenomenologisk tradisjon der kunnskap oppstår gjennom dialog med individets opplevelse (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 76-78). Mine besteforeldres livsverden har gitt meg som barnebarn og forsker et ønske om å vite mer, men også til å fortelle deres historie. Kunnskap om temaet ble innhentet gjennom intervju og dokumentanalyse der jeg har lest ulike tekster. Videre har jeg forsket på manusutvikling og dokumentert prosessen og valgene jeg har tatt ved å skrive autoetnografi, som er en slags refleksiv logg. Basis for forskningen er empirien som ble generert gjennom disse metodene, men teorien er også en viktig del av forskningen fordi empirien hele tiden blir forstått og tolket opp mot den. I dette kapittelet gis det en beskrivelse av mitt vitenskapelige ståsted i henhold til kunstfag og epistemologi. Videre skriver jeg om kunstnerisk forskning og de kvalitative metodene som er brukt i denne masteroppgaven. Mot slutten av kapittelet blir leseren presentert for hvilken betydning nærhet til tema og etikk har hatt for oppgaven.

### 2.1 Fenomenologi

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) var den første filosofen som satte kroppen i sentrum for all forståelse. Han viderefører filosofene Husserl og Heideggers tenkning i sin eksistensfilosofi, skriver Dag Østerberg i innledningen til Merleau-Pontys bok *Kroppens fenomenologi* (1945) (Østerberg, 1994, s. V). Kroppen er ikke bare et redskap for menneskets persepsjon av verden, kroppen er også subjekt. Merleau-Ponty mente at vår viten om verden og dermed vår vitenskapelige viten kommer fra et førstepersonsperspektiv. Han tar utgangspunkt i Husserls begrep *lebenswelt* eller livsverden ”den verden vi alle umiddelbart oppfatter og lever i” (Tranøy, 2011). Livsverden er subjektets opplevelse av hverdagen. I intervjuene med bestemor og bestefar var det deres livsverden jeg ville høre om. Deres opplevelse av å være syke og bli forelsket ble til empiri som senere brukes i manuset. Subjektet erfarer verden gjennom sin kropp, med sine sanser, men subjektet står alltid i forhold til andre og til verden. ”Verden er uadskillelig fra såvel subjektiviteten som intersubjektiviteten, og den fenomenologiske oppgave består netop i at tænke verden, subjektet og intersubjektiviteten i deres rette sammenhæng”

(Collin & K ppe, 2014, s. 194). Subjektet kan ikke forstås uten de andre, samtidig vil verden alltid forstås subjektivt. Det bestemor fortalte i intervjuene bærer preg av at hun og bestefar opplevde å være syke sammen. Det bærer også preg av menneskene de m tte på sanatoriet, familie og venner, og samfunnet de levde i.

## 2.2 Hermeneutikk

I filosofen Hans-Georg Gadammers (1900-2002) eksistensielle hermeneutikk står subjektet sentralt for all forståelse (Collin & K ppe, 2014, s. 236-237). I hermeneutikken er subjektets fortolkning og forståelse av verden utgangspunktet for vår viten. Hermeneutikkens sentrale begreper er fortolkning og mening. Man søker å forstå ved å fortolke noe som er bærer av en mening. I forskningsintervjuet med bestemor og bestefar, fortalte de sin opplevelse av historien. Historien ble fortolket da jeg noterte hva bestemor fortalte på telefonen. Meningen bak bestemors ord ble også fortolket under transkripsjonen av det ene intervjuet. Selv om det er hennes ord på papiret, leser jeg det med min forforståelse og forståelseshorisont. Vi tolker verden ut fra vår bakgrunn, v re erfaringer og v r posisjon. Alle har sin forforståelse (Gadamer kalte det fordom) og forståelseshorisont, og det er bare når man har noe felles med den andres forståelseshorisont og det oppstår en horisontsammensmeltning, at man kan forstå den andres handling (Collin & K ppe, 2014, s. 238). To mennesker kan erfare det samme objektet, men vi ser det subjektivt. Bestemor og bestefar har levd i en annen tid enn meg. De har opplevd et helt annet Norge enn det jeg kjenner. Ved å lytte til dem og lese om 50-tallet og tuberkulose økte forståelsen. Disse forkunnskapene om tuberkulose var til hjelp under intervjuet slik at jeg kunne stille oppfølgingsspørsmål til det de fortalte. For å kunne skrive manuset har det vært helt nødvendig å aktivt utvide egen forståelse. Den hermeneutiske sirkel eller spiral har utvidet seg med hver bit av informasjon jeg har fått. Den hermeneutiske spiral illustrerer forholdet mellom en meningshelhet og en meningsdel. V r fortolkning av noe beror på flere faktorer som til sammen danner en forståelse. Den hermeneutiske spiralen utvides for hver meningsdel vi fortolker og forstår (Collin & K ppe, 2014, s. 233). Gjennom intervju og dokumentanalyse har jeg fått nærhet til tema og dermed et utgangspunkt for å kunne skrive nært det realistiske i manuset. Uten dette kunne jeg aldri ha satt meg inn i følelsene og tankene til en tuberkulosepasient. Da jeg begynte på manuset, var deres historie allerede fortolket av meg. På den måten er jeg også med å skape data som danner basis for manusutviklingen.

### 2.3 Kunstnerisk forskning

I en kunstnerisk prosess er man ofte på vei mot et produkt. Man kan ha en idé eller et ønske om hvordan utfallet skal være, men en skapende prosess følger ikke en oppskrift. En skapende prosess er en utforskende prosess hvor flere mulige løsninger prøves for å finne veien til produktet.

Every artist does research as she works, as she tries to use the right material, the right subject, as she looks for information and techniques to use in her studio or atelier, or when she encounters something, changes something or begins anew in the course of her work (Borgdorff, 2012, s. 143).

På den måten er en kunstnerisk prosess forskende i sin natur. I arbeidet med manuset prøvde jeg ulike dramaturgiske strategier før det ble tydelig hva som fungerte og ikke. Noe som ikke fungerte var for eksempel å la to karakterer ha samme egenskaper. Dette ble tydelig da jeg skrev en dialog til manuset og den bare ble en halv side lang. Ved å gi karakterene ulike egenskaper, ble dialogen både lenger og mer spennende. At kunsten er forskende i sin natur, betyr ikke at all kunstnerisk praksis er forskning. ”Det kreves en refleksivitet knyttet til valg av form og innhold, en refleksivitet likevel mange kunstnere i dag vil hevde er en selvsagt del – både underveis og i etterkant av en kunstproduksjon” (Gjærum & Rasmussen, 2012, s. 29). Hvis jeg bare skulle ha skrevet manuset og ikke forsket på det, ville jeg reflektert over valgene i skriveprosessen, men det ville ikke vært forskning. For at kunsten skal kunne kalles forskning, må den bidra til ny forståelse eller utvikling av feltet og ha betydning for flere enn kunstneren. ”Artistic research certainly contributes to the development of the arts, just as all other research tries to contribute to the discipline in question” (Borgdorff, 2012, s. 143). Filosofen og musikkteoretikeren Borgdorff skriver om kunstens epistemologi i sin bok *The conflict of the faculties* (2012). Kunstnerisk forskning er en form for kunnskapsproduksjon og ønsker å utvikle det området det forskes på. Han deler kunstofforskningen inn i fire deler: emne, metode, kontekst og resultat. Hva man forsker på og hvordan man gjør det må alltid ses i sammenheng med tid og sted. Kunstnerisk praksis og forskning står aldri alene, og den historiske og kulturelle konteksten vil være avgjørende for resultatet. Selv om det i denne masteroppgaven har blitt innhentet data om livet på sanatorium, er det ikke sosialantropologisk eller historisk forskning. Hovedvekten av forskningen er hvordan man kan anvende denne kunnskapen i et manus og det gjør det til kunstnerisk forskning. Jeg forsker på kunsten *med* kunsten. Borgdorff skriver at kunstnerisk forskning er å forske *i* og *gjennom* kunsten (Borgdorff, 2012, s. 21-25 ). Som kunstner er jeg *i* kunsten når jeg skriver manuset og forsker *gjennom* handlingen det er å skrive. Manusutviklingen er den kunstneriske praksisen i denne forskningen som senere blir analysert og diskutert.

## 3.0 Metode

### 3.1 Kvalitativ forskningsmetode

Kvalitativ forskning har ofte ”til hensikt å få fram hvordan mennesker *fortolker og forstår* en gitt situasjon” (Jacobsen, 2005, s. 131). Kvalitative forskningsmetoder gir subjektets erfaringer verdi og søker en dypere forståelse av et fenomen, ikke en forklaring. Gjennom kvalitative metoder kan man få nyanserte beskrivelser av et fenomen. Der kvantitative metoder søker bredde, søker kvalitative det spesifikke og særegne. Kvalitative forskere kan nærme seg verden gjennom ulike metoder som danner utgangspunkt for ulike representasjoner:

*Qualitative research* is a situated activity that locates the observer in the world. It consists of a set of interpretive, material practices that make the world visible. These practices transform the world into a series of representations, including field notes, interviews, conversations, photographs, recordings and memos to self (Denzin & Lincoln, 2005, s. 3).

Metodene i kvalitativ forskning innhenter fortolkende representasjoner av verden. Forskeren er aktivt medskapende i datagenereringsprosessen da hun er den som observerer og samler inn data. Jeg som kvalitativ forsker har gått aktivt inn for å innhente og fortolke data gjennom flere metoder, en prosess Denzin og Lincoln beskriver slik:

At this level, qualitative research involves an interpretive, naturalistic approach to the world. This means that qualitative researchers study things in their natural settings, attempting to make sense of, or interpret, phenomena in terms of the meanings people bring to them (Denzin & Lincoln, 2005, s. 3).

Ved å se nærmere på et fenomen der det hører hjemme kan man i kvalitativ forskning fortolke og forstå menneskets livsverden. Kvalitativ forskning søker å innhente data om subjektets forståelse og mening om et fenomen. Jeg ønsket å få kjennskap til bestemor og bestefars opplevelse av å være på sanatorium og derfor ble kvalitativt forskningsintervju en av metodene. Problemstillingen er avgjørende for valg av metode. Jeg valgte en metodetriangulering bestående av kvalitativt intervju, dokumentanalyse og autoetnografi. Å vite hva man kan finne ut av om et tema er bestemmende for valg av metode (Jacobsen, 2005, s 62). For å finne svar på problemstillingen, måtte jeg først innhente historien fra virkeligheten for så å bearbeide det i manuset. Ved hjelp av kvalitativt intervju og dokumentanalyse ble det innhentet empiri og teori. Gjennom autoetnografi så jeg hvordan disse ble bearbeidet i manuset.

#### 3.1.1 Kvalitativt forskningsintervju

Et kvalitativt forskningsintervju gir mulighet for å gå i dybden på et tema. Målet er å få nyanserte beskrivelser av hvordan intervjupersonen opplever verden (Kvale & Brinkmann,

2015, s. 47). Det kvalitative intervjuet ønsker å forstå hvordan andre mennesker opplever sin livsverden. I et kvalitativt forskningsintervju innhenter man kunnskap gjennom vanlig språkbruk i en form for samtale. Forskningsintervjuet er basert på den hverdagslige samtalen, men skiller seg fra denne type samtale ved at det er en faglig samtale, og at rammene for samtalen er definert av forskeren. Et kvalitativt forskningsintervju er grobunn for kunnskap som skapes i samspill mellom forsker og intervjupersonen (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 49). Det er i interaksjonen, det mellommenneskelige, lærdommen oppstår. Både forskeren og intervjupersonen kan gjennom dialogen forandre mening og få ny innsikt. Kunnskapen skapes aktivt gjennom spørsmål og svar. Målet med denne metoden var å innhente informasjon som ikke er nedskrevet i en bok. Gjennom kvalitativt forskningsintervju ble det innhentet primærdata om livet på sanatorium. Det mine besteforeldre fortalte kan ingen andre fortelle fordi det er deres opplevelse og historie. Jeg valgte et kvalitativt forskningsintervju for å få nærhet til deres historie. Denne empirien ga en innfallsvinkel og en nysgjerrighet til å skrive manuset.

### *Semistrukturert livsverdenintervju*

Det finnes flere måter å gjennomføre et forskningsintervju på og i denne masteroppgaven ble et semistrukturert livsverdenintervju valgt, en tilnærming Kvale beskriver som en planlagt og fleksibel samtale (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 46-47). Noen spørsmål og temaer er satt, men som intervjuer er man lydhør for intervjupersonene og åpen for å gå utenom det som er planlagt. På denne måten får intervjupersonens egen opplevelse av temaet fokus. Kvale skriver om en bevisst naivitet hos forskeren som gjør at man gir plass til nysgjerrigheten og er lydhør for det som sies og ikke sies i intervjusituasjonen. Livsverden kan beskrives som den verden vi møter i dagliglivet og vår opplevelse av den. Kvale trekker paralleller til Merleau-Ponty og fenomenologien hvor nettopp subjektets opplevelse av verden har verdi. Innenfor kvalitativ forskning er fenomenologi ”mer bestemt et begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene” (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 45). Målet er å innhente kunnskap om intervjupersonenes livsverden ved å stille både faktaspørsmål og meningsspørsmål.

Under intervjuet med bestemor og bestefar dukket det opp flere uforutsette opplysninger som ble fulgt opp med oppfølgingsspørsmål. Ved å ha noen forberedte spørsmål og temaer og samtidig være lydhør for det de fortalte, ble det plass til å gå i dybden på flere aspekter av deres

livsverden. Da masterprosjektet startet, var det ikke så mye jeg visste om mine besteforeldres historie. De har fortalt lite til familien om denne tida. Det vi hadde hørt var at de møttes på sanatorium og at bestefar var veldig syk. Historien om da de var syke, er ikke bevisst holdt tilbake fra deres side, men for å få dem til å fortelle mer var det viktig at intervjuet skjedde på deres premisser. Det semistrukturerte livsverdenintervjuet opplevdes som en samtale, slik vi snakker sammen til vanlig. Dette kan ha vært vesentlig for å få bestemor og bestefar til å fortelle, men også for at jeg kunne stille de vanskelige spørsmålene og samtidig være var for deres grenser. I intervjuet ble det vekslet mellom fakta- og meningsspørsmål. Faktaspørsmålene ga blant annet konkrete opplysninger om rutiner på sanatoriet. Med meningsspørsmålene fulgte svar på hvordan de opplevde livet var på sanatoriet. Det ble for eksempel stilt meningsspørsmål om de var redde da de var på sanatoriet og om hvordan det var å oppleve at noen døde. Et faktaspørsmål kunne lette stemningen da meningsspørsmålene ble for nærgående.

### *Forarbeid*

Nysgjerrigheten på bestemor og bestefar sin barndom og ungdomstid har blitt større med årene. Kanskje har det noe med at jeg blir mer bevisst mitt opphav nå når jeg er voksen. Eller kanskje er det først nå det går opp for meg at de ikke er her for evig. Derfor har det blitt naturlig å stille dem flere spørsmål om dette. Bestemor og bestefar bor i en annen by enn meg, så det er praktisk å ringe. I forarbeidet til masteroppgaven ble det foretatt intervju over telefon. Det ble gjennomført tre telefonintervjuer der jeg først la fram for bestemor at jeg vurderte å skrive et manus basert på hennes liv og fikk godkjenning av henne til det. I forkant av telefonintervjuene ble det notert ned noen spørsmål og temaer. I intervjuene ble det stilt spørsmål om hennes barndom, ungdomstid, livet på gården og om hvordan hun møtte bestefar på sanatorium. Underveis noterte jeg det hun fortalte og hvis noe var usikkert, ble det stilt oppklarings spørsmål ved neste telefonsamtale. Etterhvert som bestemor fortalte økte nysgjerrigheten og ønsket om å vite mer om tuberkulose og sanatorium. Dokumentanalyse ble en metode for å få teori om temaet fordi empirien måtte ses i en historisk og samfunnsmessig kontekst. Derfor begynte jeg å lese om temaet for å kunne stille mer relevante spørsmål. Et telefonintervju er synkron i tid, men asynkron i rom. Dette medfører at man kan ha en samtale lik den man har ansikt til ansikt, men man mister observasjonen av den sosiale interaksjon. I et intervju som foregår i samme rom, vil man som forsker kunne bruke kroppsspråket til å støtte dialogen (Elmholdt, 2006, s. 74). I telefonintervjuene var det vanskelig å vite eller høre om bestemor ville fortelle mer. Å intervju begge to i samme rom, kunne åpne for mer informasjon. Samtidig ble det kanskje

tydeligere for dem at jeg var oppriktig interessert i å høre om deres liv. Derfor avtalte vi et intervju hjemme hos dem. I forkant av dette intervjuet ble forskningen meldt til NSD og det ble søkt om lov til å gjennomføre intervjuet og gjøre opptak av det. I søknaden ble det opplyst om temaer som ville bli tatt opp og at mennesker som ikke var involvert i intervjuet ville bli anonymisert. Etter godkjenning fra NSD ble forskningsintervjuet gjennomført.

### *Gjennomføring av forskningsintervju*

Telefonintervjuene ga mye forkunnskap som gjorde meg mer forberedt til intervjuet hjemme hos bestemor og bestefar. Forkunnskapen ga mulighet til å stille konkrete spørsmål og gå i dybden på temaer. Noe av det bestemor hadde fortalt over telefonen, ble hun spurt om en gang til slik at det kunne bli transkribert ordrett fra opptaket. Baktanken med å la dem være sammen i intervjuet var at de kunne mimre sammen. Ved å intervjuer begge to kunne de hjelpe hverandre å huske historien og supplere hverandre underveis i intervjuet. På den måten kunne et minne fremkalle et annet. Bestemor fortalte og bestefar nikket anerkjennende og kom med tilleggsopplysninger.

### *Transkripsjon av intervjuet*

Da intervjuet ble transkribert, hørte jeg tydelig at det likner mer en samtale enn et intervju. Som forsker og barnebarn kommer jeg med mange ord som; ”ja”, ”nei” og ”åh”. Disse ordene er utelatt fra transkriberingen da de ikke var nyttige for forskningen. Det finnes ingen korrekt måte å transkribere på, det viktigste er at det gagnar forskningen. ”Ved å overføre samtalen til en litterær stil blir det mulig å formidle meningen med intervjupersonens historier til leserne” (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 212). Transkripsjonen ble senere nyttig for å analysere hva som var blitt fortalt og finne ulike temaer som kom fram i intervjuet. Disse temaene ble senere utgangspunkt for teatermanuset. Funnene i analysen blir skrevet om i et senere kapittel.

### *Validitet*

”En fortelling er alltid basert på *seleksjon*” skriver Beate Indrebøe Hovland i *Narrativ Etikk og profesjonelt hjelpearbeid* (Hovland, 2011, s. 96). Vi kan ikke huske alt. Vi velger oss det som er viktigst når vi forteller andre om vårt liv. Noen ganger utelater vi noe for å skåne oss selv og andre. Andre ganger har vi rett og slett glemt noe. Det er seksti år siden bestemor og bestefar

var innlagt på sanatorium. De kan umulig huske alt og kanskje vil de ikke huske alt heller. Det lille bestemor har fortalt om de som døde på sanatoriet, har vært ganske skremmende. ”En livshistorie er altså en fortolkning av ”jeg-historien”, der noen hendelser er glemt, noen fortrenget og andre huskes og oppleves som mer eller mindre sentrale for hvordan en er blitt den en er i dag” (Hovland, 2011, s. 96). Bestemor og bestefar fortolker sin livshistorie og historien blir igjen fortolket av den som hører den. Da bestemor fortalte over telefonen, ble jeg medforfatter fordi historien ble fortolket av meg. Det ble min versjon av deres virkelighet (Hovland, 2011, s. 186).

Om bestemor og bestefar husker riktig eller ei, er ikke avgjørende for validiteten av intervjuene i denne forskningen fordi det er deres subjektive opplevelse som ivaretar relevansen og er forskningsintervjuenes mål. Målet med intervjuene var å innhente empirisk materiale om bestemor og bestefar sitt liv og hvordan de møttes på sanatorium og ble forelsket. Validitet handler om å ha en kritisk holdning underveis i forskningsprosessen (Krumsvik, 2014, s. 154). Derfor har fortolkningen av intervjuene vært under stadig evaluering. For at data fra intervjuene skal være valide, har en kritisk holdning til hvordan data har blitt framlagt vært avgjørende. Et kritisk blikk på egen forskning førte til noen oppfølgingssamtaler med bestemor slik at deres livshistorie ikke ble skrevet om før den ble bearbeidet i manuset. I ettertid ser jeg at det hadde vært hensiktsmessig å ta opp forskningsintervjuene som ble foretatt over telefon også. Da hadde det vært mulig å benytte sitater fra alle intervjuene, og dermed hadde det de fortalte blitt framlagt mer nøyaktig. Krumsvik skriver at validitetsbegrepet i kvalitativ forskning handler om at man har undersøkt det man ville undersøke (2014, s. 151-152). Denne masteroppgaven undersøker hvordan en virkelig historie kan bearbeides til et teatermanus og hvilke dramaturgiske strategier som blir valgt. Forskningsintervjuene er kilden til den virkelige historien og bør derfor framstå så nært det bestemor og bestefar fortalte for at den skal være gyldig og valid for forskningen.

