



«MER ENN 140 TEGN»

En studie av hvordan norske fortellers beveggrunner påvirker norsk fortellerpraksis.



MASTER I ESTETISKE FAG
DRAMA OG TEATERKOMMUNIKASJON
HØGSKOLEN I OSLO OG AKERSHUS
31. OKTOBER 2017

Hanna Henriksen
Kandidatnr. 401

Sammendrag

I denne studien har jeg foretatt semistrukturerte intervjuer med tre norske fortellere, for å belyse deres beveggrunner som utøvere. Videre har jeg sett på hvordan disse beveggrunnene kan påvirke norsk fortellerpraksis. Med utgangspunkt i intervjuene, har jeg kategorisert svarene deres under paraplybetegnelsene: rom, feedbacksløyfe og beveggrunner. Disse betegnelsene er forankret i ulike teorier, og informantenes uttalelser blir analysert fortløpende i sammenheng med den aktuelle teorien.

Abstract

With this study, I have interviewed three storytellers to illuminate their motives as professionals. I have also examined how this motives can influence a norwegian storytelling practice. With the interviews as a base, I have categorized their answers under the designations: room, feedback loop and motives. These designations is rooted in different theories, and the informers quotes will be analyzed consecutively under the relevant theory.

Forord

Lyra: Du har helt rett. Alle bør ha en oppgave av betydning å utføre, en som bringer heder over dem, en de kan utføre med stolthet. Så her skal dere høre deres oppgave, og det er en som bare dere kan løse, fordi dere er dette stedets voktere og ivaretakere. Deres oppgave skal være å veilede spøkelsene fra brygga nede ved sjøen og hele veien gjennom de dødes land til den nye åpningen ut til verden. I vederlag skal de fortelle dere sine historier, som en rimelig og rettmessig betaling for deres veiledning. Lyder dette rimelig for dere?

Navnløs så på sine søstre, og de nikkete. Hun sa:

Navnløs: Og vi har rett til å nekte å lede dem som lyver, eller holder ting tilbake, eller ikke har noen historie å fortelle oss. Hvis de lever i verden, *skal* de se og røre og høre og elske og lære ting. Vi skal gjøre unntak for små barn som ikke har hatt tid til å lære noe, men ellers, hvis de kommer hit ned uten noe til oss, vil vi ikke lede dem ut.

Den mørke materien (Pullman, 2009, s. 707)

Takk til...

Jeg vil rette en stor takk og masse kjærighet til alle som på hver sin måte har hjulpet meg med å komme i mål med dette masterverket.

Mamma; for middagslaging, utlån av utstyr og døgnåpen krisetelefon.

Pappa; for korrektur, teknisk support, utlån av utstyr og døgnåpen krisetelefon.

Mine veiledere; Ole Hval og Mimesis Heidi Dahlsveen for tålmodigheten og kunnskapen.

Trym; for å ha en usedvanlig pragmatisk tilnærming til livet.

Mine nevøer; Ola, Peder og Anton for avbrekk. Noen ganger er det faktisk viktigst å kjøre togbane.

Eli Anita; som på strak arm tegnet forsiden min.

Mine informanter; Svein Tindberg, Sara Birgitte Øfsti Nesje og Alf Martin Lie. Jeg tar av meg hatten for hvor hjelpsom det er mulig å være.

En spesiell takk til Else Kåss Furuseth, Kari Veiteberg og Trine Lise Olsen som viste interesse for prosjektet og ofret tid og energi, men som ikke fikk plass i denne oppgaven grunnet endring av overordnet tema og retning.

Ellers alle som har bidratt med tanker, ideer, avbrekk, kreativitet og inspirasjon.

1	Introduksjon	1
1.1	Innledning	1
1.2	Problemstilling	1
1.3	Mine beveggrunner	2
1.4	Rockefeller: «Tora»	2
1.5	Aktualitet i kunstfeltet	4
1.6	Begrepsavklaringer	4
1.7	Oppgavens struktur	4
1.8	Fagstoff	5
2	Metode	6
2.1	Hermeneutikk	6
2.2	Kvalitativ metode	8
2.3	Semistrukturert intervju	9
2.4	Valg av Informanter	11
2.5	Intervjuguiden	12
2.6	Transkripsjon	13
2.7	Å forske gjennom kunsten	14
3	Teori og analyse	16
3.1	Avklaring	16
3.1	Hva er muntlig fortellerkunst?	16
3.2	Autobiografi	19
3.3	Nærhet og distanse	20
3.4	Teori om rom, eller stedets medskapende kraft	21
3.5	Analyse av rom, eller stedets medskapende kraft	23
3.6	Teori om feedbacksløyfe	37
3.7	Analyse av feedbacksløyfe	40
3.8	Teori om beveggrunner	49

3.9	Analyse av fortellernes beveggrunner	55
4	Avslutning.....	69
4.1	Veien videre.....	73
Litteratur	74
Vedlegg	i

1 Introduksjon

1.1 Innledning

Sitatet i forordet er hentet fra ungdomsboken «Den mørke materien» av Philip Pullman (2009). Denne oppgaven skal ikke handle om verken barn eller ungdom, men jeg er klar i troen på at vi som voksne fortsatt kan finne mening gjennom kunst som vi egentlig føler vi har blitt for gamle til. I «Den mørke materien» (ibid) har Lyra og Will dratt ned til dødsriket for å finne faren til Will som de trenger informasjon fra. I dødsriket treffer de noen ekle og ubehagelige vesener kalt harpyer som plager og piner de døde. Will har en magisk kniv som han noen ganger bruker til å «skjære» åpninger mellom forskjellige verdener, og skjærer en stor portal fra dødsriket inn til en verden med fantastisk natur og fuglesang. De døde går gjennom portalen og blir oppløst i vinden. De blir en del av luften, tretoppene og gressengene. Med utgangspunkt i «Den mørke materien» kan man få inntrykket av en ateistisk tankegang, men uansett hva man tror på og anser som riktig her i livet, har mange et behov for mening og håp. Dette kommer jeg til å gå nærmere inn på i analysekapittelet, da mine informanter i ulik grad snakker om dette.

Harpyene, på sin side, er ikke så fornøyd med å ha mistet sin ene oppgave her i livet; å gjøre de dodes etterliv så ubehagelig som mulig. Lyra foreslår at deres nye oppgave skal være å lede de døde gjennom dødsriket og til portalen. Som gjengjeld skal de døde fortelle dem historier. Historier fra liv som er levd, liv som aldri ble, om sorg, drømmer, glede og fortvilelse. Harpyene finner en ny mening, og dødsriket er aldri det samme siden (ibid).

I mitt eget liv har det å fortelle eller bli fortalt til hatt stor betydning. Jeg tror at det harpyene opplever i Pullmans ungdomsroman, kan ha stor overføringsverdi til vår egen verden og våre egne liv. Vi trenger alle en mening, og for meg har muntlig fortellerkunst bidratt til dette. Jeg vil derfor i denne oppgaven undersøke hvordan norske fortellers beveggrunner påvirker norsk fortellerpraksis.

For ordens skyld, så skremmer denne ungdomsboken fortsatt vannet av meg; i en alder av 27 år.

1.2 Problemstilling

Min problemstilling er: «Hvordan påvirker norske fortellers beveggrunner norsk fortellerpraksis?»

For å undersøke dette, har jeg intervjuet tre fortellere. Jeg kan kun si noe om disse tre sine beveggrunner, og hvordan dette påvirker deres egen praksis.

I analysen har jeg valgt å ha forskjellige forskningsspørsmål for hver hoveddel. Disse forskningsspørsmålene er:

1. «Hvordan forholder fortellerne seg til rom, og hva ønsker de å oppnå gjennom dette?»
2. «Hvordan forholder fortellerne seg til feedbacksløyfen, og hva ønsker de å oppnå gjennom dette?».
3. «Hvordan kan fortellernes beveggrunner knyttes til Pellowskis 7-punktsteori om hvorfor menneskene startet med å fortelle historier» og «Hvordan påvirker fortellernes beveggrunner deres fortellerpraksis».

1.3 Mine beveggrunner

I denne oppgaven skal jeg undersøke hvordan fortellernes beveggrunner påvirker deres fortellerpraksis. I enkelte deler av oppgaven kommer jeg til å inkludere min egen fortellerpraksis, og jeg vil derfor her redegjøre for noen av mine egne beveggrunner.

Det finnes mange muligheter og fremgangsmåter innenfor den muntlige fortellerkunsten. Som undersjanger har jeg i tidligere prosjekter stort sett jobbet med personlige fortellinger, og flere ganger deltatt på ulike fortellerarrangement. Dette er fordi jeg mener livet i seg selv gir et godt grunnlag for å skape mange ulike fortellinger som kan kobles til samtidsaktuelle temaer, målgrupper og målsettinger.

Som de aller fleste, har jeg opplevd morsomme, traumatiske og sørgelige ting i løpet av mitt liv. Mange av disse opplevelsene har blitt anvendt som utgangspunkt for autobiografiske fortellinger med ulike måloppnåelser for hva jeg vil formidle til mitt publikum. Som en relativt fersk forteller, har jeg hatt både positive og negative erfaringer i min utforsking av dette.

Mitt eksempel blir nevnt fordi dette var en fortellerkonkurrans, og mine informanter uttaler seg i ulik grad om denne typen arrangementer. Det skal også sies at en av mine informanter var i publikum den kvelden, og uttaler seg om dette i intervjuet.

1.4 Rockefeller: «Tora»

28.november 2016 ble det avholdt finale i fortellerkonkurransen «Storyslam» på Rockefeller i Oslo. Jeg hadde tidligere vunnet en delfinale på Kulturhuset på Youngstorget med fortellingen «Bror Øystein» og dermed kvalifisert meg til finalen. Fortellingen min til finalen handlet om

en dame jeg hadde stor respekt for, og som høsten 2016 døde av lungekreft. Dette var en viktig historie for meg, der jeg måtte trå varsomt med tanke på å bevare noens ettermæle. Jeg ønsket at publikum skulle få en oppfatning av at poenget var ikke at hun døde, men at hun en gang hadde levd og betydde mye for meg. Videre ville jeg formidle at det finnes ulike måter å lykkes på her i livet, og at det å være et medmenneske i bunn og grunn er det viktigste. Mine beveggrunner for å fortelle denne historien, var at jeg ønsket å benytte meg av muligheten til å formidle budskapet mitt for såpass mange mennesker. Jeg ønsket også at publikum skulle reflektere over hva det er de anser som viktig i livet. Det var viktig for meg at publikum ikke skulle synes synd på meg som hadde mistet noen som sto meg nær, men heller oppfattet budskapet mitt.

Rockefeller var utsolgt, og det var en ny og spennende opplevelse å stå på en såpass mye omtalt scene foran så mange mennesker. Det ble på dette arrangementet servert alkohol, og jeg tolket publikummet dithen at de var der for å le og kose seg. Mange av fortellerne i konkurransen høstet mye latter og det kan være nærliggende å hevde at noen av de var i grenseland til stand up-sjangeren. En fagjury på fire personer ga poeng i skalaen fra 1 til 9, der 9 var høyest. De fleste poengene som ble gitt lå i toppsjiktet. Mange av fortellingene var veldig personlige, og disse høstet spesielt høye poengsummer. Jeg er ikke kjent med hvilke kriterier juryen la til grunn for sin bedømming.

Denne opplevelsen gjorde at jeg i etterkant begynte å reflektere over hva jeg ønsker at muntlig fortellerkunst skal bety. Er målet at publikum skal drikke øl, le og kose seg? Hvordan skiller det seg i så fall fra stand up? Hvordan kan man som jurymedlem dømme etter en poengskala når historiene er så personlige og ofte også triste? Er målet at publikum skal føle seg underholdt, eller skal fortellerkunst være mer enn det?

Dette er spørsmål jeg ikke skal svare på her, men som er en inspirasjon for å undersøke norsk fortellerpraksis nærmere. Dette er mitt utgangspunkt og mine beveggrunner for å gjøre denne studien.

Dette eksemplet har gitt meg inspirasjon til å undersøke noen aspekter ved muntlig fortellerkunst for å kunne svare på problemstillingen min. Jeg vil trekke ut tre hovedpoenger ved den muntlige fortellerkunsten som jeg vil undersøke nærmere. Jeg kommer først og fremst til å undersøke fortellernes beveggrunner, men også særlig fokusere på fortellernes tanker om rom og feedbacksløyfe. Dette er fordi jeg ønsker å undersøke hvordan ulike scenerom og kommunikasjon mellom scene og sal påvirker fortellernes fortellerpraksis. Disse temaene er valgt på bakgrunn av mine egne beveggrunner. Jeg finner det interessant å

undersøke hvordan man blir påvirket av scenerommet. Et eksempel på dette er min egen erfaring med scenen på Rockefeller i Oslo kontra det å fortelle i noen sin private stue. Feedbacksløyfen er valgt fordi jeg ønsker å undersøke flere måter å kommunisere mellom scene og sal på. Et eksempel på dette er latter, men jeg vil også belyse andre former for kommunikasjon mellom scene og sal som kanskje ikke alltid er like tydelig.

Analysen vil altså inneholde tre hovedkategorier; Rom, feedbacksløyfe og beveggrunner.

1.5 Aktualitet i kunstfeltet

I de senere årene har jeg observert en økende popularitet rundt ulike fortellerarrangementer i Oslo. I løpet av min korte karriere som forteller har jeg opplevd en endring i innholdet i disse arrangementene. Noen konsepter er konkurranser med et dommerpanel og en blanding av profesjonelle og amatører som deltakere, mens andre går ut på å dele ting fra eksempelvis sin egen barndom uten at man blir bedømt. Det disse arrangementene har til felles, er at innholdet i fortellingene ofte er personlig. Det personlige kan være både trist, flaut og underholdende, og jeg mener det er verdt å undersøke hva mine informanter ønsker å oppnå gjennom å dele personlige erfaringer i en fortellersammenheng.

1.6 Begrepsavklaringer

I forbindelse med min analyse av kommunikasjonen mellom scene og sal, vil jeg i denne oppgaven benytte meg av begrepet *feedbacksløyfe*. Begrepet er hentet fra boken *The transformative power of performance* av Erika Fischer-Lichte (2008), og er oversatt av meg fra *feedback loop*.

Et annet begrep jeg benytter meg av er *råmateriale*. Dette er ikke forankret i teori, men blir i denne sammenheng brukt som en beskrivelse av tekst eller erfaringer (skriftlige eller muntlige) som ikke har blitt bearbeidet til en forestilling enda.