### 3.1.2 Dokumentanalyse

Å skrive et manus om tuberkulose, krever kunnskap om sykdommen og sanatorium. Derfor er dokumentanalyse en av metodene fordi jeg hadde bruk for mer fakta om sykdommen. Den første fasen av en dokumentanalysen omhandler utvelgelse av kilder og kildekritikk. Hvilke kilder gir den informasjonen man trenger og er kildene til å stole på? ”Å drive kildekritikk betyr



å vurdere hvor brukbar eller relevant en kilde er i *forhold til en problemstilling*” (Østbye, Helland, Knapskog, Larsen og Moe, 2013, s. 42).

Dokumentene som ble lest inneholdt både medisinsk fakta om sykdommen og sanatorium, men også informasjon om hvordan det var å være syk. Det var viktig at kildene var historisk korrekte, men kanskje like viktig var det at de fortalte noe om menneskene som ble berørt av sykdommen. I dokumentanalysen er det kilder som er skrevet av helsepersonell som en medisinsk inngang til tema, bøker som er skrevet av og om tuberkulosepasienter, bilder fra sanatorium og filmer om temaet. Bilder av bestemor og bestefar da de var unge har også vært til inspirasjon i utviklingen av manuset.

Da jeg begynte å lese om tuberkulose og sanatorium, forstod jeg hvor mye jeg ikke vet og hvor omfattende dette temaet er. Derfor har jeg gjort et utvalg av tekster for å begrense mengden. Jeg har hentet informasjon fra nettutstillingen til Norsk teknisk museum *Jeg fortalte ikke til noen at jeg hadde vært syk* og nettsiden til Landsforeningen for hjerte- og lungesyke. I utvalg av bøker har jeg lagt vekt på pasientenes opplevelse av å være syk og mindre på den medisinske delen. Derfor har jeg brukt bøker hvor pasientene forteller. Bøkene *Ikke bare glitter på Glitter* (Nørstebø, 2002), *Sanatorieliv* (Skogheim, 2001) og *Tæring* (Skogheim, 1988) har vært til stor inspirasjon og økt min forståelse for sykdommen. I boka *Tæring – historia om ein folkesjukdom* (Karlsen og Skogheim, 1990) står det om både tuberkulosens medisinske historie og pasientenes opplevelse av å syk. Dokumentene ble lest og dermed fortolket. Alt som ble lest og sett om tuberkulose og sanatorium har bidratt til forståelse og innlevelse når manuset skulle utvikles. Det har også skapt et ønske om å formidle det som er lest videre.

### 3.1.3 Autoetnografi

For å forske på prosessen det er å skrive et manus, tok jeg i bruk autoetnografi for å reflektere og dokumentere utviklingen av manuset. ”Autoetnografi er tradisjonelt definert som en form for selvrefleksjon og skriving som utforsker skribentens egne erfaringer og binder dette til en videre kulturell, politisk og sosial sammenheng” (Reinertsen, 2015, s. 269). Ved å skrive ned tanker underveis i manusarbeidet, ga jeg rom for å være selvkritisk og diskutere dilemmaer underveis. Disse refleksjonene ble nyttige for manuset fordi jeg gikk i dialog med meg selv om de dramaturgiske strategiene som ble valgt underveis. Autoetnografien ble et slags kart over hvordan manuset ble til. Sarah Wall skriver i sin artikkel ”An Autoethnography on Learning

about Autoethnography” (2006) at subjektets betydning i nyere tid(s forskning) muliggjør autoetnografisk forskning. Autoetnografisk metode innebærer at min stemme teller (Wall, 2006, s. 2-3). Wall skriver også om ulike måter å gjennomføre en autoetnografisk undersøkelse. Forskeren må finne den måten som passer best for henne. Det er hennes opplevelse og refleksjoner som skal dokumenteres. En autoetnografisk tekst kan være fragmentarisk eller kronologisk, saklig og beskrivende og mer eller mindre poetisk. Men en autoetnografisk tekst skal være noe mer enn en filosofisk dagbok. Wall skriver at man i autoetnografisk forskning må ta vare på alle tre delene av ordet. *Auto* – selvet, *etno* – den kulturelle sammenhengen og *grafi* – forskningen. Hvis teksten bare er navlebeskuende, mangler de to andre delene av ordet. Den selvkritiske refleksjonen må ses i sammenheng med det det forskes på (den kulturelle sammenhengen), men også metoden. Videre skriver hun: ”I like structure, and I believe that rigor is possible and necessary in qualitative research. Using self as subject is not a problem for me, but how self is used is very important” (Wall, 2006, s.10). Subjektets plass i forskningen skal være gjennomtenkt og hensiktsmessig. Autoetnografisk metode blir relevant når man kan se linjene mellom auto - etno og - grafi. I denne masteroppgaven er etno-delen av autoetnografi den kunstneriske prosessen og hvilke dramaturgiske strategier som blir valgt når det skapes et manus basert på virkeligheten.

Autoetnografi kan være nyttig når man vil bli bevisst sin egen praksis. Trine Ørbæk har gjort en autoetnografisk undersøkelse for å se nærmere på sin jobb som dansepedagog og koreograf. Hun har studert flere års refleksjoner rundt egen praksis og brukt vendepunktanalyse for å se på hvordan endringer har oppstått i hennes pedagogiske praksis (Ørbæk, 2013). Hun konkluderer med at autoetnografi kan være en verdifull metode for å synliggjøre sin egen forskningsprosess og bli bevisst egen praksis. Erfaringen hun har gjort seg kan være relevant for andre pedagoger, men også for hennes elever.

Autoetnografi er en form for feltnotater hvor man reflekterer over egen praksis. Jeg kunne kalt denne forskningsmetoden for flere ting; refleksiv logg, skrivedagbok, refleksjons notater, feltnotater på egen skriving. Jeg velger å bruke autoetnografi fordi den metoden gir en god beskrivelse av hva mine refleksjoner rundt egen skriving bør inneholde. Autoetnografi ble skrevet samtidig som manuset ble utviklet og senere analysert for å finne de dramaturgiske strategiene som ble valgt.

#### 3.1.4 Nærhet til tema og etiske hensyn

I et kvalitativt forskningsparadigme er nærhet til forskningen en forutsetning fordi man som forsker alltid vil fortolke sine funn. ”Samtidig er det kun gjennom nærhet at forskeren kan sette seg inn i andres livssituasjon” (Jacobsen, 2015, s. 29). Som barnebarn var det lett å leve seg inn i det bestemor fortalte. Ved å kjenne intervjuobjektene kan forskeren få informasjon andre ikke ville ha fått, men samtidig ser forskeren svarene i lys av hvordan hun kjenner intervjupersonene. Intervjuene kunne ha inneholdt mer nærgående spørsmål, men fordi jeg er deres barnebarn, var det ikke like naturlig å spørre om alt. Dette kan være en svakhet i forskningen, men samtidig er det de dramaturgiske strategiene i manusutviklingen det forskes på og ikke livet på sanatorium.

Det har vært nødvendig å ta etiske hensyn fordi jeg forvalter andres livsverden i manuset. Kvale og Brinkmann gir en beskrivelse av hva etikk og moral er: ”...den menneskelige eksistens' nærhet, det vil si til den forestilling at menneskelivet innebærer noen moralske fordringer om å handle, tenke, føle og være på de måtene som kreves” (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 96). Etikk kan være usagt og den kan være uttalt. Den kan være en ryggmargsrefleks som gir beskjed om hva man bør gjøre. Når det skapes kunst av andres livsverden, finnes det ingen regler kunstneren må forholde seg til. Det kreves ingen underskrift for å få lov til å bruke andres liv i et manus, men å få samtykke til å bruke bestemor og bestefars historie har vært viktig for meg som kunstner.

Denne forskningen tar ikke for seg sensitiv informasjon som skal publiseres. Det eneste sensitive som kommer fram er at mine besteforeldre har hatt tuberkulose og har møtt hverandre på sanatorium. Andre personer og stedsnavn har blitt utelatt fra forskningen fordi jeg ikke har samtykke til å fortelle om andre enn besteforeldrene mine. Bestemor fortalte om flere medpasienter i intervjuet, men deres navn og bakgrunn ble skrevet om i manuset. Kunstnere sitter med ulik holdning til etikk og forvaltning av andres livsverden. Min samvittighet har kanskje vært en brems på manusutviklingen, men den har også vært en rettesnor fordi det i utgangspunktet var deres historie jeg ville fortelle. I teorikapittelet står det mer om å skrive sant og om å bruke andres liv i fiksjon.

## 4.0 Teori

Denne masteroppgaven undersøker hvordan man kan bearbeide en historie fra virkeligheten til et teatermanus. Det er den kunstneriske prosessen som studeres, der det å belyse de valgte dramaturgiske strategiene vektlegges. Derfor vil jeg i dette kapitlet presentere teori som har vært vesentlig for utviklingen av manuset. Hovedvekten av dette kapitlet omhandler dramaturgi bestående av både teater- og filmteori. Jeg har valgt å bruke noe litteratur fra filmteori fordi disse bøkene har gitt konkrete og utfyllende beskrivelser som har bidratt til større forståelse for manusfaget. I søken etter teori om virkelighet og fiksjon, ble debatten om virkelighetslitteratur en vei inn for å se sammenheng mellom kunst og etikk. I den siste delen av teorikapitlet får leseren et innblikk i tuberkulose og sanatorieliv. Det har vært en stor del av forskningen og derfor velger jeg å presentere noe fakta om sykdommen i en samfunnsmessig og historisk kontekst.

### 4.1 Manusutvikling

Utgangspunktet for masteroppgaven var å lage teater av bestemor og bestefars historie. I starten av manusutviklingen ville jeg beholde mest mulig av virkeligheten. Jeg ville skape et etnodrama og befant meg i det anvendte teaterfeltet. Saldaña beskriver etnodrama slik: ”An ethnodrama, a word joining *ethnography* and *drama*, is a written play script consisting of dramatized significant selectiones of narrative collected from interview transcripts, (...) Simply put, this is dramatizing the data” (Saldaña, 2005, s. 2). Etnodrama er et manus basert på for eksempel intervju, som nevnes av Saldaña, men kan også være basert på dagbok, brev, historiske dokumenter eller minner. Det er teater med utgangspunkt i virkeligheten som ønsker å belyse og forstå ulike kulturer og levd liv.

Etnodrama er et manus basert på kvalitative data og derfor kan man si at man både er kunstner og forsker når man skriver et etnodrama. Slik sett kan etnodrama sies å representere et kunstnerisk utviklingsarbeid. I mitt manus er intervjuene med besteforeldrene mine utgangspunktet. Ut fra et intervju kan man transkribere opptak av intervjuet for så å bruke det mer eller mindre ordrett i manuset. Det er også mulig å basere et manus på intervju hvor man velger ut hendelser eller temaer som bearbeides til et kunstnerisk produkt. ”A play is not a journal article. So stop thinking like a social scientist and start thinking like an artist” (Saldaña,

2011, s. 37). Saldaña skriver at man må tenke som en kunstner selv om utgangspunktet for etnodrama er virkeligheten. Å skrive manus er å redigere en rekke minner, skriver manusforfatteren Caridad Svich i ”Playwriting as Editing: Lines of Memory” (2015). Når dramatikere skriver, kan egne minner være med på å skape manuset. Da jeg skrev, opplevde jeg at egne minner og erfaringer kunne blande seg med historien til bestemor og bestefar. Egne minner kunne berike historien, men også fjerne den fra det jeg opprinnelig ville fortelle.

Det første utkastet til manuset ble et manus-skjelett som jeg stadig la til, trakk fra og redigerte rekkefølgen på. ”The data, of course, are the raw material that has been generated in the act of writing, which has already been through an editing process even in its raw state” (Svich, 2015, s. 109). Vi fortolker vår egen fortelling og jeg som mottager av bestemors fortelling har min egen fortolking av denne. Dermed kan man si at data jeg har fått i de kvalitative intervjuene allerede er redigert før jeg bruker det i manuset.

Intervjuene gir kunstneren empiri som bearbeides i manuset. I artikkelen ”Hvilken virkelighet? Hvis virkelighet?” (2007) av Janicke Branth skriver hun om research som basis for den dramatiske tekst; hvordan research er et redskap for dramatikeren. Kunnskapen om livet på sanatorium, gjør det lettere å skape karakterene i manuset. På den måten blir all data i denne forskningen et redskap for å forstå og for å skrive et manus. Saldaña skriver at man må tenke som en kunstner fordi teater ikke er oppramsing av fakta, men en kunstnerisk bearbeiding av disse:

Theatre’s primary goal is to entertain—to entertain ideas and to entertain for pleasure. With ethnographic performance, then, comes the responsibility to create an entertainingly informative experience for an audience, one that is aesthetically sound, intellectually rich, and emotionally evocative (Saldaña, 2005, s. 14).

I følge Saldaña har man et ansvar for å skape teater som både underholder og opplyser publikum når man lager etnoteater. Etnodrama skal både vekke tanken og følelsene til publikum. Gjennom kvalitative data søker man i etnodrama en dypere forståelse av verden vi lever i. Etnodrama er både forskende og skapende. Derfor kan man si at man forsker på og med kunsten (Borgdorff, 2012, s. 21-25).

Da manuset skulle utvikles, kom jeg raskt til et punkt der valget stod mellom å beholde historien til bestemor og bestefar eller dikte videre. Ved å dikte videre og bruke fiksjonen, kunne jeg skape mer spenning for publikum. For å gjøre manuset både underholdende og tankevekkende, slik Saldaña skriver at man bør, måtte intervjuene bearbeides og dramaturgiske strategier tas i bruk. På den måten fjernet jeg meg også fra etnodrama slik Saldaña definerer det. Å tenke som

en kunstner, betød i denne manusprosessen å ha stor kunstnerisk frihet når virkeligheten skulle bearbejdes til fiksjon. Samtidig ble ønsket om å bruke deres historie beholdt. Derfor befant jeg meg i et slags mellomland teaterfaglig. Jeg hentet teknikker fra etnodrama, men beveget meg bort fra det anvendte teaterfeltet. Teaterfiksjonen har sine egne premisser og derfor ble det nødvendig å tenke dramaturgisk.

## 4.2 Dramaturgi

I boka *Innføring i Dramaturgi* (2006) definerer bokens forfatter Michael Evans dramaturgi slik: ”Dramaturgi er læren om hvordan skuespill og andre fortellinger i dramatisk form er oppbygd” (Evans, 2006, s. 17). Dramaturgi er den dramaturgiske fortellingens arkitektur. De ulike delene som settes sammen til en dramatisk fortelling. Fortellinger med dramatisk form er fortellinger som er beregnet på å bli spilt eller vist for et publikum (Evans, 2006, s. 19). En dramatisk fortelling kan være et teatermanus, et filmmanus eller andre typer scenetekster som for eksempel er improvisert fram. I den vestlige verden blir dramatiske fortellinger ofte fortalt etter en modell Aristoteles (384-322 f. Kr.) beskrev for 2300 år siden (Evans, 2006, s. 14 ). Da jeg begynte å skrive manuset, ble det tatt mange dramaturgiske valg, både bevisst og ubevisst. Noen valg kom av seg selv fordi jeg hadde forestilt meg noe da bestemor og bestefar fortalte. Andre ble nøye overveid for å få det til å fungere i fabelen. ”Med fabelen (*plot*) menes her den spesifikke ordningen av begivenhetene i et drama” (Platz-Waury, 2004, s. 85). Ordet fabel blir i denne oppgaven brukt om hvordan handlingsgangen er satt sammen i manuset.

Aristoteles mente at fabelen var den viktigste komponenten i tragedien (Aristoteles, 1997, s. 36). Han skrev om den greske tragedien i avhandlingen *Om dikterkunsten*. I ettertid har dramatikere i større eller mindre grad fulgt en aristotelisk dramaturgi som kjennetegnes ved handlingens enhet. Det betyr at fabelen må ha en begynnelse, midte og en slutt, samt følge en lineær og logisk handlingsgang (Aristoteles, 1997, s. 39-41). I alt fra teater til bøker og filmer brukes den aristoteliske dramaturgien. Vi er opplært til å fortelle historier med aristotelisk dramaturgi der handlingsgangen er logisk og bygges opp mot et klimaks. I boka *The Architecture of Drama* (2008) beskrives den aristoteliske dramaturgien slik; ”this form weaves these parts of structure into a tight, cause-and-effect story that builds in intensity to a strong climactic ending with a detectable change in fortune for the leading character” (Letwin, J. & R. Stockdale, 2008, s. 2). I aristoteliske fortellinger leder den ene handlingen til en ny handling.

Mot slutten av fabelen gjennomgår hovedperson en forandring. Da jeg begynte å se for meg hvordan manuset skulle bli, fikk fabelen nærmest automatisk en aristotelisk oppbygging. Jeg velger å bruke Evans beskrivelse av standard-dramaturgi i denne oppgaven. Standard-dramaturgi er et annet ord for aristotelisk dramaturgi (Evans, 2006, s. 19). I det følgende gis en redegjørelse av standard-dramaturgien som vil bli anvendt i diskusjonskapittelet.

#### 4.2.1 Standard-dramaturgi

I standard-dramaturgien er handlingen logisk, den går framover og det er ingen hopp i den fiktive tiden (Evans, 2006, s. 21-22). Det betyr at fortellingen følger en logisk oppbygging og hvis noe fra fortiden skal fram, blir det fortalt og ikke spilt ut. Publikum forstår handlingsgangen og kan kjenne seg igjen i karakterene. Ofte er det en protagonist, også kalt hovedperson, publikum særlig identifiserer seg med og heier fram. Protagonistens kamp for å nå sitt mål er hovedhandlingen i standard-dramaturgien. Disse kjennetegnene legger et grunnlag for hva man må ha med i en dramatisk fortelling med standard-dramaturgisk oppbygging.

Dramatikere begynner ofte med bakgrunnshistorien, når de skal skrive et manus (Evans, 2006, s. 54). Bakgrunnshistorien er alt som har skjedd før manuset starter. Hva som har skjedd i karakterenes liv før handlingen settes i gang. Handlingsgangen springer ut av denne og når forestillingen er over, stopper både handlingsgangen og bakgrunnshistorien. Det som har hendt før blir ikke alltid fortalt i forestillingen, ofte må publikum tolke bakgrunnshistorien gjennom dialog og handling i forestillingen. Handlingsgangen er rekkefølgen på hendelsene i manuset eller på scenen; det publikum ser og hører. Handlingsgangen i standard-dramaturgien er meningsfull. Den er organisert for å gi mening og sammenheng (Evans, 2006, s. 87). Evans deler inn standard-dramaturgien i seks deler. Disse delene beskriver oppbyggingen og etappene i et manus.

##### *Protagonistens søvngjengertilstand*

En dramatisk fortelling begynner ofte i protagonistens vanlige verden, men noe er galt (Evans, 2006, s. 107). Protagonisten er ikke helt fornøyd eller lever kanskje et utilfredsstillende liv. Evans kaller dette for protagonistens søvngjengertilstand. Ved å la protagonisten være misfornøyd, gir dramatikeren protagonisten en indre motivasjon til å handle. Samtidig forklarer

den søvnige tilstanden hvorfor hun ikke har handlet før. Derfor er protagonisten klar når den igangsettende handlingen starter.

### *Igangsettende handling*

I den igangsettende handlingen skjer det noe som får protagonisten til å våkne. Protagonisten får en utfordring og denne hendelsen tvinger protagonisten til å handle (Letwin, 2008, s. 11). Publikum forstår at *nå* har historien begynt. Derfor er plasseringen av den igangsettende handlingen viktig. Den må ikke komme for sent fordi det er her historien settes i gang, men er den plassert for tidlig risikerer du at publikum ikke har nok empati med protagonisten (Evans, 2006, s. 109-110). Hvis publikum allerede er interessert i protagonistens liv og forstår hvordan hun har det, vil interessen for å følge henne videre være større. Den igangsettende handlingen får protagonisten ut av balanse (Letwin, 2008, s. 16). Denne ubalansen vil protagonisten gjenopprette og kampen for et mål blir født.

### *Protagonisten nøler, men aksepterer utfordringen*

I den igangsettende handlingen får protagonisten en utfordring hun må si ja til. Hun behøver ikke ta utfordringen med en gang, hun kan nøle og jo lenger hun nøler, jo viktigere blir kampen når hun likevel sier ja. Protagonisten må si ja til utfordringen for å få den dramatiske fortellingen i gang. Når protagonisten godtar utfordringen, starter kampen for å oppnå et mål. Her dukker også det bærende spørsmålet i manuset opp. Det er spørsmålet som er gjennomgående i forestillingen og som publikum vil ha svar på (Evans, 2006, s. 112).