1.7 Oppgavens struktur

I min studie vil jeg først ta for meg den vitenskapsteoretiske forankringen. Jeg skal deretter redegjøre for mine metodologiske fremgangsmåter. I dette ligger en forklaring av kvalitativ metode og intervju. Jeg vil også vise til teori om transkribering, og forklare hvorfor jeg har valgt å ikke anonymisere informantene mine.

Deretter er oppgaven strukturert slik at det største og mest omfattende kapittelet vil være med teori og analyse i ett. Begrunnelsen for at jeg velger å gjøre det slik, er fordi jeg benytter meg

av mange ulike teoretikere, og jeg anser det som hensiktsmessig å introdusere disse etter hvert som jeg benytter meg av deres teorier.

Avslutningsvis vil jeg se mine informanternes uttalelser i lys av problemstillingen.

1.8 Fagstoff

I denne oppgaven kommer jeg til å benytte meg av relativt mange ulike teoretikere. Grunnen til dette, er at jeg finner det nødvendig for å kunne analysere mine informanternes uttalelser på en hensiktsmessig måte.

De mest sentrale teoretikerne kommer til å være knyttet opp til de tre hoveddelene i analysen. Under norsk fortellerpraksis har jeg valgt å fokusere på anvendelsen av scenerom. I denne delen vil jeg hovedsakelig benytte meg av Michael Eigtved sin bok *Forestillingsanalyse – en introduktion* (2007) der han kategoriserer og forklarer ulike scenerom.

I andre del anvender jeg Erika Fischer-Lichte sin teori om feedbacksløyfen i boken *The transformative power of performance* (2008).

I tredje del tar jeg utgangspunkt i Anne Pellowiskis bok *The world of storytelling* (1990) og hennes teorier om hvorfor mennesker startet med å fortelle historier. Jeg har hentet ordet beveggrunner fra Pellowski, og skal se informantenes beveggrunner i lys av hennes teorier.

2 Metode

I dette kapittelet kommer jeg til å redegjøre for det metodologiske og vitenskapsteoretiske knyttet til min oppgave. Jeg skal deretter forklare og begrunne hvorfor jeg har benyttet meg av de ulike forskningsmetodene for å kunne svare på problemstillingen min. Videre vil jeg fokusere på min rollefunksjon som forsker, og deretter begrunne hvorfor jeg har valgt kvalitativ metode og semistrukturert intervju. Avslutningsvis vil jeg i korthet redegjøre for forskning gjennom kunsten, siden jeg benytter meg av min egen erfaring som forteller som et tilskudd til informantenes uttalelser.

2.1 Hermeneutikk

I denne studien har jeg foretatt et semistrukturert intervju med tre informanter. Jeg har i etterkant fortolket materialet, og trukket linjer mellom deres uttalelser. Ved å gjøre dette stiller jeg meg i en hermeneutisk tradisjon.

I boken *Humanistisk vitenskapsteori* skriver Finn Collin og Simo Kjøppe (2014) at ordet «Hermeneutikk» kommer fra gresk, og betyr «Fortolke». I boken *Og eg ser på deg: Vitenskapsteori og metode i helse- og sosialfag*, skriver Einar Aadland (1997) at hermeneutikk er den eldste vitenskapelige disiplinen som omhandler fortolkningslære. Ifølge Collin og Kjøppe (2014) består fortolkning av at man forsøker å begripe meningen i en handling eller en tekst. Filosofen Wilhelm Dilthey mente at åndsvitenskapene trengte sin egen metode, og plasserte derfor hermeneutikken likestilt, men «ved siden av» naturvitenskapene (Aadland, 1997). Disse to er adskilt på den måten at naturvitenskap ikke har «sin egen mening», men at åndsvitenskapene derimot *har* en mening gjennom de menneskelige og personlige fenomener som blir undersøkt (Collin & Kjøppe, 2014). I mitt prosjekt vil jeg undersøke hvordan tre fortelleres beveggrunner kan påvirke norsk fortellerpraksis, og søker å oppnå forståelse gjennom hermeneutikken – altså fortolkningen. Wilhelm Dilthey mente at hermeneutikken måtte gå i en annen retning enn naturvitenskapene, og ville skape en «Forståelsens metodologi» (Aadland, 1997). Disse baserte seg på *opplevelse, uttrykk og forståelse*. Med «opplevelse» mente han en måte å forholde seg på som innebar en «[...]sammensmeltning av den som opplever (subjekt) og de som oppleves (objekt)» (Aadland, 1997, s. 161). «Uttrykk» er alle de sporene som mennesker etterlater seg i for eksempel klær, tekster og fortellinger. «Forståelse» er den psykologiske prosessen som gjør at andres verden blir åpnet for oss der vi lettere kan forstå betydningen av andre menneskers livsuttrykk, og at vi gjennom forståelsen kan tre inn i andres intensjoner, oppfatninger og

livstolkning (ibid). Videre skriver Aadland: «Dilthey la vekt på mennesket som et *historisk* vesen. Man kan ikke forstå verken andre eller seg selv uten å gå veien om de historiske betingelser. Derfor er all forståelse historisk avhengig, og dermed også *relativ*» (Aadland, 1997, s. 161). Videre ble hermeneutikken utbrodert til en eksistensiell filosofi av foregangsmennene Martin Heidegger og Hans-Georg Gadamer, og bidro til å gi disiplinen tyngde. Metodehermeneutiker Paul Ricoeur, på sin side, videreutviklet Diltheys arbeid med tolkning og forståelse, og var mest opptatt av hvordan man kan tolke og forstå en tekst – eller et annet menneske (ibid). Ricoeur mente at en tekst er mer enn de intensjonene forfatteren la i den og at teksten var selvstendig og levde sitt eget liv. Den ga ulike lesere ulike budskap, og at tekstfortolkning derfor måtte «[...] være mer enn en psykologisk innlevelse i forfatterens hensikter» (Aadland, 1997, s. 162). Han mente at en handling måtte forstås på samme måten, der handlingen er autonom og lever sitt eget liv med de følger som måtte komme, og at vi ikke har kontroll over følgene og rekkevidden av våre handlinger (ibid).

2.1.1 Forståelseshorisont

Hans Georg Gadamer mente at for å forstå et annet menneskes handlinger, måtte ens egen forståelseshorisont overlapse med den andres forståelseshorisont (Collin & Kjøppe, 2014). Med forståelseshorisont menes den levde erfaringen hver og en av oss er i besittelse av, og som er med på å forme sin tilnærming til seg selv, verden og livet (ibid). Ved å gå inn i undersøkelsen med sin egen forståelseshorisont, kan det skje en sammensmeltning. Gadamer kalte dette for en horisontsammensmeltning. Min egen og informantenes forståelseshorisont smeltes sammen gjennom intervjuene. Med denne sammensmeltningen kan man komme nærmere meningen i det man undersøker, men horisontene vil også endre seg gjennom nettopp denne sammensmeltningen (ibid). Gadamer mente at all forståelse er fordomsfull, og at man dermed må kjenne til sine egne fordommer om det som skal undersøkes for å unngå at dette gjennomsyrrer hele undersøkelsen. Man må som forsker være bevisst sine fordommer – eller førforståelse for å kunne vite hvilket grunnlag man har når man skal fortolke (Gadamer & Holm-Hansen, 2010). I min studie må jeg være klar over mine egne fordommer, noe jeg viser eksempler på ved å redegjøre for mine egne beveggrunner.

2.1.2 Dobbel hermeneutikk

I boken *New rules of sociological method: a positive critique of interpretative sociologies* (1993) skriver Anthony Giddens om det han kaller «Dobbel hermeneutikk». Med dette mener han tilfeller der forskeren befinner seg i en situasjon hvor hun skal fortolke informantenes

fortolkning av sin egen opplevelse. Som forsker skal man ikke bare fremheve informantens perspektiver gjennom å beskrive det de sier og gjør, men få frem de holdningene og refleksjonene som ligger bak det som blir sagt og gjort (Nilssen, 2012). I mitt prosjekt skal jeg finne fortellernes beveggrunner, og ikke kun deres perspektiver. Dette gjør at jeg må fortolke informantenes fortolkning av sin egen praksis. Gjennom forskerens analyse og fortolkning vil hun få et forhold til både sin egen og informantens fortolkning, og dermed kanskje også bli bevisst det underbevisste. Tolkingsbildet blir duplest, først gjennom et møte mellom forsker og informant, og dermed mellom forsker og tekst (ibid). I mitt prosjekt transkriberte jeg først intervjuene før jeg deretter bestemte meg for hvilke tematikker i datamaterialet jeg ville fokusere på i fortolkningsprosessen. Nilssen (2012) skriver at tolkning er i konstant bevegelse mellom delene og helheten, fortolkning og kontekst og det som fortolkes og forskerens forståelse. Dette betegnes som den hermeneutiske sirkel (ibid). I mitt prosjekt må jeg først ta i betraktning min fortolkning av alt datamaterialet for å kunne fortolke et enkeltstående intervju, og når jeg har fortolket dette, har jeg også et bedre bilde på fortolkningen av det helhetlige datamaterialet. Den virkelige forståelsen dannes når man møter helheten med en forventning om å fortolke og finne mening, og de mindre bestanddelene blir påvirket videre av denne meningen (Gadamer & Holm-Hansen, 2010). I denne studien vil jeg ikke kunne finne den «riktige» forståelsen av det jeg undersøker, men heller *min* forståelse. Dette fordi min fortolkning av mine informanternes uttalelser kan være annerledes enn noen annens forståelse.

Med tanke på at jeg selv er forteller, har jeg brukt meg selv og min fortellererfaring som utgangspunkt når jeg som forsker har planlagt og gjennomført intervjuene mine. Dette kan ha betydning for min forståelseshorisont. Monika Dalen skriver:

Lesing av aktuell litteratur om det gjeldende temaet kan være til hjelp, men egne, personlige erfaringer vil være av ekstra stor betydning. I spesialpedagogikken møter en ofte forskere og studenter som selv har en personlig tilknytning til det området de ønsker å studere. Dette kan i mange tilfeller nettopp gi en spesiell innsikt i det fenomenet som studeres. (Dalen, 2011, s. 16).

Erfaringsbasert kunnskap kan altså bidra til en spesiell innsikt (ibid), og dette kan videre påvirke meg i rollen som forsker.

2.2 Kvalitativ metode

I denne studien har jeg benyttet meg av intervju med mine informanter, noe som igjen er en metode innenfor kvalitativ forskning. Innenfor forskning blir metodebruk delt inn i to hovedkategorier: kvalitativ og kvantitativ forskning. Kvantitativ forskning er, ifølge Dag

Ingvar Jacobsen i *Hvordan gjennomføre undersøkelser?* (2015) en metode som tar for seg mange enheter. Metoden er relativt lukket, der informasjonen som skal samles inn er definert på forhånd av forskeren (ibid). I motsetning til dette, skriver Jacobsen at kvalitativ metode blir brukt når det skal undersøkes få enheter der data blir samlet inn som ord. I boken *Skapte virkeligheter : om produksjon og tolkning av kvalitative data* skriver Tor Halfdan Aase og Erik Fossåskaret (2014) at hvilken metode forskeren velger, avhenger av hvilken innfallsvinkel hun har til å undersøke sosiale fenomener. Man kan undersøke de samme typer fenomener gjennom begge tradisjonene, men spørsmålene og svarene vil være annerledes (ibid). I mitt prosjekt har jeg valgt å konsentrere meg om et sterkt begrenset antall informanter, fordi jeg ønsker å komme i dybden på hva akkurat disse tre sine tanker om muntlig fortellerkunst. Med tanke på dette har jeg ingen forutsetninger for å kunne generalisere, og jeg kan kun skape data som svarer på hva akkurat *mine* informanter mener. Jeg er interessert i deres følelser, tanker, erfaringer og minner, noe Aase og Fossåskaret definerer som meningsdimensjonen av sosiale fenomener. Med dette som bakgrunn er kvalitativ metode et naturlig valg i mitt forskningsprosjekt.

Jacobsen (2015) skriver at kvalitativ metode gjør at forskeren går inn i en relativt naturlig relasjon med de som blir undersøkt. I denne metoden blir det vektlagt at forskningen skal skje på premissene til den eller de som blir undersøkt – ikke forskerens. Informanten skal kunne bruke sine egne ord for å formidle sine oppfatninger om emnet som blir undersøkt (ibid). Han skriver videre at dette i stor grad vil skape nærhet mellom den som undersøker og den eller de som blir undersøkt. Vekten på nærhet vil kreve en stor grad av åpenhet fra forskerens side, og det blir lagt få føringer i spørsmålene som blir stilt. Det er den eller de som blir intervjuet som bestemmer hvilken informasjon som blir gitt (ibid).

2.3 Semistrukturert intervju

Innenfor kvalitativ forskning har jeg valgt å benytte meg av semistrukturert intervju. Ifølge Kvale og Brinkmann i *Det kvalitative forskningsintervju* (2015), søker samtale som forskning «[...] å forstå verden sett fra intervjupersonens side» (2015, s. 20) og at man ved denne metoden kan skape mening og forståelse om et bestemt emne. Siden mitt utvalg av informanter er sterkt begrenset kan jeg, som nevnt tidligere, på ingen måte generalisere informasjon om det gitte temaet. Jeg kan bare si noe om hva akkurat *mine* informanter føler og mener. Dette var da også min intensjon, fordi jeg ønsket muligheten til å gå i dybden av informantenes uttalelser. Det semistrukturerte forskningsintervju ble derfor en naturlig fremgangsmåte i mitt prosjekt. På forhånd utarbeidet jeg en intervjuguide, og satte meg som

mål at jeg skulle stille alle spørsmålene i løpet av intervjuene, men også at informantene skulle kunne snakke relativt fritt. Jeg skulle også kunne stille spontane oppfølgingsspørsmål. Jacobsen kaller denne fremgangsmåten for «middels struktureringsgrad» (2015, s. 151), og skriver at hvis noen av de nevnte temaene i intervjuguiden ikke blir berørt, må den som intervjuer sørge for at de blir nevnt. I alle tre intervjuene var mine informanter i større eller mindre grad innom alle de fjorten spørsmålene, samtidig som de benyttet seg av muligheten et semistrukturert intervju gir, ved å gi mer utfyllende svar noen steder, og svare kort og enkelt andre steder. Det hendte også til tider at de bevegde seg relativt langt bort fra det som var det opprinnelige spørsmålet. Dette var jeg forberedt på, siden jeg hadde åpnet for en samtale der jeg stilte korte, åpne spørsmål der de fikk svare så utfyllende de ønsket. Med tanke på antall informanter hadde jeg kapasitet til at intervjuene skulle vare lengre enn planlagt, og at det kunne dukke opp nye aspekter i informantenes svar som jeg ville undersøke nærmere. I boken *Hvordan lese kvalitativ forskning* skriver Anne B. Leseth og Silje M. Tellmann at et forskningsintervju er: «...en samtaleform som er åpen, med plass for assosiasjoner og digresjoner. I en dobbeltrolle som både forsker og profesjonell må man derfor være klar over hvordan profesjonsbakgrunnen til den som intervjuer kan påvirke det som blir sagt og hørt» (2014, s. 86). Hvilken relasjon mine informanter opplevde til meg som intervjuer varierte nok til en viss grad uten at de signaliserte dette åpenlyst. Jeg oppfattet likevel alle tre som ganske avslappet i møte med meg, og innstilt på å svare så godt de kunne på det jeg spurte om. Jeg opplevde at graden av åpenhet var sterkt tilstede, og med tanke på at intervjuet, som tidligere nevnt, hadde en middels struktureringsgrad (Jacobsen, 2015), støtte jeg på noen etiske utfordringer underveis som jeg nå vil gå inn på.