### *Konfliktopptrapping*

Protagonistens kamp er i gang, men det viser seg å være en hardere kamp enn først antatt. Det kommer stadig større hindringer, som gjør at protagonisten må bytte taktikk eller redefinere sitt mål (Evans, 2006, s.114). Det koster protagonisten mer og mer å nå sitt mål, konfliktnivået kan også endres her. For eksempel fra å være en relasjonell konflikt til å også bli en indre konflikt. Kanskje protagonisten kjemper mot sine egne verdier eller egen vilje. Dramatikerens må få spenningen til å stige i denne delen av manuset for at publikum skal holde interessen. Handlingene protagonisten gjør behøver ikke få henne nærmere målet, men det må være en bevegelse. Publikum må se at hun enten lykkes eller mislykkes i sine delmål mot den avgjørende kampen. Mot slutten av konfliktopptrappingen, er det vanlig at protagonisten kommer til *the point of no return*. Hvis hun velger å fortsette mot sitt mål, må hun møte den største utfordringen av dem alle og hun kan ikke trekke seg.



### *Den avgjørende kampen*

I den avgjørende kampen vil protagonisten enten vinne eller tape (Evans, 2006, s. 115-118). Det er denne hindringen som er størst og som får størst utslag. Den avgjørende kampen bør få publikum til å tvile på om dette går bra. Hele handlingsgangen bygges opp mot denne kampen og det blir ekstra spennende om publikum ikke kan forutse utfallet (Letwin, 2008, s. 38). Det ender enten godt eller dårlig og publikum forstår at kampen er over.

### *Utfallet av den avgjørende kampen*

I slutten av manuset skal det bærende spørsmålet bli besvart. Det behøver ikke være entydig, men publikum må få et slags svar. Protagonisten har vunnet eller tapt en kamp og hva utfallet av det blir kan som i eventyrene bli fortalt ”at de levde lykkelig alle sine dager” eller en mer moderne variant; kanskje det går bra (Evans, 2006, s. 120). Selv om man vil avslutte med en tvetydighet, må man vise at den dramatiske fortellingen er slutt. Det kommer ingen scener etter denne. Når fortellingen er slutt, er noe forandret. Karakterenes liv blir ikke det samme.

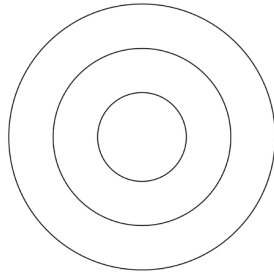
Denne forståelsen av standard-dramaturgien ble veiledende for arbeidet med manuset. De seks handlingsetappene ga en forståelse av hvordan jeg kunne skape spenning og identifikasjon for publikum. Å velge en dramaturgisk modell gir noen retningslinjer, men også muligheter. En standard-dramaturgisk modell gir en helhetlig og sammenhengende historie og dette var en del av den kunstneriske intensjonen for manusutviklingen. Samtidig kan denne dramaturgiske modellen være begrensende i en skapende prosess fordi den har så klare retningslinjer. Hvordan disse retningslinjene ble fulgt, kommer jeg tilbake til i diskusjonskapittelet.

#### 4.2.2 Konflikt

Som en konsekvens av standard-dramaturgisk oppbygging, ble konflikt og hvordan man kan skape og bygge opp en konflikt i et manus en dramaturgisk strategi. Dramatiske fortellinger drives ofte framover av konflikter (Evans, 2006, s. 30). Protagonisten handler fordi det er en konflikt og publikum ønsker å finne ut hvordan karakteren løser konflikten. Konflikten fører til at karakterene handler og fungerer som en katalysator som setter i gang handlingsgangen (Evans, 2006, s. 45). Protagonisten har et ønske om å rette opp i konflikten. Alle karakterer som er handlende i et manus, har en motivasjon og vil noe. Handlingene karakteren gjør, gjøres på bakgrunn av motivasjon og for å nå et mål (Evans, 2006, s. 156).

Det finnes tre hovedtyper av konflikt (Evans, 2006, s. 31-40). Forfatteren beskriver sirkler:

*Tre konflikttyper*



Den ytterste sirkelen illustrerer en ytre konflikt der karakteren er i konflikt med for eksempel samfunnet eller naturen. Den midterste sirkelen er de personlige konfliktene der karakteren er i konflikt med andre og karakterenes relasjoner står på spill. Den tredje konflikttypen er en indre konflikt. Den konflikten karakteren har med seg selv. Denne konflikttypen kommer ikke alltid så godt fram i dramatiske fortellinger og er lettere å skildre i en roman (Evans, 2006, s. 37-38). Disse konflikttypene gir en dramatisk fortelling driv og dybde. Det betyr ikke at en dramatisk fortelling må ha alle konflikttypene for å være god. Evans eksemplifiserer med James Bond filmene der det ofte bare er en ytre konflikt og likevel er filmene veldig populære. Men de fortellingene som både beveger og underholder har som regel alle de tre konflikttypene.

I dramatiske fortellinger er spenning grunnleggende. Publikum må lure på hvordan det går med protagonisten helt til handlingsgangen er over. ”Spenningen oppstår hos tilskueren fordi tilskueren forsøker å forestille seg forskjellige resultater av den handlingen som nettopp pågår” (Evans, 2006, s. 93). Dramatikerer planter spørsmål hos tilskueren ved å ikke fortelle alt, men også ved å skape forventninger til hva som kan skje. Konflikten som oppstår leder ofte til en krise i protagonistens liv. ”Først presenterer dramatikerer en protagonist med visse ønsker og mål i livet, så får vi se hvordan akkurat de mål og ønsker blir snudd opp ned” (Evans, 2006, s. 163). Ved å vise publikum protagonistens ønsker før krisen inntreffer, får dramatikerer mulighet til å bygge opp spenningen enda mer. Det muliggjør også sympati for protagonisten som gjør at publikum får et ønske om at hun skal nå sitt mål. Når tapet blir større, er det mer på spill for protagonisten og spenningen blir større.

Når noens livsverden bearbeides til en dramatisk fortelling, konstrueres den på fiksjonens premisser. Et liv kan inneha alle de tre konflikttypene, men i en dramatisk fortelling kan det være nødvendig å forsterke konfliktene for å skape spenning og nysgjerrighet. I arbeidet med manuset ble det valgt ut noen spesifikke konflikter fra intervjuene som igjen ble bearbeidet og forsterket. Hovedkonflikten er derimot oppdiktet fordi jeg ville skape en helhetlig historie med

en kjempende protagonist. Jeg velger å betegne konflikten som er gjennomgående for hele manuset som hovedkonflikten. Dette er et begrep som er mindre vanlig å bruke. Ofte bruker man protagonistens mål om det samme: "The through-line objective, decided upon when the leading character is thrown out of balance, never changes. She pursues that one goal, which she will obtain or fail to obtain by the story's end" (Letwin, 2008, s. 18). I manusprosessen ga jeg protagonisten et gjennomgående mål, men for å gi henne mer motstand gjennom hele fabelen, valgte jeg å utvikle en hovedkonflikt. Dette skriver jeg mer om i diskusjonsdelen av oppgaven.

I det virkelige livet har alle mennesker behov som vi handler for å få tilfredsstilt (Letwin, 2008, s. 18). Hvis vi er sultne, spiser vi, hvis vi er trøtte, sover vi. I et manus har karakterene også behov og dette får dem til å handle for å nå sitt mål. I *The Architecture of Drama* deler forfatterne mål inn i to kategorier (Letwin, 2008, s. 18). Den ene kategorien er hovedmålet, det som er målet til protagonisten gjennom hele fabelen. Den andre kategorien kalles *beat* og er de små målene karakterene har i en scene. "Beat means the smallest unit of a character's intention with a beginning, middle, and end" (Letwin, 2008, s. 18). En karakter kan forandre mål og handling flere ganger i løpet av en scene. Hver gang karakterene skifter taktikk for å nå sitt mål er en *beat*, eller på norsk; et delmål. Delmålene oppstår fordi karakteren møter hindringer. For å skape en dramatisk fortelling må protagonisten møte motstand på vei mot sitt mål. "The struggle between objective and obstacle forms the heart of drama" (Letwin, 2008, s. 25). Essensen i et manus er kampen mellom karakterens mål og hindringer som oppstår når hun prøver å nå dem. Gjennom manuset må hindringene øke for å skape en stigning i spenning opp mot et klimaks. Det må bli vanskeligere for protagonisten å nå sitt mål. Hvert delmål, scene og akt bør bringe protagonisten nærmere eller lenger i fra målet. En dramatisk fortelling blir fengslende når protagonisten møter stor motstand. "In short, a drama is only as compelling as the forces blocking the leading character's objective make it" (Letwin, 2008, s. 26). Hindringene er det som står i mellom protagonisten og målet. Uten hindringer blir det ingen historie (Evans, 2006, s. 30). Når protagonisten møter stor motstand, øker spenningen og empatien hos publikum.

Manusprosessen bød på mange utfordringer og en av dem var å skape konflikt og gi karakterene mål og motstand. Protagonistens mål i fabelen ble forandret flere ganger og dette målet formet hele manuset. Hovedkonflikten måtte være stor nok og viktig nok for protagonisten slik at publikum vil følge henne. Da protagonistens mål og hovedkonflikten var bestemt, fikk

karakterene også delmål og scenene ble derfor lettere å bygge opp. Karakterenes egenskaper var også avgjørende for hvordan de handler i manuset.

#### 4.2.3 Karakter

Karakterer er de fiktive personene i et teatermanus. McKee skriver at en karakter er ”a work of art, a metaphor for human nature” (McKee, 1998, s. 375). En karakter er oppdiktet og er et bilde på hvordan mennesket kan være. Aristoteles beskriver tragedien som en etterlikning av virkeligheten gjennom handling og handlende mennesker (Aristoteles, 1997, s. 38). Karakterene viser hvem de er gjennom handling, hva de sier om seg selv, hva andre karakterer sier om dem eller gjennom sceneanvisningene (Evans, 2006, s. 146-147). Det finnes teatermanus med detaljerte beskrivelser av karakterene, for eksempel *En handlesreisendes død* av Arthur Miller, men det vanligste er en kort beskrivelse med alder og eventuelt yrke. Resten må skuespillerne og deretter publikum tolke. ”Publikum som møter en dramatisk fortelling vil gjerne få lov til å trekke sine konklusjoner selv, ikke få dem diktet av forfatteren” (Evans, 2006, s. 147). Det ligger i den dramatiske fortellingens natur, at publikum dikter et hvorfor til karakterenes handlinger og mulige løsninger på konflikten. Når publikum ikke vet alt og heller ikke får alt servert, skapes det flere spørsmål som gir spenning i handlingsgangen.

Hovedpersonen, som her blir omtalt som protagonisten, er i følge Evans, den karakteren som handlingen følger mest (Evans, 2006, s. 75). I mitt manus er bestemor utgangspunktet for protagonisten. Det er protagonistens handlinger som driver den dramatiske fortellingen fremover mot et mål. Protagonisten må kunne ta valg og være handlende for å drive handlingsgangen framover. Hun må ha egenskaper som tilsier at hun kan nå målet sitt (Letwin, 2008, s. 7). Egenskapene dramatiker gir protagonisten er avgjørende for om publikum holder interessen gjennom hele forestillingen (Evans, 2006, s. 160). En protagonist har ofte noen egenskaper som går igjen i flere dramatiske fortellinger. Disse egenskapene er ikke en fasit, men gir et bilde av hva man må tenke gjennom når man som dramatiker skal utvikle en karakter. Protagonisten er ofte smart og vittig Hun virker klok og er god til å snakke for seg. En protagonist ønsker å forandre noe og brenner veldig for sitt mål, men er sammensatt av motsetninger som gjør at det kanskje er vanskelig. Hun kan ha en sårbarhet og kanskje en karakterbrist som gjør at hun handler annerledes eller strever mer for å nå sitt mål (Evans, 2006, s.158-161).

McKee skriver at en karakter bør ha flere dimensjoner (McKee, 1998, s. 377-378). Med det mener han, som Evans, at en karakter må ha motsetninger i egenskaper eller for eksempel ha et ønske om noe som strider med karakterens verdier. Av alle karakterene i et manus, bør protagonisten være den mest sammensatte. ”Dimensions fascinate; contradictions in nature or behavior rivet the audience’s concentration. Therefore, the protagonist must be the most dimensional character in the cast to focus empathy on the star role” (McKee, 1998, s. 378). Motsetningene gjør at publikum holder konsentrasjonen fordi de ikke kan forutse protagonistens handlinger og dermed øker spenningen. I løpet av en forestilling vil en protagonist ha lært noe eller ha vokst som menneske. Protagonisten kan også ha forandret seg i løpet av manuset. ”Indeed, this transformation of character – the affirmation of the idea that people *can* change – is one of the great pleasures of drama” (Letwin, 2008, s. 62). Ved å se at karakterene forandrer seg, bygger det opp under ideen om at mennesker kan forandre seg.

Karakterer basert på et virkelig liv blir aldri som den ekte personen. Selv om protagonisten i manuset er basert på bestemor, er det ikke henne, men en konstruert versjon. Evans beskrivelser av hvordan en protagonist kan være, ble til inspirasjon da manuset ble utviklet, men var ikke en mal som ble fulgt. Karakterene i et manus kan ha typiske trekk og hver karakter har ofte en funksjon (Evans, 2006, s. 174). Kanskje like viktig som protagonistens egenskaper, er hennes relasjon til andre karakterer. Hvordan hun opptrer sammen med andre, forteller mye om hvem hun er (Evans, 2006, s. 164). Derfor bør en dramatiker også dikte fram hvordan protagonisten er i sine relasjoner. Dialogen i et manus formes av hvordan relasjonen er. Oppførsel og måten karakterene snakker på bør være forskjellig i de ulike relasjonene (McKee, 1998, s. 379). Dette gir karakterene dybde og troverdighet fordi de blir mer nyansert og likner mer et menneske enn bare en karakter i et skuespill.

Publikum behøver ikke å sympatisere med protagonisten (Evans, 2006, s. 79). Det vil si at de ikke må være enig i alt hun gjør, men de må kunne identifisere seg med henne. Publikum må kunne forstå og anerkjenne protagonistens handlinger. ”We move from ”This story is about her” to ”Hey, this story is about me!” ” (Letwin, 2008, s. 8). Ved å identifisere seg med protagonisten ser publikum seg selv i henne og lever seg dermed lettere inn i handlingen. Når publikum forstår hvor viktig det er for protagonisten å nå sitt mål, får de mer empati med henne (Letwin, 2008, s. 21). Både i virkeligheten og i teatret viser personene sitt sanne jeg gjennom sine handlinger. ”...the *essential nature* of a person is revealed not by her mental, physical, biological, psychological, and social *characteristics*, but by her actions” (Letwin, 2008, s. 50).

Det er handlingene som definerer hvem karakteren er og ikke nødvendigvis hennes egenskaper. Når noe er veldig viktig for karakteren og hun handler ut fra det, viser karakteren enda tydeligere hvem hun er. Et av målene for manuset var at publikum skulle kunne identifisere seg med og forstå protagonistens handlinger. Jeg ville at publikum skulle sympatisere med protagonisten og kanskje tenke: "Dette kunne ha skjedd meg". I manuset ble karakterene og deres funksjoner en måte å skape denne identifikasjonen.

### 4.3 Å skrive sant

Da jeg begynte på manuset om bestemor og bestefar, pågikk det en debatt i norske aviser om litteratur basert på virkeligheten. Denne debatten gjorde meg oppmerksom på mitt etiske ansvar som kunstner når det virkelige liv bearbeides til fiksjon. Noen ny debatt var det ikke, men den blusset opp denne høsten da Vigdis Hjorth utga romanen *Arv og Miljø*. Denne romanen forteller om en familie som likner Hjoths egen. En av bokens karakterer kunne ha vært hennes far og denne karakteren blir anklaget for incest i romanen. Journalist Ingunn Økland skrev om boka i Aftenposten 27.09.2016. I Øklands artikkel ”Litteraturen er på villspor” skriver hun om trenden der forfattere ”fråtser i selvbiografiske familiekonflikter” (Økland, 2016). Hvor lite kan man dikte for å kalle det en roman? Økland viser til flere romaner som er utgitt de senere årene hvor forfattere bevisst vekker leserens interesse ved å bruke sitt eget liv. Hun refererer til litteraturforskeren Poul Behrendt og det han kaller dobbeltkontrakten. Med dobbeltkontrakten mener Behrendt at forfatterne av virkelighetslitteratur inngår en dobbeltkontrakt med leseren når det både er selvbiografisk og fiksjon. På den måten kan forfatterne bruke virkelige hendelser og mennesker i romanen, men samtidig gjemme seg bak at dette bare er en roman.

Forfatteren Helene Uri, skrev et innlegg i debatten ”Kunsten må være fri, men vi må ikke glemme litteraturens ofre”. Her skriver hun at forfattere må kunne skrive fritt når de skriver romaner og at det å bruke erfaringer fra eget liv gjør at forfatteren kommer nærmere historien.

Kanskje er nærheten til stoffet en nødvendighet for at forfatteren kan skrive nettopp den historien. Kanskje bruker forfatteren sine egne opplevelser som et springbrett for fiksjonen, slik at det selvopplevde – det sanne – bare finnes som reminisenser dypt nede i teksten. Dette vet vi ikke. Det er romaner. Det er fiksjon. Virkeligheten er pr. definisjon bearbeidet (Uri, 2016).

En roman er i utgangspunktet ikke en biografi. Den er oppdiktet og gjort om på. Den er fiksjonalistert. Samtidig mener Uri at forfattere har et etisk og moralsk ansvar for personer man bruker i sine romaner. At kunsten er fri, betyr ikke at den er løsrevet fra etikk og moral. Og der er vi ved kjernen av debatten; etikk og estetikk. Marianne Bang Hansen skrev i Aftenposten 19.10.2016 om å bli brukt som en person i en roman. Hun hadde vært gift med forfatteren Geir Gulliksen i mange år og kort tid etter skilsmissen ble det utgitt en roman om deres samliv. Hun følte seg utlevert og forsvarsløs. ”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” (Hansen, 2016). Hun savner en etisk refleksjon hos kunstnere som bruker andres liv i sin kunst. Denne debatten gjorde meg oppmerksom på de etiske dilemmaene man kan møte når levd liv omgjøres til kunst. Min intensjonen for manuset var aldri å utlevere bestemor og bestefar. Den

etiske refleksjonen rundt hvordan deres liv skulle bearbeides i manuset, var tilstede i hele prosessen.

Den 15. September 2016 holdt Norsk Biografisk Selskap et seminar på Nasjonal Biblioteket *Å skrive sant om eit liv*. Der hadde flere forfattere foredrag om sine bøker. Noen av dem skrev biografiske bøker og holdt seg til fakta, andre skrev romaner basert på virkeligheten. Forfatteren og journalist Sigrud Slapgard var en av dem. Mye av det hun sa ga nye tanker rundt det å skrive i spennet mellom fiksjon og fakta. Derfor ba jeg om å få tilsendt foredraget hennes og er veldig glad for at hun delte det. I det neste avsnittet vil noe av det hun fortalte i sitt foredrag bli presentert. Det blir brukt en del sitater fra foredraget i teksten fordi den ikke er tilgjengelig med mindre man kontakter henne.

Slapgard har i mange år jobbet som journalist og holdt seg til det som var sant i sin skriving helt til hun møtte på en historie som krevde at hun også diktet. ”Det er så mye du aldri kan vite sikkert, men likevel veit” (Slapgard, 2016). Historiefortelling i en familie består vel så mye av det som ikke blir fortalt som det som blir fortalt. Det er ikke alt man snakker om og likevel vet man noe. Dette kaller Slapgard et skyggelandskap. I arbeidet med romanen *Paradishagen* (2011) måtte hun fylle dette skyggelandskapet ved å dikte. ”Ved å utforske skuggane og hendingar utan klare kjelder kom eg nærare det eg opplever som sant” (Slapgard, 2016). I arbeidet med manuset var ikke sannhet et mål, men å fylle et skyggelandskap kan beskrive også denne prosessen. Mange av hendelsene som ble fortalt i intervjuene manglet detaljer fordi det var seksti år siden bestemor hadde tuberkulose. Bøkene som tuberkulose ble en måte å fylle et skyggelandskap på. Denne informasjonen kunne brukes for å gjøre hendelsene tydeligere.