2.3.1 Etiske utfordringer

Det skjedde flere ganger at mine informanter, i sammenheng med at de fortalte om en fortellerforestilling de hadde gjort, ga meg informasjon om en sekundærkilde fra deres privatliv. Jeg oppfattet dette som en velvillig hjelpsomhet overfor meg som både kollega og forsker for å sette temaet de snakket om i kontekst. Dette satte meg likevel i en vanskelig posisjon der jeg som kollega oppfattet budskapet som et konkret eksempel, men som forsker ble gitt informasjon jeg neppe hadde etisk belegg for å anvende meg av i dette prosjektet. Brinkmann og Kvale (2005) skriver om det Aristoteles kaller «Phronesis» - eller praktisk klokskap. Praktisk klokskap handler om evnen til å utarbeide «tykke etiske beskrivelser» der man kan se og beskrive en hendelse i sin sammenheng, og dømme det deretter. Målet må være at man som forsker er i stand til å oppfatte og vurdere «tykt» ved å bruke sin praktiske

klokskap i stedet for å anvende seg av universelle regler (Kvale et al., 2015). Hva man velger å gjøre er avhengig av konteksten (ibid). Under transkriberingen og analysen av mine intervjuer benyttet jeg meg av min praktiske klokskap og erfaring, og besluttet å helt utelate deler av flere av intervjuene. Selv om mine informanter hadde gitt meg denne informasjonen på et høyst frivillig grunnlag, og var kjent med forutsetningene for studien, vurderte jeg det dithen at jeg ikke kunne stå inne for å publisere disse uttalelsene. Med tanke på dette ble størrelsen på materialet fra hver informant varierende, men jeg besluttet å nøye meg med å anvende meg av den informasjonen jeg kunne stå inne for. Det som ble utelatt i uttalelsene kunne ellers blitt med en etisk kodeks om å ikke benytte seg av informasjon om en kilde som ikke har samtykket til dette. Dette anså jeg som spesielt viktig med tanke på mitt valg om å ikke anonymisere informantene. Ved å utelate denne informasjonen mistet jeg betydelige deler av datamaterialet mitt. Noen av informantenes uttalelser som ikke berørte et etisk dilemma måtte også kuttes. Dette var fordi informantene selv satte disse uttalelsene i sammenheng med hverandre for å understreke sine meninger.

2.4 Valg av Informanter

Mine informanter er:

Svein Tindberg, forteller og skuespiller ved Det Norske teatret.

Sara Birgitte Øfsti, forteller og underviser ved Høgskolen i Oslo og Akershus.

Alf Martin Lie, forteller.

Informantene vil i analysen bli omtalt kun med etternavn.

Ifølge Jacobsen (2015) er virkelighetsbildet forskeren får, avhengig av hvem som gir informasjonen (forskningsobjektet). Siden utvalget var såpass begrenset var det viktig for meg at disse tre var synlig forskjellige i sine måter å fortelle på. Likeså utdanning, alder og i hvilken grad de fortalte på et profesjonelt nivå. Svein Tindberg ble valgt på grunn av sin bakgrunn som skuespiller, og hvilke forskjeller det eventuelt måtte komme til syne i sine intervjuer sammenlignet med de to andre som er fortellere. Sara Birgitte Øfsti ble valgt fordi hun har lang erfaring med å fortelle gjennom den kulturelle skolesekken, og er del av en fortellertrio. Alf Martin Lie ble valgt på bakgrunn av at han er den av disse tre som har jobbet kortest som forteller, og dermed kanskje også den mest uerfarne. Han er også den yngste av disse tre. Jeg ville i tillegg at informantene skulle representere begge kjønn. Hva dette kunne ha å si for svarene deres, hadde jeg ingen klare tanker om på forhånd, men var interessert i om

det dukket opp noen ulikheter. Alle tre ble kontaktet på mail, og vi avtalte deretter et møte på et sted de selv foreslo.

2.4.1 Mangelen på anonymisering

Kvale og Brinkmann (2015) skriver at det i en kvalitativ intervjuundersøkelse der informantenes utsagn kan inngå i offentlige rapporter, bør det være fokus på å beskytte informantenes privatliv. På samme tid kan det være forståelig at informantene som har brukt av tiden sin for å gi verdifull informasjon til forskeren godt kan tenke seg å bli kreditert med navn i oppgaven/publikasjonen (ibid). I mitt forskningsprosjekt har jeg gjort et bevisst valg om å ikke anonymisere mine tre informanter, og de ble informert om dette i forkant av intervjuet. Jeg har også avklart dette med Norsk senter for forskningsdata, og fått tillatelse. Valget om å ikke anonymisere kommer av flere årsaker. Den viktigste årsaken er at flere av mine informanter har i kraft av sitt yrke som forteller gjort prosjekter som mange som leser denne oppgaven kanskje kjenner til. Hvis jeg for eksempel lot være å presentere Svein Tindberg ved navn, ville jeg måttet unnlate såpass mye informasjon at det ville blitt vanskelig å gjøre en helhetlig analyse av svarene. Stikkord i analysen som: «Hovedscenen ved Det norske teatret», «Bibelfortellinger» og «Utdannet skuespiller» ville være lett å identifisere for en observant leser med kjennskap til feltet. Den andre grunnen til at jeg har valgt å ikke anonymisere, er fordi jeg mener at fortellere gjør et viktig arbeid i forbindelse med kunst og kultur, og jeg vil gjerne bidra til å gjøre både den enkelte forteller og faget mer allment kjent. Denne oppgaven har blitt til grunnet mine informanters velvillighet og kunnskaper om muntlig fortellerkunst som fag, og jeg vil derfor gjerne vie dem den oppmerksomheten jeg mener de fortjener. Jeg anser dette som såpass viktig, at jeg har anvendt meg av den tidligere nevnte praktiske klokskapen (Brinkmann & Kvale, 2005), og heller utelatt uttalelser der jeg mener anonymisering av informantene hadde vært påkrevd.

2.5 Intervjuguiden

Intervjuguiden ble utformet med utgangspunkt i mine egne beveggrunner. Jeg ville undersøke bruken av scenerom og kommunikasjon mellom scene og sal, og mange av spørsmålene omhandlet derfor dette. Jeg ville også undersøke fortellerens beveggrunner for innholdet i fortellingene deres, og noen av spørsmålene ble derfor utformet med dette som tema. Jeg hadde ingen hypoteser om hva jeg skulle kunne oppnå av resultater, og en del av spørsmålene ble derfor holdt relativt åpne. Med dette mener jeg at spørsmålene inneholdt gitte temaer, men

var formulert på en sånn måte at informantene skulle kunne tolke og svare på spørsmålene som de selv anså som mest hensiktsmessig.

Som tidligere nevnt var alle tre intervjuene semistrukturert, og mange av svarene deres brakte nye, interessante betraktninger knyttet opp mot spørsmålene. Intervjuguiden inneholder 14 spørsmål (se vedlegg 1), der jeg stilte alle spørsmålene, bortsett fra de gangene de ubevisst svarte på flere spørsmål samtidig. Jeg tok utgangspunkt i Kvale og Brinkmann (2015) sin veiledning for semistrukturert intervju, og forsøkte derfor å holde spørsmålene lett forståelige, korte og frie for akademisk språk.

Leseth og Tellmann (2014) skriver at det i et kvalitativt intervju kan være utfordrende å finne de spørsmålene som gjør at informanten kan fortelle om sine meninger og samtidig reflektere over dem. Det snakker om det de kaller for «meningsrommet» - altså det området som man ønsker å utforske. For å utforske informantenes meningsrom omhandlet spørsmålene ulike temaer, som jeg senere kategoriserte.

Bakgrunnen og motivasjonen for å stille de forskjellige spørsmålene var, som nevnt, litt ulike. Ifølge Kvale og Brinkmann (2015) bør man på forhånd ha tematisert punktene i intervjuet under forskningsspørsmålene man senere skal anvende seg av i analysen. Med utgangspunkt i teorien fokuserte jeg på å formulere spørsmål som kunne knyttes til mine tre hovedkategorier i analysen: Rom, feedbacksløyfe og beveggrunner.

De tre intervjuene med informantene varte i rundt regnet en time hver, på et sted de selv hadde valgt. Jeg møtte Svein Tindberg på det Norske teatret, Sara Birgitte Øfsti på hennes kontor på høgskolen i Oslo og Akershus, og Alf Martin Lie på et grupperom, også ved Hioa. I alle tre intervjuene forekom det forstyrrelser i form av blant annet telefoner som ringte (Hioa), uvedkommende som stakk hodet inn (Hioa) og meddelelser via høytaleranlegget (Det norske teatret). Det er vanskelig for meg å si om disse forstyrrelsene påvirket informantene mine, men de ga i hvert fall ikke uttrykk for at dette påvirket dem i nevneverdig grad. Jeg opplevde heller ikke disse forstyrrelsene som påtrengende. Intervjuene hadde middels strukturingsgrad (Jacobsen, 2015), og åpnet for at informantene selv kunne ta opp temaer de interesserte seg for.

2.6 Transkripsjon

Ifølge Kvale og Brinkmann (2015) er transkripsjoner oversettelser fra talespråk til skriftspråk. Under alle de tre intervjuene ble det brukt lydopptaker fra start til slutt, og som jeg i etterkant hørte gjennom og bearbeidet til skriftlige dokumenter.

Jeg brukte samme opptaker til alle tre intervjuene. Opptakeren var av meget god kvalitet, og jeg kunne høre alle nyansene i lydene den hadde fanget opp. Til tross for dette, går mye av informasjonen tapt når jeg kun forholder meg til opptaket. «Lydopptaket av intervjuet innebærer en første abstraksjon fra de samtalende personer direkte fysiske tilstedeværelse, og det medfører tap av kroppsspråk, for eksempel kroppsholdning og gester» (Kvale et al., 2015, s. 205). På tross av at noe går tapt, tok jeg ikke notater underveis, da jeg i dette tilfellet var mer opptatt av hva de sa enn hva de gjorde. Jeg ble likevel til en viss grad påvirket av deres væremåte og hvordan jeg oppfattet deres forhold til meg som intervjuer. Da jeg lyttet til og transkriberte intervjuene i etterkant, satt dette i meg mer som en følelse enn noe uttalt. Dette kan man kalle min første fortolkning av materialet. Den andre fortolkningen var da jeg tok valget om å transkribere i form av den skriftlige stilen, der jeg valgte å se bort fra pauser, følelsesuttrykk og intonasjonsmessige understrekninger (Kvale et al., 2015). Dette var det flere grunner til. Den ene grunnen var at jeg mente at en direkte avskrivning ville skape det Kvale og Brinkmann omtaler som «...kunstige konstruksjoner som kanskje verken er dekkende for den levde muntlige samtalen eller de skriftlige tekstenes formelle stil» (2015, s. 205). Den andre grunnen var at jeg rett og slett valgte å fokusere på *hva* de sa, og ikke *hvordan*. Jeg hadde ingen grunn til å mistenke informantene for å ikke snakke sant, og valgte derfor å se bort fra pauser, latter eller ufullstendige setninger. Jeg valgte å tolke disse som at de tenkte mens de snakket eller lo av noe privat/internt jeg ikke hadde faglig utbytte av å være en del av. Jeg opplevde også at sitatene ble mer forståelige og lettleste (ibid). I transkripsjonene valgte jeg imidlertid å markere i teksten på de stedene vi ble avbrutt. Dette fordi jeg tok høyde for at mine informanter kanskje egentlig holdt på å si noe, men ble avbrutt i tankegangen da de ble forstyrret og glemte det de skulle si.

Etter transkriberingen av de tre intervjuene leste jeg gjennom og hentet ut det jeg anså som de mest relevante av informantenes uttalelser om temaene jeg har valgt å fokusere på i analysen.

2.7 Å forske gjennom kunsten

Med tanke på at jeg bruker min egen erfaringshorisont som forteller som utgangspunkt for denne studien, kan det sies at jeg til en viss grad forsker gjennom kunsten. I artikkelen *A Manifesto for Performative Research* skriver Brad Haseman (2006) at det i både kvantitativ og kvalitativ forskning er vanlig å jobbe ut fra en problemstilling eller et forskningsspørsmål. Disse skal så undersøkes gjennom relevant litteratur, tidligere forskning gjort på feltet, begrepsavklaringer og forskningens betydning for samfunnet. Det er forventet at resultatet er svar på problemstillingen/forskningsspørsmålet, og det skal også være mulig å etterprøve

resultatene av forskningen. Likevel er det mange praksisorienterte forskere som ikke starter forskningen sin med et ønske om å utforske «et problem». Haseman skriver videre at det kan være så enkelt som at de er engasjerte i en praksis og har lyst til å utforske dette nærmere. De starter med et erfaringsgrunnlag og «dykker» ned i temaet for å se hva som dukker opp. Hva som blir oppdaget i denne fasen kan være individuelt fra person til person, og det passer derfor dårlig å begrense forskningen for å passe inn i en avgrenset problemstilling og metodiske retningslinjer. Resultatene blir hentet på ulike måter, avhengig av praksis, og det er her ikke meningen å skulle oversette funnene til enten kvantitative tall eller kvalitative tekster som man finner igjen i tradisjonelle forskningsparadigmer. Resultatene er i en eller annen form praktisk. For en danser vil dansen her være resultatet og for en dramapedagog: et praktisk produkt med for eksempel en barneteatergruppe. I kunsten finnes det mange og alternative måter å forske på, og man sitter ikke på sannheten, men arbeidet kan sette i gang dialog i en eller annen form (ibid). Med tanke på at mitt forskningsprosjekt skal kunne ut i en forestilling, har jeg én fot i praksis, og én fot i den kvalitative teksten. Jeg anser begge bestanddeler som like viktige. Det performative aspektet blir for meg en slags legemliggjøring av min egen og mine informanternes beveggrunner for å jobbe med muntlig fortellerkunst.