Da Slapgard noen år tidligere skrev biografien om Sigrud Undset, *Dikterdronningen* (2007), var hun redd for å ikke skrive sant nok og holdt seg til fakta. I foredraget diskuterte hun om dette ga et sant bilde av Undset eller om hun skulle ha gjort som Undset selv gjorde i sine romaner - diktet. Da Slapgard skrev *Paradishagen*, måtte hun våge å gå inn i det andre rommet. ”Det sto klart for meg at historia, den sanninga, eg ville fortelje sprengde ramma for det dokumenterbare” (Slapgard, 2016). Den historien og sannheten Slapgard ville fortelle, lot seg ikke fortelle som en biografi. Hun måtte tre inn i det andre rommet og fylle ut skyggelandskapet med det hun trodde hun visste. Hun måtte inn i fiksjonen.

Innleving og gjenkjenning er det vi alle kjempar med, vi som skriv sakprosa og skjønnlitteratur. Vi bruker alt vi har av erfaringsbakgrunn og tileigna kunnskap. Det handlar om å nærme seg eit menneske utan å



øydelegge det, gjere det mindre, stenge det inne i kalde fakta eller egne innskrenkingar (Slapgard, 2016).

Det vi skaper, skaper vi ut fra oss selv og vår forståelseshorisont og bakgrunn. Denne innlevelsen i andres liv kan både forsterke sannheten og klusse den til, fordi vi som skriver tar med oss selv inn i ordene. Samtidig kan man si at vi alltid bruker virkeligheten i diktning fordi vi opplever verden gjennom våre sanser og på den måten ikke kan kjenne noen objektiv sannhet. Slapgard inspirerte meg til å våge det andre rommet – inn i fiksjonen.

#### 4.4 Tuberkulose og sanatorieliv

For å kunne skrive et manus som handler om en tid og en situasjon jeg ikke har opplevd, ble dokumentanalyse en av metodene for å sette deres livshistorie inn i en historisk og samfunnsmessig kontekst. Dette har vært en stor del av forskningen og derfor vil jeg vise et lite utvalg av fakta om tuberkulose og sanatorium.

Tuberkulose er en infeksjonssykdom som oftest angriper lungene, men som kan forekomme i alle kroppens organer. Bakterien sprer seg gjennom dråpesmitte i luften fra dem som har en aktiv lungetuberkulose. Man kan ha bakterien og likevel ikke være smittsom. Hvis man har latent tuberkulose, det vil si at man ikke kjenner noen symptomer, er man ikke smittsom. Symptomer på tuberkulose er blant annet hoste og feber over lang tid, hoste med mye slim og kanskje blod og smerter i brystet (Bang, Taksdal, Hagerup & Nordstoga, 2016). I Norge ble tuberkulose blant annet kalt *tæring* på folkemunne og ordet beskriver hvordan sykdommen utartet seg. Som tuberkulosepasient gikk man ofte ned i vekt og orket ikke mat. Man ble ”tært vekk”. Tuberkulose fikk en oppblomstring i Norge mellom 1850 og 1950 (Karlsen & Skogheim, 1990, s. 13). På denne tiden flyttet folk til byer og tettsteder og dermed utsatte man seg for flere sykdommer. Det var mye usikkerhet knyttet til hvordan man ble smittet og mange fordommer oppstod fordi legevitenenskapen ikke hadde noe svar.

Først i 1882 kunne legen Robert Koch bevise at tuberkulose skyldtes en bakterie som smittet når tuberkulosesyke hostet. Før dette trodde man at det var arvelig eller ”miasma”, noe i luften, som var årsaken (Karlsen & Skogheim, 1990, s. 18). Mange fra fattige områder fikk tuberkulose og derfor trodde man at det var ”miasma” der de fattige bodde. Teorien om ”miasma” bygger også oppunder troen på helsebringende frisk luft. I mangel på medisinsk behandling, tilbød man tuberkulosesyke frisk luft, ro og godt kosthold (Karlsen & Skogheim, 1990, s. 20). Dette var

behandlingen man fikk på sanatorium. Etter hvert fikk man også andre behandlingsmetoder som blåsing av lungene, brenning og brystoperasjoner. I 1947 kom en antibiotika som kunne kurere sykdommen (Karlsen & Skogheim, 1990, s. 109). Fra dette tidspunktet døde få av tuberkulose og det ble etterhvert utviklet en vaksine.

Tuberkulose tok mange liv og derfor var folk naturlig nok redde for å bli smittet. Tæring ble av mange sett på som en fattigdomssykdom selv om den rammet alle samfunnslag. En som var tuberkuløs ble isolert fra samfunnet, og familie og venner holdt seg helst unna (Karlsen & Skogheim, 1990, s. 65). Hvis man var i familie med en som var syk, lot man ofte være å fortelle det til noen. Mange skjulte sykdommen og unngikk å gå til legen selv om de hadde hostet over lang tid. Dette førte til at flere ble smittet og den syke hadde mindre sjanse for å overleve. De friskmeldte ble også stigmatisert. Få ville sende barna sine til skolen hvis læreren hadde hatt tuberkulose. Det hendte at folk ble nektet arbeid fordi de hadde vært syke. I 1900 ble det innført en lov som påla alle leger å melde alle tuberkulosesyke. Hvis pasienten var for syk til å bli tatt hånd om av sin familie, fikk han plass på sanatorium eller pleiehjem. Helserådet hadde rett til å tvangsisolere de som var syke og som følge av dette var det flere barn som ikke fikk være med sine syke foreldre. Pleiehjemmet var for de aller sykeste og den som fikk plass der hadde liten mulighet for å bli frisk. Tuberkulose var og er en lumsk sykdom som kan ligge latent i mange år for så å blusse opp.

Forfatteren av *Sanatorieliv* (2001) og *Tæring* (1988), Dag Skogheim forteller i bøkene om hans mangeårige kamp mot tuberkulosen. Han var inn og ut av sanatorier og gjennom flere operasjoner før han ble frisk. Skogheim skriver også om andre pasienter han har møtt på sanatoriene og gjennom hans skildringer har jeg fått innsikt i flere pasienters historie og deres hverdag på sanatorium. Det har vært nødvendig å lese mye om tuberkulose for å kunne skrive et manus om det. Bestemor og bestefar forteller sin historie og Skogheim forteller sin. I min leting etter fakta og forståelse for tuberkulose, ble det tydelig hvor farlig denne sykdommen er. Denne informasjonen ble nyttig da manuset skulle skrives. Selv om bestemor og bestefar fortalte lite om redsel og skam, viste bøkene at dette var temaer som utgjorde en viktig del av tuberkulosehistorien.

Dokumentanalysen omhandlet først og fremst teori om tuberkulose og sanatorium fra midten av 1900-tallet, men jeg leste også om tuberkulose i vår tid. Denne informasjonen ble ikke brukt i manuset, men ble en drivkraft i arbeidet. I Norge i dag er det svært få tilfeller av tuberkulose

og ingen dør av sykdommen fordi vi har antibiotika her. Tuberkulose er fremdeles en farlig sykdom andre steder i verden. Det dør ca. 1,3 millioner mennesker av sykdommen hvert år i følge LHL-internasjonalt (Bang & Kristensen, 2014). Dette ga meg enda en grunn til å skrive et manus om tuberkulose. Det er en sykdom vi i Norge nesten har glemt, men for bare 60 år siden tok den mange liv her også. I de senere år har det blitt oppdaget en tuberkulose som er resistent mot antibiotika. Den smitter på samme måte som annen tuberkulose og er vanskelig å behandle. Antibiotikaresistens er en alvorlig trussel for vår helse. Derfor er tuberkulose på ingen måte en sykdom som tilhører fortiden. Bestemor og bestefars opphold på sanatorium tilhører en del av norgeshistorien vi nesten har glemt. Å ta vare på den generasjonens historier var en stor motivasjon i den kunstneriske prosessen.

## 5.0 Fra empiri til teatermanus – dramaturgiske strategier

I dette kapitlet presenteres de viktigste delene av prosessen fra intervju og dokumentanalyse til teatermanus. Den første delen gjør rede for tematiseringen av intervju og dokumentanalyse. Inndelingen i temaer ga en oversikt over hva som kunne brukes av fakta i manuset. Disse temaene blir ikke diskutert videre, men viser en etappe i arbeidet med manuset. Videre blir et autoetnografisk perspektiv anvendt for å finne hvilke dramaturgiske strategier som har vært avgjørende i den kunstneriske prosessen. Analysen legger til grunn hvilke funn som vil bli diskutert videre i oppgaven. Disse funnene vil bli presentert og diskutert opp mot teori for å finne svar på problemstillingen for masteroppgaven.

### 5.1 Analyse av intervju

Da intervjuene av besteforeldrene mine var gjennomført, startet arbeidet med hvordan det kunne fortelles i et manus. Fortolkningen av deres historie begynte allerede under intervjuene. Da intervjuene skulle analyseres, hadde jeg lest flere bøker om tuberkulose og var nok farget av det. Noen av temaene fra intervjuene, hadde jeg kanskje ikke sett uten kunnskap om sykdommen og sanatorieliv. På den måten har teorien vært med på å gjøre empirien tydeligere, men den kan også ha vært ledende for funnene. Samtidig var det nødvendig å lese om tematikken for å stille relevante spørsmål i intervjusituasjonen.

Da intervjuene ble tematisert, ble det de hadde fortalt delt inn i hendelser og temaer. Livshistorien til bestemor og bestefar ble fortalt i hendelser og ikke i kronologisk rekkefølge. En hendelse sprang videre til den neste og mellom hendelsene fra deres liv kunne det være år. Oppdeling i hendelser bidro til at jeg senere kunne velge hvilke situasjoner fra deres liv som skulle bli til scener i manuset.

#### 5.1.1 Tematisering og hendelser

I tematiseringen av intervjuene var det flere temaer som er spesifikke for bestemor og bestefars historie. Ut fra disse temaene var det igjen andre temaer som kunne være overordnet de spesifikke og som kunne gjelde alle som ble rammet av tuberkulose. Den siste kolonnen er eksempler på hendelser fra intervjuene. Det ble naturlig å dele inn i tre kategorier: generelle tema, spesifikke tema og hendelser.

<i>Generelle tema</i>	<i>Spesifikke tema</i>	<i>Hendelser</i>
Å bli syk	Vente på plass Å føle seg frisk	Bestemor blir syk Bestefar blir syk Legetime Brev om plass
Sanatorieliv	Rutiner og regler Lange, kjedelige dager Forelskelse på sanatoriet Redsel og død	På vei til matsalen Gåturet og holde hender Første møtet Permisjon Første gang de så hverandre
Fakta om tuberkulose	Operasjon Medisin Kuring	Bestefars operasjon Måtte drikke melk
Samfunnet rundt	Familie Venner Skam Hva andre fortalte om folk som ble syke	Foreldrenes reaksjon Mistet kontakten med venninna Han med tuberkulose som tok bussen og alle flytta seg vekk

Inndeling i generelle og spesifikke temaer ga en oversikt som var til hjelp for å skape fabelen. Alle temaene har ikke fått plass i manuset, men de har alle vært med på å utvide min forståelse av tematikken og har vært nødvendig for å kunne skrive om noe jeg ikke har opplevd selv. Det kunne vært en kolonne til som het *Temaer fra dokumenter* fordi det dukket opp flere temaer i dokumentanalysen som besteforeldrene mine snakket lite om. Noen av disse temaene var: skam, redsel, tiden etter sykdommen, fordommer, ufølsomme leger og strenge rutiner. Dette er temaer som har bidratt til å forme manuset fordi de utdyper hvor alvorlig det var å bli syk med tuberkulose.

## 5.2 Analyse av autoetnografien

Forskningen i denne masteroppgaven er todelt. Den ene delen omfatter innhenting av empiri og fakta om det å være syk med tuberkulose. Den andre delen er refleksjoner rundt bearbeiding og bruk av empirien og hvilke dramaturgiske strategier som er valgt i manusutviklingen. I analysen av autoetnografien har jeg lett etter det som var utfordrende. Der jeg har møtt motstand i skrivingen og jeg måtte ta helt bevisste valg for å komme videre med manuset. I Trine Ørbæks

forskning på egen praksis som dansepedagog brukte hun vendepunktsanalyse (Ørbæk, 2013). Hennes avhandling inspirerte meg til å finne en analysemetode som gagnar denne masteroppgaven. Der hun ser på hvor hun som pedagog har endret praksis, har jeg valgt å lete etter utfordringer eller *hindringer*. I analysen har jeg hentet inspirasjon fra teateret og brukt erfaringen jeg har som regissør. Når man analyserer en scene og senere gir regi på den, kan man se etter hindringer. Hindringer gjør at karakterene må kjempe for sitt mål (Letwin, 2008, s. 22-25). Uten hindringer ville en dramatisk fortelling blitt veldig kort. I analysen av autoetnografien, ble det tydelig at de største hindringene i arbeidet med manuset dreier seg om de dramaturgiske strategiene i forhold til utvikling av *fabel* og *karakter*. Der autoetnografien viste hindringer, ble det foretatt veivalg. Disse veivalgene er de dramaturgiske strategiene som ble valgt i manusutviklingen. Disse tabellene viser noen av hindringene som førte til en dramaturgisk strategi:

### Fabel

<i>Fra autoetnografien</i>	<i>Hindring</i>	<i>Dramaturgisk strategi</i>
Så nå føler jeg meg i et større dilemma enn før...fordi deres historie burde være nok. Den er enkel og sann. Men jeg vet jo at jeg trenger mer dramatikk på en scene.	Bestemor og bestefars historie har ikke den spenningsoppbyggingen jeg ønsker å ha i manuset. Bevare deres historie eller forandre den?	Standard-dramaturgisk oppbygging av fabelen
Skriver en scene der hovedpersonen har bestemors navn. Men skrivingen stopper opp fordi jeg hele tiden tenker "Kunne bestemor ha sagt dette?"	Gi karakterene nye navn eller beholde dem?	Navnebytte
Det er vanskelig å skrive når det ikke er en tydelig konflikt. Og det skjer med en gang hun blir innlagt. For da kan hun ikke lenger kjempe...hun må bare være og vente.	Mangel på konflikt gjør fabelen stillestående. Skape en konflikt?	Hovedkonflikten som inngang til fabelen
Jeg har lyst til å bevare noe av besteforeldrene mines historie, i den nye fabelen er det så lite av den.	Hvordan kan jeg få mer av det de har fortalt inn i manuset?	Tilbakeblikk for å skape kontrast og sympati

## Karakter

<i>Fra autoetnografien</i>	<i>Hindring</i>	<i>Dramaturgisk strategi</i>
Det må være interessante karakterer med en utvikling. Det er også et hinder...jeg vet jo ikke helt hvordan bestemor var	Dikte helt nye karakterer eller ta utgangspunkt i bestemor og bestefar?	Protagonistens skapes med utgangspunkt i bestemor
Hjalp når Solveig-karakteren ble tydeligere for meg. Hennes funksjon – lett, morsom og litt enkel. Trenger det lette, fordi det blir trist etterhvert. Vil ikke at det skal bli sentimentalt, så da trenger jeg noe som veier opp.	Hvilke karakterer behøver manuset? Hva gagnar fabelen?	Tillegge karakterene funksjoner

Denne tabellen viser hvordan autoetnografien ble til hjelp for å identifisere hindringer og dramaturgiske strategier. De dramaturgiske strategiene som blir presentert er de som fikk størst betydning for utformingen av manuset. Disse strategiene blir beskrevet og diskutert opp mot teori i diskusjonsdelen.

I autoetnografien ble det også skrevet mye om min opplevelse i den kunstneriske prosessen. Det å forske på egen kunstnerisk praksis gjorde at jeg ble bevisst andre aspekter i prosessen enn fokuset for denne oppgaven. Blant annet ble det skrevet mye om at jeg som barnebarn ville bevare bestemor og bestefars historie. Denne nærheten til historien vil bli diskutert noe senere i oppgaven fordi den preget prosessen.

Autoetnografien viste også at mye av motstanden jeg møtte i den kunstneriske prosessen, var egen prestasjonsangst. Flere steder i autoetnografien beskrives den kunstneriske prosessen som vanskelig fordi jeg ville være flink til å skrive et godt manus. Mine forventninger til meg selv var en hindring. Denne tekstens formål er derimot å undersøke de dramaturgiske strategiene som tas i bruk i denne kunstneriske prosessen. Derfor blir ikke prestasjonsangst diskutert videre.

### 5.3 Diskusjon

Hindringene i manusutviklingen førte til at dramaturgiske strategier ble prøvd og valgt for manuset. Jeg har valgt å ha to hovedkategorier når den kunstneriske prosessen skal diskuteres; fabel og karakter. I en manusprosess velges noen dramaturgiske strategier som får større konsekvenser enn andre. De dramaturgiske strategiene som har hatt størst betydning og også påvirket de andre mindre strategiene, er de som blir diskutert videre i oppgaven.

Under fabel ble disse dramaturgiske strategiene ledende for manuset: *Standard-dramaturgisk oppbygging av fabelen, navnebytte, hovedkonflikten som inngang til fabelen og tilbakeblikk for å skape kontrast og sympati*. Under karakter var disse dramaturgiske strategiene avgjørende: *Protagonistens skapes med utgangspunkt i bestemor og tillegge karakterene funksjoner*. To mindre dramaturgiske strategier er for eksempel ”konfliktopptrapping” og ”flere konflikttyper” som blir presentert under *hovedkonflikten som inngang til fabelen*. Dette fordi disse strategiene er en konsekvens av en større strategi som påvirket flere valg i manusutviklingen.

Overordnet i diskusjonen er hvordan mine besteforeldrenes livshistorie bearbeides til et manus. Det vil bli brukt sitater fra både intervju og autoetnografi for å vise veien fra empiri til teatermanus. Videre vil eksempler fra manuset blir presentert for å vise resultatet av dilemmaene. Den kunstneriske prosessen legges fram etter kategori og er ikke en kronologisk beskrivelse av prosessen.

#### 5.3.1 Fabel

I starten av arbeidet med manuset var det naturlig å utarbeide en fabel, også kalt handlingsgang. Aristoteles beskriver fabelen som sjelen i tragedien, karakterene kommer i annen rekke (Aristoteles, 1997, s. 37). Dette prinsippet om at fabelen eller handlingsgangen er det viktigste i et manus, har siden antikken blitt en allmenn tenkemåte i vestlig dramatikk også når man skriver manus med andre sjangere (Evans, 2006, s. 14). Jeg ville at fabelen skulle være det bærende elementet i manuset og begynte å forme den. Aristoteles skrev at fabelen er etterlikning av handling. Han mente at det viktigste i fabelen var hvordan handlingene eller begivenhetene var satt sammen (Aristoteles, 1997, s. 36).



### 5.3.1.1 Standard-dramaturgisk oppbygging av fabelen

Under intervjuene prøvde jeg å få en oversikt over tidsforløpet i bestemor og bestefars livshistorie. Sykdomsforløpene og når de møtte hverandre var det viktigste å få kartlagt fordi det var det jeg ønsket å skrive manus om. Det ble laget en tidslinje der de viktigste hendelsene ble plassert for så å bli skrevet om til et kort sammendrag av deres opphold på sanatoriet. Dette er deres historie i korte trekk i kronologisk rekkefølge:

Bestemor kom til sanatoriet i mars. Møtte så vidt bestefar før han måtte opereres i mai. Legene visste ikke om han ville overleve, men han ble bedre. Bestemor og bestefar begynte å gå turer og bli kjent. De var der i over ett år sammen. Bestemor ble frisk før bestefar og de forlovet seg før hun dro hjem. Da han ble frisk, giftet de seg.

Dette korte sammendraget av deres historie gjorde det mulig å få et riss av hva jeg ønsket å fortelle i manuset, men som Aristoteles skrev, er sammensettingen av handlingene det viktigste i en fabel og tanken om å forandre rekkefølgen på hendelsene oppstod. Rekkefølgen av handlingene danner den dramaturgiske oppbyggingen og er dermed bestemmende for hva og hvordan en historie blir fortalt (Evans, 2006, s. 17). I en kunstnerisk prosess er noen valg basert på intuisjon og smak. Derfor er det vanskelig å begrunne valg av den dramaturgiske modellen fordi fabelen ble tenkt med standard-dramaturgisk oppbygging fra det øyeblikket jeg fikk ideen om å skrive manuset. Et ønske var å gjøre historien spennende og gjenkjennbart for et publikum og standard-dramaturgien er, slik jeg ser det, den dramaturgiske modellen som setter spenning og gjenkjennelse i fokus. I standard-dramaturgien er handlingen logisk og forståelig, og publikum kan identifisere seg med karakterene. Publikum følger protagonistens kamp for å nå et mål. Denne kampen skaper spenning og holder publikums oppmerksomhet (Evans, 2006, s. 21-22). Standard-dramaturgiens oppbygging bidrar til å skape en økende spenning. Derfor kunne standard-dramaturgien være til hjelp for å skape denne spenningen og identifikasjonen.

Bestemor og bestefars historie om da de møtte hverandre passer ikke umiddelbart inn i en standard-dramaturgisk oppbygging. Livet har ikke nødvendigvis en spenningskurve som bygger seg opp mot en avgjørende kamp. I en standard-dramaturgisk oppbygging kommer den avgjørende og mest dramatiske hendelsen senere enn i deres historie (Evans, 2006, s. 115-118). Slik jeg ser det er den mest dramatiske hendelsen i deres historie at bestefar måtte operere og holdt på å dø. Den var dramatisk for ham, men ikke for bestemor fordi hun ikke kjente ham. For å gjøre denne hendelsen til den mest dramatiske for begge to, flyttet jeg den til senere i fabelen slik at de allerede var forelsket før han måtte opereres. Evans skriver om nødvendigheten av konfliktopptrapping i standard-dramaturgien for at publikum skal holde

interessen (Evans, 2006, s. 114) Ved å flytte operasjonen ble spenningskurven brattere og det var mer på spill for karakterene og dermed mer spennende for publikum.

Standard-dramaturgisk oppbygging av fabelen ble en dramaturgisk strategi for å skape spenning. Denne strategien førte til at den opprinnelige historien måtte forandres og jeg gikk i mot ønsket om å bevare historien til bestemor og bestefar. I autoetnografien skrev jeg:

*Så nå føler jeg meg i et større dilemma enn før...fordi deres historie burde være nok. Den er enkel og sann. Men jeg vet jo at jeg trenger mer dramatik på en scene.*

Mitt ønske om å bevare deres historie gjorde det vanskelig å utvikle fabelen. Hadde jeg ikke tro på den opprinnelige historien? Kanskje standard-dramaturgi ikke var et godt valg for å fortelle deres historie? Jeg utforsket derfor en annen dramaturgisk modell, den episke. En episk modell er fragmentert og fortellende og på den måten likner den mer det bestemor og bestefar fortalte (Gladsøe, Gjervan, Hovik & Skagen, 2005, s 172). De fortalte ikke en lineær historie, men en rekke hendelser. I intervjuet fortalte de om noe som hadde skjedd og den episke modellen gjør det samme (Evans, 2006, s. 275-281). I Brechts teaterstykker vises en hendelse fra fortiden og i forkant av det som utspilles får publikum beskjed om hva som kommer til å skje. På den måten ønsket Brecht å beholde en emosjonell avstand mellom publikum og det de så, noe han kalte *verfremdungseffekt*. Det var tanken som skulle vekkes, ikke følelsene. Dette gikk i mot mine ønsker om å skape et manus som publikum kunne kjenne seg igjen i. Jeg ville at publikum skulle leve seg inn i historien for å få sympati for karakterene. Som Letwin skriver, ville jeg at publikum skulle tenke ”Oi, dette handler om meg!” (Letwin, 2008, s. 8). Derfor ble standard-dramaturgien valgt som dramaturgisk oppbygging, men den episke modellen inspirerte meg til å bruke tilbakeblikk i manuset. Tilbakeblikkene ble en dramaturgisk strategi som også blir diskutert i oppgaven.

Å flytte operasjonen til senere i manuset, løste mer enn det gjorde skade. Det gjorde det lettere å bygge opp spenningen i manuset og det ble mulig å fortelle noe om redselen for å miste en man elsker. ”Forskjellen mellom en historiker og en dikter er ikke det at den ene skriver vers, den andre prosa.(...) Forskjellen er den at den ene fremstiller det som *er* hendt, den andre det som *kunne* hende” (Aristoteles, 1997, s. 42). Aristoteles poeng ga gjenklang i den skapende prosessen jeg var i. Jeg oppdaget at ønsket om å bevare deres historie måtte vike for å gjøre den spennende for andre. I utgangspunktet skulle manuset være deres liv, men nå måtte jeg velge en dramaturgisk strategi der fiksjonen fikk mer plass enn livshistorien. Når man skaper et manus basert på intervju, må virkeligheten bearbeides, skrev Saldaña: ”A play is not a journal article.

So stop thinking like a social scientist and start thinking like an artist” (Saldaña, 2011, s. 37). Å tenke som en kunstner krever at man tør å bruke fantasien og gå inn i det andre rommet. Som Slapgard skriver: ”Det sto klart for meg at historia, den sanninga, eg ville fortelje sprengde ramma for det dokumenterbare” (Slapgard, 2016). Det man ikke vet, men kanskje aner, må diktes og man må våge det andre rommet. Den mest dramatiske hendelsen, operasjonen, ble flyttet så den kunne bli den avgjørende kampen i fabelen. Det første forslaget til handlingsgangen i manuset, var ikke langt fra bestemor og bestefar sitt liv. I dette forslaget var de forelsket da han skulle opereres for å skape spenning og identifikasjon. Det ble hovedhandlingen i manuset og på den måten ble mye av besteforeldrene mines historie bevart. Standard-dramaturgi ble en dramaturgisk strategi som ga ringvirkninger fordi valg av fabelens oppbygging har stor betydning i et manus. Den førte til at andre mindre dramaturgiske strategier ble valgt.

#### *5.3.1.2 Navnebytte*

Standard-dramaturgi som dramaturgisk strategi gjorde at jeg forandret tidsforløpet i den opprinnelige historien og dette åpnet døren inn i det andre rommet. Rommet der fiksjonen får større plass og kunstneren får friere tøyler til å bruke egen fantasi inn i skriveingen. I den første dialogen som ble skrevet til manuset, ble bestemors navn brukt. Denne scenen var på det tidspunktet i prosessen tenkt som et anslag. Evans beskriver anslaget slik: ”Det skal gi publikum en smakebit av filmens innhold og stil ved å anslå en tone, stil, noen viktige personer og et miljø” (Evans, 2006, s. 105). Denne beskrivelsen er av anslaget i en film, men anslag blir brukt i teatret på samme måte. Dialogen skulle vise hvem som var protagonisten, noe om hennes personlighet og sette en stemning for manuset. Anslaget jeg skrev er en oppdiktet hendelse som sprang ut fra bestemors beskrivelse av hvordan det var å være ung på slutten av 1940-tallet. Scenen foregår hjemme på gården der bestemor vokste opp og det er bestemor og lillesøsteren hennes som har en dialog. Alle replikkene som ble skrevet ble nøye overveid. Kunne bestemor ha sagt dette? Jeg oppdaget raskt at det var utfordrende å skrive en scene med bestemor sitt navn. Hennes navn gjorde at jeg ville skrive så nært virkeligheten som mulig. Noe som vanskelig lot seg gjøre fordi jeg ikke kjente bestemor da hun var ung. Derfor kom ideen om å bytte navn. Døren til det andre rommet var allerede åpnet. Fiksjonen hadde gitt kunstneren mer spillerom og valget om å bytte navnene på karakterene ble tatt.

Navnebytte ble en dramaturgisk strategi som ga mer frihet i utviklingen av karakterene. Jeg kalte dem Elsa og Lars som var vanlige navn på 1950-tallet. En karakter i et teatermanus vil alltid være fiktiv selv om karakteren skal være et menneske som faktisk har levd. Skuespilleren på scenen *er* ikke personen, men spiller en rolle som illustrerer den (McKee, 1997, s. 375). Selv om karakteren jeg skrev om skulle være bestemor, er karakteren likevel fiktiv. En oppdiktet karakter med bestemors navn gjorde det vanskelig å bruke fantasien og gjøre karakteren levende. Samtidig hadde jeg et ønske om å beholde noe av bestemor og bestefar i karakterene. Derfor tok jeg utgangspunkt i det jeg visste om dem og diktet videre på det da karakterene fikk egenskaper og bakgrunnshistorie. Dette blir det skrevet mer om senere. Navnebyttet var også en dramaturgisk strategi som ble en slags beskyttelse for bestemor og bestefar. Fabelen handlet ikke lenger om dem, men om noe som *kunne* ha hendt.

#### 5.3.1.3 Hovedkonflikten som inngang til fabelen

Handlingen i den standard-dramaturgiske modellen drives fram av konflikter (Evans, 2006, s. 30). Det oppstår en konflikt i starten av manuset og publikum følger protagonistens kamp for å løse denne konflikten. Konflikten setter hele handlingen i gang og protagonisten må både ha vilje og mulighet til å løse konflikten (Evans, 2006, s. 30-45). Standard-dramaturgien ble veiledende for de dramaturgiske strategiene. En strategi videre ble å skape en hovedkonflikt og dermed gi protagonisten en kamp og et mål for å løse konflikten.

Å skape hovedkonflikten var den største dramaturgiske utfordringen i manusutviklingen. Det første forslaget til fabel forteller om to mennesker som er syke, blir forelsket og kampen for å bli frisk. Jeg hadde et ønske om å fortelle noe om å sette livet på vent fordi det de opplevde på sanatoriet var å vente og håpe. Fabelen var på plass, men protagonistens kamp for å nå et mål var ikke tydelig nok. Ønsket om å skrive en historie om å være syk og møte kjærligheten ga ikke nok motstand. Letwin skriver at en protagonist må ha egenskaper som gjør at hun kan nå målet sitt (Letwin, 2008, s. 7). Protagonistens mål i den første fabelen var å bli frisk. Hvordan kan en karakter inneha egenskaper som gjør at hun kan motkjempe tuberkulose? Dette er en kamp hun ikke rår over. Det eneste hun kan gjøre er å la seg behandle. På den måten er hun ikke handlende og driver dermed ikke handlingen framover. Dette gjør at fabelen kan oppleves som stillestående og lite spennende å følge. Denne hindringen beskrives i autoetnografien:

*I dag stanger jeg hodet i veggen. Har lest teori om screenplay og får ikke min historie til å passe med "oppskriften". Jeg tror jeg må forandre noe. Det er vanskelig å skrive når det ikke er en tydelig konflikt.*

*Og det skjer med en gang hun blir innlagt. For da kan hun ikke lenger kjempe...hun må bare være og vente. Det blir for stillestående. Jeg vil jo at hun skal vente...hvordan kan hennes kamp være drivende i fabelen?*

Jeg hadde en tanke om hva jeg ville fortelle med bestemor og bestefars historie, men oppdaget umuligheten det er å bestemme over en kunstnerisk prosess før den er i gang. Hovedkonflikten i fabelen ga ikke protagonisten mulighet til å kjempe. I den første fabelen er protagonisten uten kamp. Hun er på stedet hvil. Bestemor og bestefars historie mangler hovedkonflikten som standard-dramaturgien etterspør. I en kunstnerisk prosess kan man møte på tvil i forhold til valgene som er tatt. Måtte fabelen forandres? Å gi protagonisten en større kamp, ville medføre å forandre originalhistorien betraktelig, men like fullt kunne en forandring gjøre historien mer spennende for publikum. Den dramaturgiske strategien ble å bruke hovedkonflikten som inngang for å finne en ny fabel.

Den første fabelen skulle fortelle om hvordan det kan være å sette livet på vent grunnet sykdom. I utformingen av den nye fabelen, la jeg dette vekk og lot det være et undertema. Hva manuset skulle fortelle, ble ikke bestemt på forhånd. I den nye fabelen ble hovedkonflikten funnet først og deretter ble resten av fabelen utviklet. Kanskje bestemor og bestefars historie kunne bli en fortelling om flere som var syke med tuberkulose? Ved å gi Elsa en større kamp, kunne kanskje flere av menneskene jeg har lest om i bøkene om tuberkulose få sin historie fortalt. Den nye fabelen så slik ut:

Elsa vil bli sykepleier, men faren hennes nekter. Elsa blir syk med tuberkulose og får plass på sanatorium. Elsa møter Lars og de blir forelsket. Lars avviser Elsa (fordi han tror han skal dø). Lars blir operert og blir bedre. Elsa og Lars finner sammen igjen. De forlover seg, men Elsa skal likevel begynne på sykepleien.

Hovedkonflikten i denne fabelen er Elsas kamp for frihet. Hun vil bli sykepleier, men får ikke lov. Hun får tuberkulose og må være på sanatorium. Det slutter med at de begge ser muligheter og ikke begrensninger. De kan gifte seg og hun kan bli sykepleier. Denne fabelen gjorde det lettere å skape dialoger som kunne drive handlingen framover fordi protagonisten hadde noe å kjempe i mot.

### *6 handlingsetapper – opptrapping av konflikt som dramaturgisk strategi*

I utformingen av manuset var den dramaturgiske strategien å bruke hovedkonflikten som inngang for å skape fabelen. I det følgende vil jeg se på hvordan denne strategien formet de seks handlingsetappene og hvordan opptrapping av konflikt også ble en dramaturgisk strategi.

Evans deler inn standard-dramaturgien i seks etapper som beskriver oppbyggingen i denne dramaturgiske modellen. Den første etappen viser protagonistens vanlige liv, men hun er ikke fornøyd med hvordan hun lever (Evans, 2006, s. 107). Evans kaller denne etappen for protagonistens søvngjengertilstand. I manuset er Elsa lei av å jobbe på gården. Hun vil studere og hun vil være selvstendig. Denne utilfredsheten gjør at Elsa har en indre motivasjon til å handle når konflikten oppstår. Hovedkonflikten i manuset begynner med den igangsettende handlingen. Noe skjer som får protagonisten ut av balanse (Letwin, 2008, s. 16). Denne ubalansen vil protagonisten rette opp i og får henne til å handle. Den igangsettende handlingen er når Elsa møter Lars for første gang. Hun merker at hun blir fascinert av ham, men vil ikke bli forelsket, hun vil være fri. Hennes kamp for frihet har allerede pågått før manuset starter fordi hun har søkt om plass for å bli sykepleier uten å få lov av faren. Hun har også blitt plassert på sanatorium uten å føle seg syk og kampen for frihet er derfor i gang. Møtet med Lars forsterker likevel denne kampen fordi hun blir redd for å bli forelsket i han og kanskje miste friheten hun ønsker seg. Ønsket om å være selvstendig forsterkes også med alle reglene og rutinene på sanatoriet. Hun er alt annet enn fri og føler seg innestengt og malplassert. Evans skriver at den igangsettende handlingen vekker protagonisten fra sin søvngjengertilstand (Evans, 2006, s. 109-110). Elsa våkner når hun skjønner at Lars kanskje kan stoppe hennes mål om frihet hvis hun blir forelsket i han. Kampen for frihet uttrykkes gjennom kampen hun kjemper mot egne følelser for Lars. Den igangsettende handlingen er plassert tidlig i manuset for at publikum skal forstå at *nå* er historien i gang. Før Elsa møter Lars har publikum rukket å bli litt kjent med Elsa slik at de har empati med henne og vet at hun er protagonisten (Evans, 2006, s. 163). Ved å fortelle hvem Elsa er og hvilke drømmer hun har før den igangsettende handlingen, kan det være lettere å få publikum til å ønske at hun når sitt mål.

For at handlingen skal komme ordentlig i gang må protagonisten takke ja til utfordringen hun har fått (Evans, 2006, s. 111-112). I den tredje etappen i handlingen nøler protagonisten og jo lenger hun nøler, jo viktigere blir kampen når hun aksepterer den, skriver Evans. Elsa nøler ikke når hun møter Lars fordi kampen for å være fri allerede ligger i henne og hun avviser han helt intuitivt. Dette utdrag fra manuset viser hvordan Elsa avviser Lars første gang de møtes:

#### ***Elsa møter Lars***

*På vei inn til spisesalen. Pas-medisin tas ut av eget glass i en hylle på veggen.*

LARS: Elsa?

ELSA: Unnskyld?

LARS: Du heter Elsa, ikke sant?

ELSA: Ja, hvordan vet du det?

LARS: Det er ikke så vanskelig å skjønne hvem av de nye som er Elsa. Du kunne ikke ha vært herr. Pettersen.

ELSA: Å, vet alle hva jeg heter?

LARS: Ja, og hvor du kommer fra og hvor syk du er.

ELSA: Er det sant?

LARS: Lite sted vet du.

ELSA: Da vet du at jeg egentlig ikke skal være her da. *Elsa vil gå.*

LARS: Du får ikke plass her hvis du ikke trenger plass.

ELSA: Men jeg hoster bare litt. Jeg er ikke syk.

LARS: Greit. Lars, heter jeg forresten. Du får tidsnok vite hvem de andre er, hvem som er sykest og har tatt flest operasjoner.

ELSA: Vi får se om jeg blir her så lenge. De finner sikkert ut at jeg ikke er så syk.

LARS: Får håper det da.

ELSA: God middag!

LARS: Elsa,

ELSA: Ja, Lars, var det?

LARS: Stemmer. Skal vi gå en tur for å få tida til å gå etter middagen?

ELSA: Må ikke du ta det rolig med hosten din da?

LARS: Vi kan gå rolig så du ikke blir utslitt med hosten din og må bli her i mange år. Kan bli skikkelig syk av å gå en tur, har jeg hørt.

ELSA: Har ikke med turklær, jeg.

LARS: Ta på deg en jakke. Det er ikke kuldegrader i mai. Ses etter middag! *Lars går.*

ELSA: Men...

Elsa viser ingen interesse for Lars og sier nei til tilbudet hans om å gå en tur. Likevel blir hun med han etter middagen. Det er jo ingenting annet å gjøre på sanatoriet og kanskje ble hun litt sjarmert likevel uten at hun vil innrømme det. Hovedkonflikten er ikke like tydelig i denne fabelen som i for eksempel en James Bond film der helten får en konkret utfordring om å redde

noen fra en skurk. Elsas kamp foregår inne i henne mellom hva hun ønsker seg og hva hun føler. Indre konflikter finner man oftere i romaner som lett kan zoome inn på karakterenes liv og fortelle deres innerste tanker (Evans, 2006, s. 37). Dette kan også gjøres i teatret gjennom monologer og fortellerstemmer. En dramatisk fortelling der den indre konflikten er bærende er vanskelig å skrive for scenen fordi denne typen konflikt ikke kommer fram i dialoger. Derfor er den indre konflikten til Elsa også representert gjennom relasjonene til de andre karakterene. Hovedkonflikten befinner seg inni Elsa, men kommer til uttrykk gjennom hennes handlinger og møter med andre karakterer. Karakterenes funksjon og de tre konflikttypene skrives det mer om senere i kapittelet.

Det bærende spørsmålet for manuset blir til når protagonisten går inn i konflikten (Evans, 2006, s. 112). Det er det spørsmålet publikum ønsker å få svar på i løpet av forestillingen. Det bærende spørsmålet i dette manuset kan være: Vil det bli Elsa og Lars? Fra de møter hverandre til manusets slutt, er den røde tråden. Det bærende spørsmålet og hovedkonflikten står i kontrast til hverandre i denne fabelen. Å heie på Elsas frihet og samtidig håpe at hun blir kjæreste med Lars skaper motstridende ønsker i publikum. Det er selvfølgelig ikke opplagt at hun mister sin frihet ved å velge Lars, men det kommer fram i dialogene at han skal overta gården til faren. Er det noe Elsa ikke vil så er det å bo på gård. I dette utdraget fra manuset får Elsa vite at Lars skal overta gården:

#### **Elsa og Lars går tur**

LARS: Var det Connie kua het? Hvor stor er ho?

ELSA: *Viser.* Helt normal størrelse. Hun er hvit og svart. Har en svart flekk som går skrått over det ene øyet og ned til mulen. ... Skal du overta gården etter faren din?

LARS: Broren min Harry er eldst så han har førsteretten, men han har begynt å studere juss i Oslo. Han har aldri interessert seg for gårdsdrift. Det er jeg som hjelper mest til på gården, så jeg regner med å overta den, ja.

ELSA: Å ja. Ville du ikke gjort noe annet da?

LARS: Først må jeg overleve tubben. Skal vi gå tilbake?

Elsa og Lars har mye til felles fordi de begge kommer fra gård. Dette er lagt inn i manuset for å vise at de forstår hverandre. Publikum skal se at de har det fint sammen og ønske at de skal bli kjæresten, men de skal også tenke at Elsa må få bli sykepleier. Å skape motstridende ønsker i publikum øker spenningen fordi publikums ønsker ikke blir entydige. Dette gjør at publikum kan se for seg flere utfall av handlingen (Evans, 2006, s. 93). Replikken til Elsa der hun spør



om han kunne gjort noe annet, røper hennes interesse for han. Det er ikke sikkert hverken hun eller Lars merker det, men hun har allerede her begynt å leke med tanken om at han kunne ha gjort noe annet og hun kunne blitt sykepleier. I hendene på en annen regissør ville det kanskje ikke blitt tolket slik. Dette er ment som et lite hint om hva som kommer og senere blir det helt tydelig at hun blir forelsket i han. Ved å holde tilbake og ikke fortelle alt, skaper man forventninger til hva som kan skje (Evans, 2006, s. 95).