3 Teori og analyse

3.1 Avklaring

Min problemstilling er: «Hvordan påvirker norske fortelleres beveggrunner norsk fortellerpraksis?». For å svare på dette, vil jeg først redegjøre for ulike diskurser innenfor den muntlige fortellerkunsten. Deretter vil jeg belyse teorier om autobiografi og nærhet/distanse, og som vil bli anvendt gjennom store deler av analysen.

Deretter har jeg valgt ut tre hovedkategorier som jeg skal knytte til mine informanternes uttalelser. I de ulike delene av analysen skal jeg knytte informantens uttalelser til teoriene om rom, feedbacksløyfe og beveggrunner. Dette gjør jeg for å kategorisere og belyse hvordan disse bestanddelene er med på å påvirke fortellernes praksis.

I dette kapittelet vil jeg legge fram mine funn og analysere de tre intervjuene jeg hadde med mine informanter. I tillegg kommer jeg noen få steder til å benytte meg av mine egne erfaringer som forteller og sammenligne mine egne opplevelser med deres. Analysedelen i oppgaven vil bli strukturert slik at for hvert underkapittel i analysen, vil det først komme teori om det aktuelle temaet.

I de to første delene har jeg tatt utgangspunkt i forskningsspørsmålet:

- Hvordan forholder fortellerne seg til begrepene rom og feedbacksløyfe i sin egen praksis? Og hva ønsker de å oppnå gjennom dette?

I den tredje og siste delen, skal jeg analysere fortellernes beveggrunner.

Her har jeg tatt utgangspunkt i to forskningsspørsmål:

- Hvordan kan disse beveggrunnene knyttes til Pellowiskis 7-punkts teori om hvorfor mennesker startet med å fortelle historier?
- Hvordan påvirker fortellernes beveggrunner deres fortellerpraksis?

Avslutningsvis vil jeg trekke ut enkelte beveggrunner hos informantene som jeg mener ikke passer med Pellowiskis 7 punkter.

3.1 Hva er muntlig fortellerkunst?

Teorier om muntlig fortellerkunst er ikke i like stor grad diskutert og historisk forankret, som for eksempel teaterteorien. Det eksisterer ulike diskurser og teorier, men jeg har i denne studien valgt å ta utgangspunkt i Pellowiski sin definisjon.

I boken *The world of storytelling* definerer Anne Pellowski (1990) muntlig fortellerkunst slik:

The entire context of a moment when oral narration of stories in verse and/or prose, is performed or led by one person before a live audience; the narration may be spoken, chanted or sung, with or without musical, pictorial, and/or other accompaniment, and may be learned from oral, printed or mechanically recorded sources; one of its purposes must be that of entertainment or delight and it must have at least a small element of spontaneity in the performance (Pellowski, 1990, s. 18)

Pellowskis definisjon kan av flere grunner sies å være for smal. Den ene grunnen er at fortellerkunst ikke krever at det skal være kun én person som forteller. Jeg har selv vært på fortellerforestillinger med flere utøvere. Den andre grunnen er at Pellowski skriver om at materialet fortelleren anvender seg av, kommer fra muntlige eller skriftlige kilder. Altså har fortelleren hentet materialet fra et sted utenfor seg selv. Dette kan jeg ikke kjenne igjen i min egen fortellerpraksis, da jeg skaper materialet jeg anvender selv. Metodene her kan være å anvende seg av fortellerteknikker for å komponere en fortelling gjennom fysisk arbeid, eller det kan være at jeg skriver en form for manus som utgangspunkt for forestillingen.

Jeg vil hevde at definisjonen på muntlig fortellerkunst i dag trenger en videre beskrivelse, spesielt med tanke på fortellingenes innhold. Selv om jeg ikke finner Pellowskis definisjon dekkende, kan det sies at et element i muntlig fortellerkunst bør være «entertainment or delight» (ibid). Hun skriver også at muntlig fortellerkunst bør inneha i hvert fall et snev av spontanitet.

Den irske læreren og forfatteren Tom Maguire skriver i boken *Performing story on the contemporary stage* (2015), at muntlig fortellerkunst kan være utfordrende å definere. I boken *Storytelling and theatre : contemporary storytellers and their art* skriver Michael Wilson: «Storytelling is a broad church and is constantly developing and reinventing itself. [...] It is almost impossible to define and when we think we have pinned it down, something else happens that forces us to re-think our definition» (2006, s. 7). Selv om fortellerkunsten er i stadig forandring, mener Maguire at fortellerkunst kan defineres som at kunstformen ligger et sted mellom litteratur og teater. Maguire mener at det som skiller den fra litteratur, er muligheten til interaksjon mellom forteller og lytter. For å forklare hva som skiller fortellerkunst fra teater, bruker han fortellerorganisasjonen *crick crack club* som eksempel. Den britiske organisasjonen mener forskjellen mellom fortellerkunst og teater er at: «[...] with the theatrical performance, the drama is observed unfolding on the stage and with a storytelling performance the drama is observed unfolding in the imagination» (Maguire, 2015, s. 7). Jeg forstår *crick crack club* dithen at de legger som en forutsetning at det i fortellerforestillinger nærmest er fravær av rekvisitter, medspillere, scenografi og lydkulisser,

siden de mener at handlingen blir til i tilskuernes fantasi. Det kan sies at den britiske organisasjonen mener at en fortellerforestilling ofte er «renere», og at det i høyere grad handler om å stimulere fantasien gjennom ord. På samme tid er det noen fortellerforestillinger som da havner utenfor denne tankegangen. Man kan blant annet se flere eksempler på fortellerforestillinger som involverer blant annet en del scenografi. Et eksempel er da det i 2006 ble satt opp en forestilling i en leilighet i Hamburg. Forestillingen baserte seg på Ingvar Ambjørnsens karakter «Elling» som er alene i leiligheten og blir galere og galere [sic!]. Hele forestillingen foregikk inne i leiligheten (Årdal, 2017), med alt man kan tenke seg av tilhørende scenografi, rekvisitter og lydkulisser.

Wilson (2006) skriver at muntlig fortellerkunst hele tiden gjenoppfinner seg selv. Med tanke på dette, kan det tenkes at *crick crack club* sin definisjon ikke er absolutt, men illustrerer likevel noe av ideen med muntlig fortellerkunst. Dessuten er det nærliggende å påstå at fortellerkunst kan ha forskjellig betydning fra utøver til utøver. På den annen side kan det kanskje være lettere å si seg enig, når *crick crack club* mener at:

[...] although the storyteller is suggesting characters, objects, space, size, direction with his or her physicality, it is a physicality that indicates rather than demonstrates: the viewer is invited to marry these gestures with the words being spoken and complete the scene in their own imagination (ibid).

Man kan kanskje si at det i en fortellerforestilling, i større grad enn teater, blir lagt mer fokus på ordene og deres betydning, og at omkringliggende faktorene bare til en viss grad bidrar til den helhetlige fortellingen.

Ifølge Maguire (2015) omfatter muntlig fortellerkunst blant annet også soloopptredener, monologer, og i noen tilfeller anvendt teater og stand up.

Med tanke på de ulike diskursene finner jeg det utfordrende å skulle definere muntlig fortellerkunst. Likevel er det noen tendenser som kan trekkes ut av teorien jeg har presentert. Disse er at muntlig fortellerkunst skiller seg fra teater med at en større del av handlingen foregår i tilskuerens fantasi, og at det blir lagt stor vekt på ordenes betydning. Muntlig fortellerkunst bør også inneha faktorer som «entertainment or delight» (Pellowski, 1990).