I den neste etappen i standard-dramaturgien møter protagonisten enda større hindringer (Evans, 2006, 112-115). Det var vanskeligere å nå målet enn først antatt. Dette kan føre til at protagonisten forandrer taktikk for å nå målet eller redefinerer sitt mål. I manuset forandrer Elsa målet sitt fordi hun blir forelsket i Lars. Nå blir målet hennes å være sammen med Lars, men også beholde sitt mål om å bli sykepleier når hun blir frisk av tuberkulosen. Evans skriver at konfliktnivået også kan endres i løpet av konfliktopptrappingen for å holde på publikums oppmerksomhet. Den bærende konflikten går fra å være en indre konflikt til å også bli en relasjonell konflikt når Elsa blir avvist av Lars. Konfliktopptrappingen ender i den avgjørende kampen (Evans, 2006, s. 115). Det er den største hindringen så langt i manuset og denne kampen vil protagonisten vinne eller tape. Hvis publikum ikke kan forutse utfallet og tviler på om protagonisten vil klare hindringen, blir det ekstra spennende (Letwin, 2008, s. 38). Den avgjørende kampen i manuset er når Elsa prøver å få Lars tilbake. Lars er nyoperert og vil ikke snakke med henne. Elsa vet ikke at han har avvist henne for at hun skal få følge sin drøm. Dette utdraget fra manus viser hvordan Elsa kjemper for å få Lars tilbake:

**Lars er operert**

*Elsa besøker han*

ELSA: Lars? *hvisker, det er flere på rommet.* Er du våken?

*Lars svarer ikke, han har veldig vondt og tror fremdeles at han ikke vil overleve*

ELSA: Jeg visste ikke at du skulle operere. Hvorfor sa du ingenting. Lars? Jeg vet du ikke vil ha meg, men jeg kan ikke la være å snakke med deg nå. Du kunne ha dødd og så sa du ingenting? Jeg hørte fra søster Eva at du var sendt til sykehuset. Vet du hvor redd jeg ble?

LARS: Jeg vil ikke ha deg her.

ELSA: *stille. Vurderer å gå.* Jeg skulle ha fortalt deg at jeg skal begynne på skole. Jeg fikk endelig lov av pappa. Er det derfor du er så sint på meg?

LARS: Jeg vil at du skal gå.

ELSA: Greit. Jeg ville bare se hvordan du har det. Jeg er lei for at jeg løy for deg. Mente ikke å gjøre deg sint. Men du kunne ha fortalt at du skulle opereres. Vi har snakka sammen hver dag i et halvt år og så stenger du meg plutselig ute. Skjønner du at det sårer meg?

LARS: Jeg er ikke sint. Jeg er nyoperert.

ELSA: Du virker ganske sint.

LARS: Sykesøster! Kan noen be Elsa om å gå herfra?

ELSA: Ble du lobotomert også? Du har jo blitt verdens største surpomp.

LARS: Elsa, jeg døde nesten. Kan du vise litt respekt?

ELSA: Jeg har sagt unnskyld, hva mer kan jeg gjøre? Hvorfor vil du ikke snakke med meg?

LARS: Jeg trodde du forstod at jeg ikke vil være kjæresten din lenger. Hvorfor maser du sånn på meg?

ELSA: Hvis grunnen til at du ikke vil være sammen med meg, er at jeg har søkt plass på sykepleien, så kan jeg trekke den søknaden.

LARS: Du er så...

ELSA: Jeg må ikke begynne på skole, Lars. Jeg vil heller være sammen med deg.

LARS: Skjønner du ingenting, eller? Jeg vil at du skal gå på skole. Jeg vil at du skal følge drømmen din. Du kommer til å angre resten av livet hvis du velger gårdslivet med meg.

Hovedkonflikten i fabelen avgjøres når Elsa står i den største kampen hittil i manuset. I den første fabelen var operasjonen til Lars den avgjørende kampen, men i denne fabelen er det Elsas kamp for å få Lars tilbake. Det er opp til protagonisten om hun vinner eller taper. I denne scenen er hun villig til å gi opp sykepleierdrømmen for at Lars skal ville ha henne. Scenen ender med at hun vinner Lars tilbake og hun vinner sin frihet til å bli sykepleier. Handlingen så langt i manuset har bygget seg opp til denne scenen. Derfor kunne den avgjørende kampen kanskje ha vært enda større og verre for protagonisten. På den andre siden er det en meningsfull kamp for Elsa fordi hun både kjemper for kjærlighet og frihet.

Den siste etappen i fabelen viser utfallet av den avgjørende kampen. Utfallet behøver ikke være entydig, men må gi svar på det bærende spørsmålet og en pekepinn på veien videre. Publikum forstår at dette er slutten på denne dramatiske fortellingen (Evans, 2006, s. 120). Historien om Elsa og Lars ender med at de forlover seg og hun får mulighet til å bli sykepleier. Det bærende spørsmålet om Elsa og Lars blir kjærester blir besvart, men det sies ingenting om hva som skjer videre.

Den dramaturgiske strategien der hovedkonflikten ble brukt som inngang for å skape fabelen, bidro til at protagonisten fikk en kamp å kjempe gjennom hele manuset. Den bidro også til at det ble lettere å skrive dialoger fordi karakterene hadde motstridende viljer. I løpet av en scene bør karakterene ha skiftet mål og handling flere ganger. Disse små målene kalles beat eller delmål og er med på å bygge opp en scene (Letwin, 2008, s. 18). Hvis karakterene ikke møter motstand, skapes ikke spenning fordi karakteren når målet med en gang. Dette var en tydelig forandring fra den første fabelen som manglet denne motstanden. Da hovedkonflikten ble ledende for fabelen, ble det også skapt flere konflikter som en forlengelse av hovedkonflikten. Denne strategien førte til at manuset fikk driv og en dybde. Dette kan ses gjennom de tre konflikttypene.

#### *Flere konflikttyper som resultat av hovedkonflikten*

Hovedkonflikten er Elsas kamp for å bli fri og selvstendig og denne konflikten blir kjempet på flere plan. Evans beskriver tre konflikttyper og illustrer disse med tre sirkler. Den ytterste sirkelen er konflikter med noe utenfor karakterene for eksempel konflikt mot samfunnet og naturen. Den midterste sirkelen representerer konflikter med andre karakterer som er nære relasjoner. Den innerste sirkelen er konfliktene karakteren har med seg selv (Evans, 2006, s. 31-40). Den ytterste konflikttypen er Elsas kamp mot sykdommen og samfunnet. Dette er en kamp som er vanskelig å kjempe i mot. Som i det første forslaget til fabelen der protagonisten bare kjempet mot egen sykdom og ikke var handlende i kampen for å bli frisk. Elsas kamp mot sykdommen er fremdeles en del av hovedkonflikten fordi den også gjør henne fanget. For å gi Elsa mulighet til å kjempe mot sykdommen valgte jeg å la andre karakterer representere disse konfliktene. Den strenge og ufølsomme legen representerer både samfunnet og sykdommen. Han har antagonistiske trekk. Antagonisten er all ondskap samlet i en person (Evans, 2006, s. 171). McKee skriver at: ”Forsces of antagonism” doesen’t necessarily refer to a specific antagonist or villain” (McKee, 1997, s. 317). I mange dramatiske fortellinger er antagonisten en bestemt karakter, men det behøver det ikke være. Antagonisme kan ses på som en kraft protagonisten må kjempe i mot. Antagonistiske krefter er med å skape spenning i manuset. Legen i manuset er ikke Elsas hovedmotstander og kan derfor ikke kalles en antagonist, men han representerer de antagonistiske kreftene. Det gjør også karakteren Pappa fordi han nekter Elsa å følge sykepleierdrømmen. Hennes mål om å bli fri og selvstendig går i mot faren som representerer hvordan samfunnet så på kvinnen på 1950-tallet. Dette er også en relasjonell konflikt som kan plasseres i den midterste sirkelen.

Den midterste sirkelen rommer konfliktene mellom nære relasjoner. Den største og mest avgjørende konflikten der Elsa må kjempe for å få Lars tilbake er en relasjonell konflikt. Evans skriver at man ofte finner slike konflikter i teatret på grunn av teatrets egenart (Evans, 2006, s. 34-35). I teateret har man ikke samme muligheter til å zoome inn på indre tanker som i romanen eller på ansiktsuttrykk i filmen. ”Ved nettopp ikke å kunne zoome inn på et ansikt eller zoome ut for å vise miljøet, får vi på teatret lettere øye på *forholdet mellom personene*” (Evans, 2006, s. 35). De mellommenneskelige konfliktene i en teaterforestilling gjør det mulig å spille ut konfliktene mellom karakterene og dermed skape interesse hos publikum gjennom en hel forestilling. En dramatisk fortelling bør være konfliktfylt og konfliktene gjør publikum interessert i å vite hvordan det går med karakterene (Evans, 2006, s. 30). Elsas indre kamp kunne ikke være bærende for hele manuset fordi det ville blitt for stillestående. I konfliktopptrappingen var det derfor nødvendig å skape konflikt på flere nivåer slik at Elsas kamp også ble en personlig konflikt når Lars avviser henne. Hovedkonflikten som inngang til fabelen ga flere konflikttyper. Denne dramaturgiske strategien bidro til mer spenning i manuset.

#### 5.3.1.4 Tilbakeblikk for å skape kontrast og sympati

Ønsket om å bevare bestemor og bestefars historie kommer i andre rekke i denne fabelen. At de møtte hverandre på sanatoriet og ble forelsket er fremdeles den røde tråden, men mye er forandret. Likevel beholdt jeg ønsket om å bruke mer av deres liv i manuset. Noe av dette ble gjort gjennom hvilke egenskaper karakterene fikk, men også gjennom tilbakeblikk som kunne fortelle noe om livet før tuberkulosen. Tilbakeblikkene var en dramaturgisk strategi som gjorde dette mulig. Dette bryter med standard-dramaturgien der handlingen er logisk og lineær, og det ikke er noen hopp i den fiktive tiden (Evans, 2006, 21-22). Ofte i standard-dramaturgien blir bakgrunnshistorien fortalt av karakterene, men i dramatisk fiksjon kan man skru klokka både fram og tilbake. ”Det ligger i alle de dramatiske medienes vesen å *vis*e handlinger istedenfor å *fortelle om dem*” (Evans, 2006, s. 73). Handlingens enhet, som Aristoteles forfektet, har vært rådende i vestlig teatertradisjon. Handlingsgangen skulle være kronologisk. Det var ikke før filmen kom at det ble vanlig å hoppe i tiden i teatret (Evans, 2006, s. 73). Tilbakeblikk som dramaturgisk strategi bryter med standard-dramaturgiens norm. Likevel forandres ikke oppbyggingen av fabelen og derfor beholdes den standard-dramaturgiske modellen.

Jeg hadde en idé om at fabelen skulle foregå på sanatoriet. Fra Elsa kommer dit til hun blir frisk og drar, men samtidig ville jeg at noe av bakgrunnshistorien skulle komme fram i spill og ikke bli fortalt av karakterene. Derfor skrev jeg flere scener med tilbakeblikk som kan fortelle mer om hvem Elsa er og mer om hennes samtid. En annen måte å få fram dette på kunne vært en lenger eksposisjon for å bli kjent med Elsa. I en eksposisjon, som foregår tidlig i fabelen, blir publikum presentert for bakgrunnen til det de skal få se (Evans, 2006, s. 97). Denne informasjonen kan publikum også få gjennom den retrospektive teknikken Ibsen brukte. Der han lar bakgrunnshistorien bli avslørt litt etter litt i dialogene. En eksposisjon kunne gitt en større forståelse for Elsa helt fra starten, men tilbakeblikkene ble en kontrast til det stillestående livet på sanatoriet som gjorde manuset mindre tungt og trist. I en scene sitter Elsa og Lars på en benk og ser utover byen. De drømmer om livet alle de andre lever. Snakker om hvor glade de er i å danse. De lengter tilbake til livet sitt. Denne scenen går over til et danselokale. Elsa tenker tilbake på livet før hun ble syk og er på dans med Solveig. I et annet tilbakeblikk står Elsa i gangen og tar på leppestift, søsteren hennes kommer og vil sladre til faren. Dette utdraget fra manuset forteller noe om hvordan det var å være ung jente på 50-tallet:

#### **Tilbakeblikk: Elsa skal ut på byen**

*I gangen. Elsa har pyntet seg. Tar på øredobber og leppestift foran speilet.*

PAPPA (*fra naborommet*): Husk at du skal hjelpe til i morgen tidlig. Ikke bli for sein.

ELSA: Solveig skal også tidlig opp så vi blir ikke seine.

PAPPA: Bra

*Elsa ser seg i speilet og gjør seg klar.*

AUDHILD: Hvor skal du?

ELSA: På kino med noen venner.

AUDHILD: Å. Så fine øredobber!

ELSA: Hysj!

AUDHILD: Skal du ha på leppestift? Hvordan gjør du det? Få se!

ELSA: Ikke snakk så høyt da!

AUDHILD: Kan jeg prøve?

ELSA: Nei, la meg være!

AUDHILD: Hvem pynter du deg for egentlig?

ELSA: Audhild, har du dotter i øra eller? Må du snakke så høyt? Pappa liker ikke at jeg pynter meg. Jeg vil ikke være den eneste uten øredobber og dessuten er det ganske fint syns jeg. *(pause)* Og jeg pynter meg ikke for noen!

AUDHILD: Du ser ut som en jåledukke. Gleder meg til jeg blir like gammel som deg og kan dra til byen. Det er så kjedelig å bare være på gården hele tida. *Tar leppestiften.*

ELSA: Ikke vær så barnslig, få den!

PAPPA: Hva roper dere for?

AUDHILD: Ingenting! *Gir tilbake leppestiften.* Unnskyld.

*De lytter.*

ELSA: Pass deg! Sist gang han så at jeg hadde på øredobber, fikk jeg ikke lov til å dra. Skjønner du?

AUDHILD: Han trodde vel at du skulle på stevnemøte da. Og det får du ikke lov til!

ELSA: Jeg skulle ikke det. Det er helt vanlig å pynte seg når man skal til byen. Han er så gammeldags!

AUDHILD: Det skal jeg si at du sa!

ELSA: Bare snakk i vei, sladrehank!

MAMMA: Jenter, hva er det dere tretter om?

*Elsa snur seg bort.*

ELSA: Jeg må gå!

MAMMA: Kom og hjelp meg å vaske opp, Audhild.

Denne scenen er inspirert av noe bestemor har fortalt om sin oppvekst. Bestemor var glad i å danse og alle jentene pyntet seg med øredobber og leppestift. Dette likte ikke faren hennes og derfor pyntet hun seg i smug. Øredobbene tok hun på da hun ventet på bussen. Elsa vet at hun ikke får lov til å pynte seg og hvis hun blir oppdaget, får hun ikke dra til byen. Hun gjør det likevel og dette forteller noe vesentlig om Elsas egenskaper. Elsa vil ikke at andre skal bestemme over henne og vil være selvstendig. Hennes mål for frihet, starter med de små handlingene. Pyntingen blir i denne scenen en måte å gjøre opprør mot hennes strenge far. Tilbakeblikk som dramaturgisk strategi gjorde det mulig å fortelle mer om hvordan det var å vokse opp på 40- og 50-tallet, om Elsas familie og om hennes drømmer. På den måten kunne flere hendelser fra bestemor sitt liv få plass i manuset.

Overgangen til tilbakeblikkene blir ikke kommentert i manuset. Det er opp til regissøren å velge hvordan det skal gjøres. Tilbakeblikkene kommer ikke i kronologisk rekkefølge, men kan ses på som Elsas tanker. De forsterker hennes utenforskap og lengsel etter å bli fri fra sykdommen. Denne dramaturgiske strategien gjorde fabelen rikere på innhold, men ikke på spenning. Tilbakeblikkene ble en kontrast til det triste på sanatoriet og skapte mer forståelse og sympati for protagonisten.

### 5.3.2 Karakter

Et av målene for manuset var å bevare bestemor og bestefars historie og derfor fikk jeg ideen om å ta utgangspunkt i dem da karakterene Elsa og Lars skulle utvikles. Den dramaturgiske strategien for å ta vare på bestemor og bestefars historie ble å gi karakterene i manuset egenskaper basert på det de har fortalt om seg selv og om andre mennesker i intervjuene. Den første karakteren som ble utviklet, var protagonisten.

#### 5.3.2.1 Protagonistens skapes med utgangspunkt i bestemor

Protagonisten i manuset er den karakteren fabelen følger mest (Evans, 2006, s. 75). Valget av protagonist kom av hva jeg ville fortelle. Manuset tar utgangspunkt i både bestemor og bestefars historie, men ses gjennom bestemor sitt liv fordi jeg også ønsket å fortelle noe om hvordan det var å være ung kvinne på 1950-tallet. Bestemor vokste opp i en tid da kvinner ikke hadde de samme mulighetene som menn. Det er spesielt en hendelse som gjorde at jeg ønsket å la bestemor være utgangspunktet for protagonisten.

Da bestemor var ung, ville hun gjerne gå på skole for å bli sykepleier. Hun ba faren sin om lov, men



*Bestemor på tur til Haukeli  
sommeren 1956.*

han nektet henne det. Hun ble urettferdig behandlet fordi hun var jente og det ville jeg bruke i manuset. Derfor ble *Elsa* protagonisten.

Bakgrunnshistorien til Elsa likner bestemors barndom. Hun kommer fra en gård og har flere søsken. Hun hjelper til på gården, men vil egentlig gå på skole. Når man skal skrive et manus, begynner man ofte med bakgrunnshistorien (Evans, 2006, s. 54). Ut fra intervjuene måtte jeg velge ut hva som skulle inn i bakgrunnshistoriene til mine karakterer. Fabelen er en konsekvens av bakgrunnshistorien til karakterene og derfor var det viktig å se disse i sammenheng. Elsas kamp for frihet måtte begrunnes i hennes oppvekst og drømmer. I dette manuset kommer noe av bakgrunnshistorien fram i tilbakeblikkene, men det meste av bakgrunnshistorien har bare vært en hjelp i utformingen av fabel og karakterer. Elsa snakker og handler slik hun gjør på grunn av bakgrunnshistorien sin.

En protagonist bør som omtalt i teorikapittelet ha noen egenskaper som gjør at publikum ønsker å følge hennes vei mot et mål (Evans, 2006, s. 160). Utgangspunktet for Elsas egenskaper og bakgrunnshistorie var hva bestemor har fortalt, men også min opplevelse av henne. Noe er beholdt, noe er forandret og noe er diktet videre på. Bestemor var 22 år da hun ble syk med tuberkulose, men i manuset er Elsa 19 år. Ved å gjøre Elsa yngre, gjør jeg henne mer sårbar. Når man er 19 år, er det naturlig å finne seg jobb eller begynne på en utdanning. Dermed kunne drømmen om å bli sykepleier få en større plass enn om Elsa var 22 år og allerede hadde jobbet noen år. Elsa blir sårbar fordi hun ikke får lov å følge drømmen, men også fordi livet blir satt på vent akkurat i det hun skal ta spranget ut i verden. Hun vil så gjerne gå på skole, men både faren og tuberkulosen stopper henne. Drømmen om å bli sykepleier er noe som former karakteren Elsa. Elsa har et hjerte for andre, hun er engasjert og selvstendig. Hvordan hun handler og hvordan de andre karakterene snakker om henne viser hvem hun er (Evans, 2006, s. 146). Venninnen til Elsa, Solveig, er en oppdiktet karakter som ikke er basert på en virkelig person. Dette er et utdrag fra manuset som forteller noe om Elsas egenskaper:

### **Elsa og Solveig er i byen**

*Ute, venter på noen venninner.*

SOLVEIG: Skulle du ikke søke på folkehøgskolen?

ELSA: Jo.

SOLVEIG: Søkte du?



ELSA: Joda, jeg har søkt. ... Hvor er Synne? Det begynner jo om ti minutter.

SOLVEIG: Du får sikkert svar snart. Jeg synes du er tøff, jeg. Hadde aldri turt å jobbe med mennesker på den måten. Besvimer bare jeg ser blod. For å ikke snakke om smittefaren. Tenk på de sykepleierne som steller de med tæring. Så rart at de ikke blir syke selv.

ELSA: De er vel nøye med hygienen og sånt, tenker jeg. *Det er stille. Solveig ser tomt ut i luften.* Solveig, er det noe galt? Du kan snakke med meg om alt, du vet det?

SOLVEIG: Det var bare noe greier på jobb.

I denne dialogen venter Elsa og venninna Solveig på at kinoen skal begynne. Her har jeg skrevet inn flere av Elsas egenskaper. Noen gjennom det hun sier og noen gjennom hva Solveig sier. Elsa vil ikke snakke om sykepleierdrømmen, men Solveig vil vite om hun har søkt. Dette kan tolkes på flere måter, men intensjonen er at Elsa skammer seg over at hun ikke får lov å gå på skole og derfor vil hun ikke snakke om det. Solveig har en far som støtter henne og skal begynne på skole til høsten. Dette forsterker Elsas skamfølelse. Karakteren Solveig har kjent Elsa i mange år og hun mener at Elsa er tøff. Denne egenskapen kommer fram i flere av dialogene i manuset gjennom Elsas handlinger. Replikken der Elsa spør om det går bra, er med av flere årsaker. Den viser at de kjenner hverandre godt og den viser Elsas omsorg for andre.

I scenen med Solveig er Elsa i en trygg og hyggelig situasjon. Det er kanskje litt ubehagelig for Elsa å snakke om sykepleierskolen, men hun er ikke under stort press. For å se enda tydeligere hvem hun er, må man se på hvordan hun handler når noe står på spill (Letwin, 2008, s. 21). I en hendelse der hun er under mye press, vil kanskje de mindre gode egenskapene komme til syne. Protagonen Elsa må ha flere dimensjoner (McKee, 1998, s. 378). Hun kan ikke bare være en omsorgsfull jente som vil bli sykepleier. Hun må ha noen motsetninger som gjør at publikum ikke vet hvordan hun kommer til å handle og gjør henne interessant å følge gjennom en hel forestilling (Evans, 2006, s. 160). Elsa handler annerledes under press og da kommer hennes svake sider fram. I en scene er Elsa hjemme i permisjon og får besøk av Solveig. Det er lenge siden hun har sett henne og de føler begge at de glir fra hverandre. I dette utdraget viser Elsa noen dårlige egenskaper:

### **Elsa har besøk av Solveig**

SOLVEIG: Jeg ser deg nesten aldri lenger. Ja, jeg vet at du ikke kan noe for at du må være på sanatoriet, men du er ikke den samme. Jeg glemte deg ikke sist du var hjemme.

ELSA: Hva?

SOLVEIG: Jeg ville ikke komme. Tror du det er lett når folk vet at du er venninne med en med tuberkulose, eller? Alle vet det. Folk på jobben spør om jeg har møtt deg og jeg må si nei. Jeg må late som om jeg ikke vet noen ting fordi jeg vil ikke at folk skal tro at jeg kan smitte dem.

ELSA: Stakkars deg, da!

SOLVEIG: Du vet ikke hvordan folk ser på meg! Som om jeg også er syk bare fordi vi er venner.

ELSA: Vet ikke jeg?! På bussen på vei hjem fra sanatoriet var det flere som flyttet seg vekk fra der jeg satt. Folk ser ikke på meg. De sender redde blikk til hverandre. De hvisker bak ryggen min og tror jeg ikke hører. Eller de bryr seg ikke om jeg hører.

SOLVEIG: Du syns så innmari synd på deg selv! Du har ikke en gang spurt hvordan jeg har det! *Solveig vil gå.*

Halvard vil ikke ha meg. Vi var på kino flere ganger. Så sa han plutselig at han bare tenkte på deg og at det ikke kan bli noe mellom oss. Du får både i pose og sekk, jeg syns ikke synd på deg!

ELSA: Jeg kan ikke noe for at Halvard tenker på meg. Det kan du hilse å si at han ikke trenger å bry med. Jeg er sammen med Lars. Du kan godt gå nå.

I denne scenen blir Elsa sviktet av Solveig. Når Solveig innrømmer at hun ikke ville besøke Elsa sist hun var hjemme, møter Elsa henne med sinne. Hun kunne ha møtt Solveig med forståelse fordi Solveig er redd for hva andre vil si. Elsa vet hvor stigmatiserende det kan være å omgås noen med tuberkulose, men Elsa reagerer med sinne. Når Solveig forteller at Halvard ikke vil ha henne, kunne Elsa ha trøstet henne. I en annen situasjon ville Elsa ha vist omsorg, men Elsa føler seg sviktet og vil derfor at Solveig skal gå. Begge karakterene viser sine dårlige sider i denne dialogen. Elsas mangel på forståelse og omsorg er begrunnet, men hun kunne ha handlet annerledes. Slike scener gir Elsa flere dimensjoner. Hun er ikke bare snill, hun kan også være sint og avvisende. Karakterene bør ha en karakterbrist slik at publikum ikke kan forutse hvordan de vil handle. Evans skriver at karakterbristen kan være et hinder for at protagonisten når sitt mål (Evans, 2006, s.158-161). En karakterbrist hos Elsa er at hun er tilbøyelig til å ikke følge drømmen om å bli sykepleier fordi hun vil være med Lars. Hennes forelskelse blir en karakterbrist. I starten av manuset virker hun sterk og målrettet, men når hun møter Lars forandrer hun seg. I denne dialogen konfronterer Solveig Elsa:

### **Elsa har besøk av Solveig, 2**

SOLVEIG: Du er ikke den samme. Du vil jo bli sykepleier. Hvis du er sammen med han, flytter dere bare til hans gård. Har du glemt drømmen din?

ELSA: Hvorfor kan du ikke bare være glad for at det finnes noe bra i livet mitt?

SOLVEIG: Du har glemt hvem du er.

ELSA: Nå må du gi deg!

SOLVEIG: Jeg bare sier det som det er. Du har forandret deg.

ELSA: Så du mener at man aldri skal forandre seg? Tenk om forandringen gjør at man har det bedre?

SOLVEIG: Det kan du ikke vite. Hvordan kan du bare gi opp deg selv?

ELSA: Jeg har ikke gitt opp meg selv. Det her nekter jeg å høre på.

SOLVEIG: Noen må si det til deg. Noen må være fornuften luftsloppet ditt.

Solveig kjenner Elsa godt og ser at hun har forandret seg. Denne dialogen gjør Elsa oppmerksom på sin karakterbrist eller svakhet. Etter denne scenen ber hun faren om lov til å bli sykepleier enda en gang og takker ja til plassen hun har fått. I ettertid av manusutviklingen ser jeg at Elsa kunne hatt enda flere dimensjoner. Ved å gi henne flere svake sider, kunne det ha blitt lettere å gi karakteren motstand og konfliktopptrappingen kunne blitt større. Dette kunne kanskje gjort publikum mer interessert i å følge Elsas kamp.

En protagonist har evnen til å vokse som menneske (Evans, 2006, s. 160). Elsa vokser når hun forstår at drømmen om frihet har blitt byttet ut med forelskelse. Hun innser at hun ikke må gi opp seg selv, men gjøre alt hun kan for å få både drømmen og Lars. Letwin mener at dette er en av gledene ved dramatiske fortellinger. Ved å se noen forandre seg på scenen, kan publikum tenke at det også kan skje i virkeligheten (Letwin, 2008, s. 62). Elsa kunne også ha forandret seg ved å gi opp sykepleierdrømmen. Dette utfallet ville også ha formet karakteren Elsa. Kanskje burde hun ha blitt fremstilt som mer avhengig av andre og mer usikker på seg selv for at publikum skulle ha godtatt en slik avslutning på historien. Karakterenes egenskaper er konstruert for å ha en funksjon i manuset (Evans, 2006, s. 174). Elsa er selvstendig og sterk fordi hun skal klare å følge drømmen sin selv om hun møter motstand. Den dramaturgiske strategien der protagonisten ble skapt med utgangspunkt i bestemor, gjorde at bakgrunnshistorien til karakteren Elsa likner bestemors. Bestemor sin drøm om å bli sykepleier formet Elsa til å bli en sterk og omsorgsfull karakter. De svake egenskapene Elsa fikk er oppdiktet, men nødvendige for å skape en spennende fabel. De andre karakterene i manuset er konstruert for å ha en funksjon i forhold til protagonisten.

### 5.3.2.2. Tillegge karakterene funksjoner

Da de andre karakterene ble utviklet, tok jeg utgangspunkt i mennesker bestemor og bestefar fortalte om i intervjuene. Noen av egenskapene er likevel oppdiktet fordi alle karakterer må ha en funksjon i manuset. De viktigste karakterene i manuset er:

Elsa, 19 år

Lars, 22 år

Solveig, 19 år (venninne)

Mamma

Pappa

#### *Karakteren Lars*

Lars er omsorgsfull og snill som bestefar, men han er også eplekjekk og prinsippfast. Å gi Lars egenskaper som ikke likner bestefars var nødvendig for å gi karakteren Elsa motstand. Dette bilde av bestefar ble en inspirasjon da Lars skulle utvikles. Bildet viser en annen bestefar enn den jeg kjenner. En ung kjekkas.



*Bestefar med svigerbrorens lastebil.  
Bestemor tok bildet (sommeren 1956).*

Alle karakterene i manuset er konstruert for å ha ulike funksjoner i møte med Elsa. Karakteren Lars måtte også få en funksjon og derfor ble det meste av egenskapene hans gitt fordi fabelen trengte det.

In essence, the protagonist creates the rest of the cast. All other characters are in a story first and foremost because of the relationship they strike to the protagonist and the way each helps to delineate the dimensions of the protagonist's complex nature (McKee, 1997, s. 379).

I møte med de andre karakterene ser publikum hvem Elsa er. Lars utfordrer Elsas mål i livet fordi hun blir sjarmert av han. Hennes forelskelse i Lars gjør at hun er villig til å gi avkall på drømmen sin. Derfor får Lars fram hennes svake sider, men han får også fram hennes omsorg og kjærlighet. Karakteren Lars er mer sammensatt enn de andre bi-karakterene fordi publikums tanker om han ikke skal være entydige. Intensjonen ved å gjøre Lars omsorgsfull og eplekjekk er at publikums håp for Elsa og Lars skal skifte gjennom forestillingen. Dette gir en dybde til historien og forhåpentligvis kan publikum lettere kjenne seg igjen i karakterene når de har flere dimensjoner.

### *Karakteren Solveig*

I et manus som har redsel og sykdom som tema, blir det fort mørkt uten humor og håp. Derfor var det viktig å skape lyspunkter i manuset og en av karakterene fikk den funksjonen; Solveig. Hun er den lystige venninnen som er optimistisk og tøysete. I det første utkastet til scenen hvor Elsa og Solveig skal på kino, var de to karakterene for like. Begge hadde en hemmelighet de ikke ville snakke om, og begge to var rolige og alvorlige. Det var nødvendig med en kontrast i lynne, men også i måten de snakket på. Da jeg fant ut hvilken funksjon Solveig kunne ha, løsnest også dialogen. Dette beskriver jeg i autoetnografien:

*Hjalp når Solveig-karakteren ble tydeligere for meg. Hennes funksjon – lett, morsom og litt enkel. Trenger det lette, fordi det blir trist etterhvert. Vil ikke at det skal bli sentimentalt, så da trenger jeg noe som veier opp.*

Når Solveigs funksjon og egenskaper ble tydeligere, var det som om hun levde uten at jeg måtte finne på hva hun skulle si. Jeg kunne se for meg hvordan hun beveget seg og høre hvordan hun snakket – raskt og med mange ord. Solveig er Elsas støttespiller og i dialogene mellom dem er det rom for betroelser. Karakteren kan likne på det Evans beskriver som *konfidant* (Evans, 2006, s. 166-167). En konfidant er den protagonisten kan betro seg til og har som funksjon å få protagonisten til å tenke seg om. På den måten kan publikum bli kjent med Elsas innerste tanker. Når Elsa kommer til sanatoriet, skriver hun brev til Solveig der hun forteller hvor redd hun er. Dette er et utdrag fra monologen:

Jeg føler meg ikke spesielt syk, men de andre på rommet hoster og peser. Vi er 6 på rommet. I andre etasje er det bare damer og i første etasje er det bare menn. Det er nesten ingen på min alder. Den ene dama på rommet er ganske gammel. Hun har 11 barn. Tenk det! 11 stykker! Hvordan orker man det?

Den som hadde senga før meg døde. Det er så fælt å tenke på. Jeg ligger i en seng der noen døde rett før jeg kom. Det ble plass til meg fordi hun døde. Hun var bare 17 år og hadde vært syk i mange år. Den dama som har 11 barn fortalte at hun døde av blodstyrting. Så fortalte hun i detalj hvordan det foregikk. Jeg skal ikke gjenfortelle alt. Vil helst glemme at jeg har hørt det,

men hun hostet så mye blod at hun døde. Heldigvis er jeg ikke så syk. Jeg hoster jo nesten ikke. Jeg har heller aldri hosta blod. Skulle ønske jeg blei frisk over natta og kunne dra hjem. Det er så fælt å ikke vite hvor lenge jeg må være her. Den jenta som døde hadde vært her i over ett år! Det vil ikke jeg.

Håper du har det bra Solveig! Du må bare ta Halvard. Han er jo ganske kjekk, som du sa. Skriver igjen snart!

I brevet forteller Elsa om det hun opplever på sanatoriet og hvor fælt hun synes det er å ikke vite når hun kan dra hjem. Solveigs funksjon som konfidant gjør at publikum får større forståelse for Elsa. Brevet er også en måte å få med skildringer om livet på sanatoriet. En monolog gir rom for beskrivelser og karakterenes innerste tanker (Evans, 2006, s. 37).

En rolles funksjon kan forandres i løpet av stykket. Solveig svikter Elsa mot slutten av manuset. Hun er Elsas nærmeste venninne og dermed blir det ekstra vondt når hun svikter Elsa. Solveigs funksjon forandres gjennom sviket. Da blir funksjonen hennes å vise publikum hva sykdom kan gjøre med relasjoner og hvor ensomt det kan være når en god venn snur ryggen.

### *Karakteren Mamma*

I alle bøkene jeg har lest om tuberkulose, forteller mennesker om skam og redsel for hva folk tenkte om dem og om familier som ble fryst ut av samfunnet. En av historiene i *Sanatorieliv* forteller om en familie hvor både moren og søsteren døde av tuberkulose. Faren mistet jobben og ingen ville hjelpe familien. ”Hjelp fikk vi ikke. Folk var så redde for oss. Når det gjelder meg sjøl, så var jeg redd gjennom hele oppveksten. Så snart jeg kjente et stikk i brystet, trudde jeg at jeg hadde tæring” (Skogheim, 200, s. 152). Denne historien skildrer hvor redde folk var for å bli smittet. Dette snakket bestemor og bestefar lite om i intervjuene. Kanskje det kommer av at de ble syke da det fantes medisiner mot tuberkulose eller kanskje det var noe de ikke ville snakke om. Selv om det ikke kom tydelig fram i intervjuene, ville jeg ha med skam som tema i manuset. Som tidligere nevnt fortalte bestemor aldri at moren hennes skammet seg og ville holde sykdommen skjult, men det ble naturlig å gi den funksjonen til en i familien. Derfor fikk moren til Elsa den funksjonen. Det er karakteren Mamma som er mest redd for hva andre vil tenke og si om dem. Det er hun som vil holde Elsas sykdom skjult. Dette er et utdrag fra manuset der Elsa får vite at hun har tuberkulose:

ELSA: Det står at jeg har tuberkulose. Legen tok sånn test for å utelukke det, men han trodde ikke det var det jeg hadde.

MAMMA: Har du tuberkulose? Men hvor har du fått det fra da? Det er jo ingen andre som har det.

ELSA: Vet ikke. Jeg kan ikke ha det. Jeg føler meg ikke syk. De som har tæring har jo feber og hoster mye mer enn meg.

MAMMA: Det må ha skjedd en feil. Hva mer står det?

ELSA: Det står at jeg må ta det med ro og få i meg godt med mat. Og han har søkt plass på sanatoriet.

MAMMA: På sanatoriet? Skal du legges inn når du er frisk?

ELSA: Det står så.

MAMMA: Dette holder vi for oss selv. Vi kontakter legen i morgen. Det kan ikke være sant.

Elsa føler seg ikke dårlig. Hun har bare følt seg litt forkjøla i et par måneder. Derfor nekter både Elsa og moren å tro at hun har tuberkulose. Moren tar avgjørelsen om å holde dette mellom dem inntil videre. Hun er kanskje reddere enn Elsa fordi hun vet mer om sykdommen. Bestemor fortalte i intervjuene hvordan hennes familie reagerte på at hun måtte på sanatorium:

”Nei, det var jo litt trasig, men jeg tror kanskje foreldrene mine syns det var verre enn det jeg syns...for før så, var det ikke så mange som kom ut igjen når de hadde kommet på sånt sanatorium. De døde jo mange av de. Så det visste vel de bedre enn meg.”

Foreldrene til bestemor hadde opplevd en annen tid enn henne. De hadde levd i en tid da det å bli frisk av tuberkulose var langt fra en selvfølge. Det å komme på sanatorium var svært alvorlig. Bestemor var ung og visste mindre enn sine foreldre. Dette ble et utgangspunkt for å skape karakteren Mamma. Hun vil skjule sykdommen og er redd for ryktet og smittefaren. Redselen som moren i manuset etterhvert viser, underbygger hvor farlig tuberkulose kan være.

### *Karakteren Pappa*

Elsas drøm om å bli sykepleier blir stoppet av faren hennes. Han representerer det strenge mannsdominerende samfunnet som tar avgjørelser over hodet på sin kone og døtre. Hans funksjon er å gi protagonisten motstand, men også å vise publikum hvordan det kunne være å være ung kvinne på 1950-tallet. Faren har, i likhet med legen, antagonistiske krefter i sin karakter (McKee, 1997, s. 317). I en scene ber Elsa om lov til å gå på skole og den er hentet fra bestemors liv. Bestemor husker fremdeles hva faren hennes sa og replikken ”Men hvem skal hjelpe Mamma i fjøset da?” har festet seg hos henne. Dette er et utdrag fra denne scenen:

ELSA: Jeg bare tenkte at... Nei, det er ikke så farlig.

PAPPA: Hva er det?

ELSA: Arne og Kjell går på skole. De er snart ferdige. Arne kommer tilbake til gården og ...  
Jeg tenkte bare at det hadde vært nyttig for meg å ta en utdanning også.

PAPPA: Elsa, det behøver du ikke.

ELSA: Jo, men Pappa, jeg vil. Jeg vil gå på skole og jeg vil tjene egne penger.

PAPPA: Er dette en måte å be om lønnsforhøyelse? Du tjener jo penger her også.

ELSA: Nei, nei. Det er ikke det. Jeg har lyst til å gå på skole. Jeg vil bli sykepleier sånn som tante Marianne.

PAPPA: Du kommer alltid til å kunne jobbe her på gården. Utdanning er bortkasta. Dessuten skal du vel gifte deg og få barn etter hvert.

ELSA: Det kan du ikke vite! Om jeg så skulle gifte meg, er ikke det noen grunn til å la være å gå på skole. Kanskje jeg finner meg en mann som synes det er fint med en kone som arbeider. Flere av venninnene mine har gått på husmorskole for så å bli sykepleiere. Det vil jeg også.

PAPPA: Er noen av de venninnene dine gift, Elsa? De er nok ikke lenge i jobb skal du se.

ELSA: Du er så gammeldags! Tante Marianne er kjempeglad i jobben som sykepleier. Hun sier det er så meningsfylt å hjelpe de som er syke.

PAPPA: Tante Marianne er ikke gift og har ingen barn.

ELSA: Pappa, vær så snill, jeg har så lyst å gå på skole!

PAPPA: Men hvem skal hjelpe Mamma i fjøset da?

ELSA: Audhild kan hjelpe til. Hun gjør nesten ingen ting.

PAPPA: Elsa, du bestemmer ikke over søstera di.

I denne dialogen tar Elsa mot til seg og ber om å få følge drømmen sin. Hun er usikker i starten fordi hun respekterer faren sin og er redd for at han vil si nei. Når drømmen møter motstand, må Elsa kjempe hardere. Denne dialogen er en kamp mellom to karakterer som har motstridende viljer. Disse motstridende viljene skaper spenning og gjør det mulig å bygge opp scenen med økende intensitet. Samtidig kan publikum få mer sympati for protagonisten når de ser at hennes drøm blir stoppet.

Å tillegge karakterene ulike funksjoner ble en dramaturgisk strategi for å gi protagonisten mer motstand, men også for at de ulike karakterene skulle få fram flere sider av Elsa. Denne dramaturgiske strategien gjorde manuset rikere på innhold og det ble lettere å skape konflikter.



De motstridende viljene hos de ulike karakterene gjorde det lettere å skrive dialoger med driv og bygge opp fabelen. Alle karakterene i manuset er konstruert for å ha en funksjon og er skapt ut fra protagonisten. Dette førte til at karakteren Lars måtte bli gitt mange egenskaper som ikke likner bestefars. Denne dramaturgiske strategien gjorde at menneskene bestemor og bestefar fortalte om, har blitt forandret mye i manuset. Flere karakterer har blitt diktet inn i fabelen, som for eksempel Solveig. Karakterene ble først utviklet da fabelen var helt ferdig. På den måten var det lettere å tillegge karakterene funksjoner som var nødvendig for fabelen.

### 5.3.3 Nærhet til historien

*Har begynt å skrive ned det bestemor har fortalt. Men har også begynt å dikte rundt det og det oppleves litt som å stjele noens fortelling uten å ta vare på den. Samtidig er det en slags beskyttelse. At ikke alt er sant. Inn i fiksjonen. Veldig spent på hva bestemor tenker om dette.*

Noe av det første som ble skrevet i autoetnografien beskriver hvordan nærheten til den virkelige historien preget manusutviklingen. Nærheten til historien har vært en utfordring og derfor velger jeg å skrive noe om det selv om det ikke er fokuset i masteroppgaven. Tidlig i prosessen hadde opplevelsen av å stjele deres historie en innvirkning på hvilke dramaturgiske strategier som ble valgt. Det å skrive nært den opprinnelige historien opplevdes som en begrensning i manusprosessen. Helene Uri skrev i et innlegg i debatten om virkelighetslitteratur at kunsten må være fri, men samtidig har kunstneren et etisk ansvar for de personene hun bruker i kunsten (Uri, 2016). Ønsket om å beholde besteforeldrene mines historie gjorde den kunstneriske prosessen mindre fri. På den andre siden gjorde nærheten til historien at den kunstneriske viljen ble større. Uri mener at nærhet til stoffet av og til kan være nødvendig for å skrive en historie. Selv om det jeg skriver ikke er selvopplevd, gjør empirien fra intervjuene at jeg kommer nært det jeg skriver om. Denne nærheten gir forståelse og innlevelse til å kunne skrive et manus om tuberkulose.

Da fabelen skulle skapes, ble det tatt mange valg som førte til at den opprinnelige historien til bestemor og bestefar bare kunne skimtes som en rød tråd. Dette gjorde at jeg mistet lysten til å skrive. Den kunstneriske viljen var så nært knyttet opp mot deres livshistorie at jeg mistet motivasjonen.

*Jeg vil fortelle en historie om å leve i usikkerhet. Som bunner i bestemor og bestefar sin. Og når jeg ikke klarer å putte den inn i en dramatisk kontekst, så kan det faktisk være det samme for meg. Da er det ingen vits.*

Motivasjonen forsvant da deres historie ikke var dramatisk nok for manuset. Dette var en stor hindring i den kunstneriske prosessen og jeg hadde egentlig lyst til å gi opp. Derfor måtte jeg lete etter en ny motivasjon og fant omsider denne i bøkene om tuberkulose. Bøkene *Ikke bare glitter på Glittré* (Nørstebø, 2002) og *Tæring* (Skogheim, 1988) forteller historier om pasienter som var innlagt på sanatorium. Det var særlig en historie som rørte meg. Historien om en kvinne som var gravid da hun ble innlagt med tuberkulose. Pasienten forteller om tida etter fødselen: ”Jeg fikk ikke amme henne. Det var hardt. Jeg gråt mye da. Fordi jeg ikke hostet, fikk jeg se henne en gang imellom. De kom i døra og viste henne fram” (Nørstebø, 2002, s. 59). Barnet ble plassert på et sykehjem og var der i fire måneder før moren ble frisk og kunne hente henne.

Denne historien er bare en av mange som ga ny motivasjon. Ved å skape en ny fabel, kunne jeg bruke mer av det jeg hadde lest inn i manuset. Det kunne gjøre manuset til en dramatisk fortelling om flere enn bestemor og bestefar og dette ble en motivasjon i arbeidet videre.

Da karakterene skulle utvikles, var det utfordrende å gi karakterene dårlige egenskaper fordi jeg hadde valgt å ta utgangspunkt i bestemor og bestefars personlighet og ikke ville fremstille dem i et dårlig lys. Dessuten hadde jeg sett de to for meg som unge da manuset ble utviklet. I starten var det vanskelig å skille mellom bestemor som ung og karakteren Elsa. I etterkant ser jeg at det kunne ha vært hensiktsmessig å skape helt nye karakterer for å være friere i den kunstneriske prosessen. Kanskje karakterene hadde fått flere dimensjoner hvis de ble løsrevet fra virkeligheten? Refleksjonene som ble gjort rundt dette viser at nærheten til historien gjorde disse valgene krevende:

*Jeg klarer ikke å velge at Lars er eplekjekk eller om han kanskje er litt egoistisk eller om han er bra for Elsa. Nærhet til historien er ikke lett. Jeg skulle ønske jeg hadde dikta opp alt og følte meg fri i den skapende prosessen, men det gjør jeg ikke. Jeg har lyst til å bevare noe av besteforeldrene mines historie og jeg har ikke lyst at bestefar skal tenke at jeg fremstiller han galt. SELV OM de vet at jeg har diktet videre og det ikke er dem lengre, opplever jeg det vanskelig å dikte.*

Nærhet til historien gjorde meg låst av egne og andres forventninger. Ønsket om å beholde noe av de to og samtidig dikte videre, gjorde det umulig å føle seg fri i skriveingen. Sigrun Slapgard fortalte i sitt foredrag på Nasjonal biblioteket at hun ønsket å ta vare på menneskene hun brukte i sine bøker, men at dette kunne gjøre dem mindre enn de var. Når karakterene i manuset fikk dårlige egenskaper, tok jeg enda et skritt lenger inn i det andre rommet, inn i fiksjonen og lenger vekk fra den virkelige historien. ”Fortid er alltid meir enn fakta” (Slapgard, 2016). Slapgards foredrag inspirerte meg til å bruke fiksjonen og fortelle mer enn den virkelige historien. Det andre rommet åpnet opp for nye karakterer og nye historier som kunne sammenveves med bestemor og bestefars livshistorie.

Å ta i bruk andres liv i kunsten bør gjøres med varsomhet og omsorg. Det har vært både frustrerende og inspirerende å være barnebarn i denne prosessen. Min opplevelse er at nærhet til historien kan gjøre prosessen utfordrende og mindre fri, men samtidig gir den kunstneren motivasjon til å skape.

## 6.0 Avslutning

Denne masteroppgaven har undersøkt hvordan en historie fra virkeligheten kan bearbeides til et teatermanus. For å finne ut av dette forsket jeg på egen kunstnerisk prosess der mine besteforeldres livshistorie var utgangspunkt for manuset. Gjennom forskningsintervju ble det innhentet empiri som senere ble tematisert og inndelt i hendelser. Supplert med dokumentanalyse gjorde jeg et utvalg av disse temaene og hendelsene, som ble bearbeidet til et teatermanus. Den kunstneriske prosessen ble dokumentert ved hjelp av autoetnografi. I analysen av autoetnografien fant jeg hindringer i prosessen og hvilke dramaturgiske strategier som ble valgt. De dramaturgiske strategiene som ble synlige i prosessen er nøklene som låste opp døren til det andre rommet – der fiksjonen fikk spillerom.

Utgangspunktet for denne forskningen er min nysgjerrighet på bestemor og bestefars livshistorie. Deres opplevelse av å ha tuberkulose og tilbringe lang tid på sanatorium satt i gang en kunstnerisk vilje til å fortelle historien deres videre. I bøkene om tuberkulose ble jeg oppmerksom på hvor lite jeg visste om sykdommen. Da jeg fortalte venner om manusprosjektet, var det flere som kjente noen som hadde vært på sanatorium. Likevel visste de lite om tuberkulose og sanatorium. Dette ga mer ved på bålet. Det var mange som døde av sykdommen i Norge før den kunne behandles med antibiotika. Enda flere var redde for sykdommen. Dette er en del av vår historie som har berørt mange, men som blir glemt hvis vi ikke tar vare på den. Å skrive et teatermanus kan være en måte å formidle den til flere.

Forskningsintervjuene og dokumentanalysen formet den kunstneriske viljen for manuset. Jeg hadde et ønske om å bevare bestemor og bestefars kjærlighetshistorie. Samtidig ville jeg lage et manus som kunne være gjenkjennbart og spennende for et publikum med unge og voksne. Disse ønskene preget manusprosessen og hadde stor innvirkning på hvilke dramaturgiske strategier som ble valgt. I utviklingen av fabelen, ble valg av dramaturgisk oppbygging avgjørende for hva som ble bevart av bestemor og bestefars historie. Ønsket om at manuset skulle være gjenkjennelig og spennende gjorde at en *standard-dramaturgisk oppbygging av fabelen* ble valgt. Denne dramaturgiske strategien førte til at den virkelige historien måtte bearbeides og forandres. Bestefars operasjon ble flyttet til senere i fabelen slik at karakterene kjente hverandre før operasjonen.

Da jeg begynte å skrive manuset, ble bestemors navn brukt i en dialog. Hennes navn gjorde at jeg ville skrive så nært virkeligheten som mulig, men fordi jeg ikke kjente bestemor da hun var ung, var dette vanskelig. Det hindret fantasien og derfor kom ideen om å gi nye navn til karakterene. Karakterene som ble skapt med bestemor og bestefar i tankene, ble hetende Elsa og Lars. *Navnebytte* ble en dramaturgisk strategi som ga beskyttelse for bestemor og bestefar fordi det ikke lenger handlet om dem. Denne dramaturgiske strategien ga meg som kunstner mer frihet til å utvikle karakterene og skrive det som *kunne* ha hendt. Som Aristoteles skrev, er dikterens oppgave ikke den samme som historikeren. Historikeren skriver det som har hendt og kunstneren skriver det som kunne ha hendt (Aristoteles, 1997, s. 42).

Når man velger en dramaturgisk oppbygging, følger noen retningslinjer. Standard-dramaturgien ble derfor veiledende for flere dramaturgiske strategier. En dramatisk fortelling er konfliktfull og konfliktene driver handlingen framover (Evans, 2006, s. 30). Bestemor og bestefars kjærlighetshistorie manglet en slik konflikt. Derfor ble en dramaturgisk strategi å skape en hovedkonflikt. Hovedkonflikten er den Elsa kjemper mot gjennom hele manuset. Elsas mål er å bli fri og selvstendig. Denne kampen utvikles underveis i manuset for å holde spenningen og publikums nysgjerrighet. *Hovedkonflikten som inngang til fabelen* førte til flere konfliktyper som økte spenningen fram til den avgjørende kampen. Elsas kamp er en indre konflikt, en relasjonell konflikt, men også en konflikt mot sykdommen og samfunnets forventninger til en kvinne på 50-tallet. Dette ga fabelen driv og dybde.

I fabelen som ble skapt ved hjelp av hovedkonflikten, ble bestemor og bestefar sin historie bare den røde tråden. Jeg hadde et ønske om å bevare deres historie og scener med tilbakeblikk var en løsning som gjorde det mulig. Bestemor fortalte om flere hendelser fra sitt liv som jeg kunne bruke som Elsas bakgrunnshistorie. Ved å vise publikum Elsas fortid kunne det gi større sympati og forståelse for protagonisten. *Tilbakeblikkene* ble også en dramaturgisk strategi for å skape kontrast til det stillestående og triste livet på sanatoriet.

Da karakterene ble utviklet, ble en dramaturgisk strategi å *skape protagonisten med utgangspunkt i bestemor*. Protagonisten Elsa er basert på bestemors oppvekst, men også på hvordan jeg opplever bestemor. Dermed likner Elsa litt på henne, men Elsa er konstruert for å fungere i fabelen og dermed har hun også fått andre egenskaper. En protagonist må ha egenskaper som gjør at publikum ønsker å følge hennes vei mot et mål (Evans, 2006, s. 160). Derfor fikk Elsa egenskaper som gjorde dette mulig. Hennes drøm om å bli sykepleier former

karakteren. Elsa er omsorgsfull, selvstendig og tøff, men hun måtte også ha flere dimensjoner (McKee, 1998, s. 378). Ved å gi Elsa flere dimensjoner ble hennes handlinger mindre forutsigbare. Evans skriver at en protagonist kan ha en karakterbrist som gjør det vanskelig å nå målet (Evans, 2006, s. 158-161). Elsas karakterbrist er at hun er villig til å gi opp sin egen drøm for å få være med Lars. En protagonist bør ha evnen til å vokse og forandre seg i løpet av fabelen (Evans, 2006, s. 160). Derfor innser Elsa at hun vil beholde drømmen sin, men at hun også vil være sammen med Lars.

De andre karakterene i manuset ble konstruert for å ha en funksjon i fabelen og i forhold til protagonisten (Evans, 2006, s. 174). Derfor ble karakteren Lars konstruert for at Elsas mål skulle utfordres. Hennes drøm om å bli fri og selvstendig møter motstand når hun blir forelsket i Lars. Dette skaper en indre konflikt i Elsa hvor hennes følelser og drømmer står mot hverandre. *Å tillegge karakterene funksjoner* ble en dramaturgisk strategi som gjør at publikum blir bedre kjent med protagonisten, men som også skaper konflikt og driv i manuset (McKee, 1997, s. 379). Denne dramaturgiske strategien gir protagonisten mer motstand.

Min nærhet til den virkelige historien har påvirket prosessen og utviklingen av manuset. Nærheten til historien har vært utfordrende og gjort at jeg har følt meg mindre fri i den kunstneriske prosessen. Samtidig har nærheten til det jeg ville skrive om forsterket den kunstneriske viljen og holdt meg nærmere deres historie.

Denne masteroppgaven gir et innblikk i en kunstnerisk prosess der virkeligheten bearbeides til et teatermanus. De seks dramaturgiske strategiene som er beskrevet og diskutert er de strategiene som fikk størst betydning for hvordan fabelen og karakterene ble. Jeg valgte å ikke den virkelige historien dramaturgiske strategier for å gjøre den spennende og gjenkjennbar for publikum. Standard-dramaturgien ble veiledende for hvilke valg jeg tok. Det samme gjorde ønsket om å bevare bestemor og bestefars historie. Deres livshistorie ble den røde tråden i fabelen, karakterene ble utviklet med utgangspunkt i dem og i det de har fortalt. Tilbakeblikkene gjorde det mulig å fortelle mer om bestemors oppvekst og skapte samtidig sympati og kontraster i manuset. Historien om bestemor og bestefar som møtte hverandre på sanatorium er en liten bit av norgeshistorien som blir glemt hvis den ikke blir fortalt. I den praktiske delen av denne masteroppgaven skal teatermanuset bli en forestilling. Dermed begynner en ny kunstnerisk prosess der teksten bearbeides til handling av skuespillerne som spiller Elsa og Lars.



## Litteraturliste

- Adichie, C. N. (2017). *Kjære Ijeawele, eller Et feministisk manifest på femten forslag*. Oslo: Gyldendal Norsk forlag.
- Alnes, J. H. (2015). *Hermeneutikk*. Hentet fra <https://snl.no/hermeneutikk> (30.08.2016)
- Aristoteles (1997) *Om dikterkunsten*. Oslo: Grøndahl og Dreyers forlag.
- Bang-Hansen, M. (2016.19.10). Jeg var gift med en forfatter. Det finnes ingen etikk som beskytter mitt privatliv. *Aftenposten*. 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> (12.11.2016)
- Bang T. og Kristensen N. (2014). *LHL Internasjonal – kampen mot tuberkulose*. Hentet fra <https://www.lhl.no/lhls-arbeid/lhl-internasjonalt-kampen-mot-tuberkulose/> (04.01.2017)
- Bang T., Taksdal M., Hagerup S. & Nordstoga I. (2016) *Tuberkulose*. Hentet fra <https://www.lhl.no/lunge/tuberkulose/> (01.12.2016)
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia "The production of knowledge in artistic research"*. Amsterdam: Leiden University Press.
- Branth, J. (2007). Hvilken virkelighet? Hvis virkelighet?, *Peripeti* no. 8, Aarhus Universitet. Hentet fra [http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti\\_8\\_2007.pdf](http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_8_2007.pdf) (11.04.2016)
- Collin, F. og Køppe, S. (2014). *Humanistisk videnskapsteori*. København: Lindhardt og Ringhof Forlag A/S.
- Denzin, N. K. og Lincoln, Y. S. (2005). *The SAGE handbook of Qualitative research*. California: SAGE Publications.
- Elmholdt, C. (2006). Cyberspace alternativer til ansigt-til-ansigt interviewet. *Tidsskrift for kvalitativ metodeudvikling*, 41, 70-80. Hentet fra [http://www.psy.au.dk/fileadmin/site\\_files/filer\\_psykologi/dokumenter/CKM/NB41/cyberspace.pdf](http://www.psy.au.dk/fileadmin/site_files/filer_psykologi/dokumenter/CKM/NB41/cyberspace.pdf) (15.01.2017)
- Evans, M. (2006). *Innføring i dramaturgi, teater, film, fjernsyn*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Gjærum, R. G. & Rasmussen, B. (2012). *Forestilling, framføring, forskning: metodologi i anvendt teaterforskning*. Trondheim: Akademika.
- Gladsø, S., Gjervang, K. E., Hovik, L. & Skagen, A. (2005). *Dramaturgi Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hovland, B. I. (2011). *Narrativ etikk og profesjonelt hjelpearbeid*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.



- Jacobsen, D.I. (2005) *Hvordan gjennomføre undersøkelser? : innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Jacobsen, D.I. (2015). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? : innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Karlsen, J. & Skogheim, D. (1990). *Tæring. Historia om ein folkesjukdom*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Krumsvik, R. J. (2014). *Forskningsdesign og kvalitativ metode. Ei innføring*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Letwin, D., Stockdale, J. & Stockdale, R. (2008). *The Architecture of Drama*. Maryland: Scarecrow Press.
- McKee, R. (1998). *Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: Regan Books.
- Norsk Teknisk Museum, *Jeg fortalte ikke til noen at jeg hadde vært syk*. Hentet fra <https://www.tekniskmuseum.no/om-prosjektet/om-prosjektet> (20.08.2016)
- Nørstebø, E. O. (2002) *Ikke bare glitter på Glittre*. Dokka: Land Trykkeri.
- Otterstad A. M. og Reinertsen A.B. (2015). *Metodefestival og øyeblikksrealisme*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Platz-Waury, E. (2004). *Drama og teater – En innføring*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Saldaña, J. (2005). *Ethnodrama, an anthology og reality theatre*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Saldaña, J. (2011). *Ethnotheatre. Research from page to stage*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Skogheim, D. (1988). *Tæring, en selvbiografi*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Skogheim, D. (2001). *Sanatorieliv. Fra tuberkulosens kulturhistorie*. Trondheim: Tiden Norsk Forlag.
- Slapgard, S. (2016). *Å våge det andre rommet*. Presentert på *Å skrive sant om eit liv*. Nasjonal biblioteket.
- Svich, C. (2015). Playwriting as Editing: Lines of Memory, *Contemporary Theatre Review*. Hentet fra <http://dx.doi.org/10.1080/10486801.2015.992260> (13.04.2016)

- Tranøy, K. E. (2011). *Maurice Merleau-Ponty*. Hentet fra [https://snl.no/Maurice\\_Merleau-Ponty](https://snl.no/Maurice_Merleau-Ponty) (30.08.2016)
- Uri, H. (2016.05.10). Kunsten må være fri, men vi skal ikke glemme litteraturens ofre. *Aftenposten*. Hentet fra [http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Kunsten-ma-vare-fri\\_-men-vi-skal-ikke-glemme-litteraturens-ofre--Helene-Uri-605965b.html](http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Kunsten-ma-vare-fri_-men-vi-skal-ikke-glemme-litteraturens-ofre--Helene-Uri-605965b.html) (12.11.2016)
- Wall, S. (2006). An Autoethnography on Learning about Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods* 5 (2) June 2006. Hentet fra [https://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/5\\_2/PDF/wall.pdf](https://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/5_2/PDF/wall.pdf) (30.05.2016).
- Økland, I. (2016.27.09) Litteraturen er på villspor. *Aftenposten*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/kultur/Litteraturen-er-pa-villspor-605025b.html> (12.11.2016)
- Ørbæk, T. (2013). Autoetnografisk undersøkelse av dansepedagogiske vendepunkt – bevisstgjøring av forforståelse i kvalitativ forskning. *In Formation – Nordic Journal of Art and Research*, vol 2, nr. 1. Hentet fra <https://journals.hioa.no/index.php/information/article/view/615/592> (30.05.2016).
- Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K., Larsen, L. O., Moe, H. (2013). *Metodebok for mediefag*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke.
- Østerberg, D. (1994). Innledning. I M. Merleau-Ponty (Red.), *Kroppens fenomenologi (s. V-XII)*. Oslo: Pax Forlag.

Forsidebilde brukes med tillatelse av designeren Ingrid Ødegaard, hentet fra: <http://daftbird.no/?pikart-project=skriveglede> (11.05.2016).



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

Vår dato: 22.09.2016

Vår ref: 49593 / 3 / STM

Deres dato:

Deres ref:

## TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 25.08.2016. Meldingen gjelder prosjektet:

49593	<i>Manusutvikling med utgangspunkt i mine besteforeldres historie</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Høgskolen i Oslo og Akershus, ved institusjonens øverste leder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	<i>Karin Brunvathne Bjerkestrand</i>
<i>Student</i>	<i>Kjerstin Løvskeid Taranød</i>

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

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

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

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

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 02.06.2017, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Kjersti Haugstvedt

Siri Tenden Myklebust

Kontaktperson: Siri Tenden Myklebust tlf: 55 58 22 68

Vedlegg: Prosjektvurdering

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