En faktor som ikke blir nevnt ovenfor, er mine informaners uttalelser om bruken av autobiografisk materiale i sine fortellerforestillinger. Det vil si; autobiografi er for meg et sentralt punkt i min forståelse av hva muntlig fortellerkunst er, og er også en tilsynelatende viktig faktor i min empiri.

3.2 Autobiografi

Mine informanter benytter seg ofte av sin egen erfaringshorisont som råmateriale når de skal skape fortellerforestillinger. Dette materialet kan anses som autobiografisk, og kan gjenkjennes i andre sjangre i kunstverdenen, eksempelvis litteraturen. Grunnen til at jeg sammenligner muntlig fortellerkunst med litteratur, er fordi både jeg selv og til dels mine informanter skriver en form for manus som utgangspunkt for fortellerforestillingene. Det kan sies at et manus kanskje har en annen målsetting siden det er ment for å bli bearbeidet til en forestilling, men det autobiografiske aspektet blir det samme.

Reporter Jon Gelius: [...] men du har jo sagt at bøkene dine har blitt til i skyggen av den du er og i kraft av den du er. På hvilken måte da?

Herbjørg Wassmo: Det er jo jeg som skriver de bøkene. Enten jeg fortrenger det eller ikke, så er det jo jeg som skriver mine bøker. Og det er klart at uten å ha vært igjennom følelsesregisteret til mine personer, så kan jeg heller ikke skrive det slik sånn at folk kjenner at dette er levende personer. For de personene jeg skriver om, de er levende for meg. Hele tiden. Noen ganger mere levende enn de som jeg har rundt meg. (Geljus, 2017)

Herbjørg Wassmos sitat tatt i betraktning, vil man til en viss grad alltid bruke seg selv og sin erfaringshorisont når man skal jobbe med et materiale. Uansett om det er snakk om personlige fortellinger, folkeeventyr eller bibelfortellinger. Maguire (2015) refererer til Clare Wallace som viser til at «den dramatiske monologen» dukket opp som poetisk sjanger i litteraturen tidlig på 1900-tallet, og begynte å bli synlig i teateret senere samme århundre. Hun mener at monologformen i noen tilfeller er strippet for alt av dramatisk illusjon (ibid). Rebecca D'Monte skriver i samme bok at bruken av monologer skrevet av kvinnelige dramatikere siden 1990-tallet har ført til at det har blitt: «[...] increasingly confessional, experiential and experimental, as boundaries blurred between the autobiographical and the invented» (Maguire, 2015, s. 9). Der grensene mellom det autobiografiske og det fiksjonelle er visket ut, ligger det en utfordring i å formidle dette materialet til sitt publikum. I *Making a performance* skriver Emma Govan [et al.] (2007) at publikum i denne type forestilling har en tendens til å lete etter autentiske forbindelser med materialet de får presentert. Problemet ligger da i det faktum at det ofte er en blanding mellom sannhet, løgner og personlig materiale og grensene her er utvisket (ibid). Govan [et al.] nevner også flere eksempler der utøveren har blitt beskyldt for å lyve til publikummet sitt. Publikums behov for å avsløre noe som sant kan være:

The concern to separate out reality from fiction relates to a desire to assess the skill of the performers, in that audience members desire to ascertain whether people are «being themselves» or performing – a division that such work deliberately seeks to

blur. In autobiographical performance there is always a play between what is truthful and what is make-believe. (Govan et al., 2007, s. 71)

I grenseland mellom privatperson/forteller og sannhet/fiksjon ligger det en interessant utfordring. Publikums behov for å «avsløre» fortelleren, er forståelig, men lite relevant i sammenheng med kunsten. Selv om materialet oppleves som sant for både forteller og publikum, vil det likevel aldri kunne være det fullt og helt, fordi: «memory is an active process, constantly working and reworking personal experiences» (Kehily, 1995). Med dette som bakgrunn vil jeg si at det meste innenfor muntlig fortellerkunst i større eller mindre grad kan oppfattes som autobiografisk. Dette kan påvirke hvilke bestanddeler i fortellingen fortelleren velger å fokusere på, hvilke fortellinger man velger og hvilke rom man foretrekker å fortelle fortellingen sin i (Maguire, 2015).

3.3 Nærhet og distanse

I «Nordisk dramapedagogisk tidsskrift» skriver Nina Helene Jakobia Skogli (2015) om det hun kaller *dobbel teatral bevissthet*. Hun forklarer dette med at nærhet og avstand er to tilsynelatende motstridende prinsipper som er knyttet til hverandre i en teaterhendelse. Dette er en dobbel forståelse og bevissthet om at man befinner seg i to verdener samtidig; teatret som estetisk praksis (illusjon) og den sosiale praksisen (her og nå). Richard Schechner tar for seg den praktiske betydningen av denne doblingen når han sier:

Spectators experience great extremes – of deep, perhaps active involvement and participation; then critical distancing, looking at the performance, the theater, the other spectators as if from very far away. [...] People come up to me and say, «I couldn't keep my attention focused on the play.» Or, «I was moved by some of it, but I kept thinking of my own thoughts. Sometimes I lost track of what was going on.» Or, «Sometimes I felt good, but at other times I felt threatened.» [...] I think all of these responses are splendid. (Schechner, 1994, s. 19).

Mine informanter uttaler seg i ulik grad om den *doble teatrale bevisstheten*. For enkelthets skyld vil jeg omformulere Skogli sine begreper, og heretter omtale disse to motstridende prinsippene som *nærhet og distanse*, da det er disse begrepene informantene selv benytter seg av.

3.4 Teori om rom, eller stedets medskapende kraft

Under hoveddelen «Rom» vil jeg benytte meg av Eigtved (2007) sine kategoriseringer og forklaringer om ulike spillerom. Dette fordi Eigtved viser tydelige skiller mellom de ulike scenerommene, og beskriver de mest sentrale forskjellene i disse.

Eigtved skriver at hvor hendelsen (her: fortellerforestillingen) finner sted og hvordan man kommer seg dit er en del av opplevelsen. Man blir farget av stemningen og forventningen man bringer med seg. Eigtved kaller dette «Genius Locus» - eller stedets medskapende kraft. Med utgangspunkt i Eigtved kan man undersøke hvilke føringer rommet legger for fortelleren og sitt publikum, avhengig av størrelse på rom, antall publikummere, mikrofonbruk, lyssetting og lignende. En medvirkende faktor kan også være bygningens utseende/fasiliteter. Eigtved skiller mellom det «Arkitektoniske rom» og det «Illusoriske rom» som på hver sin side er et ytterpunkt. De fleste forestillinger vil være en sammenblanding av disse. «Det Arkitektoniske rom» kjennetegnes av at det bestemmer forestillingens form og har en tradisjonell bygningsmasse med klassiske rom. «Det illusoriske rom» på sin side, kjennetegnes ved at det blir bygget eller tilpasset til forestillingen, at arkitekturen omdefineres og der rommet kan skapes med for eksempel bruk av lys eller røyk.

Eigtved (2007) skriver at man kan skille mellom fem hovedformer for spillesteder med hver sine karaktertrekk. Disse fem er:

- Amfiteatret
- Prosceniums- eller perspektivteatret
- Intimscenen
- Black box eller multifunksjonsteatret
- Stedsspesifikk spilleplass

Til en viss grad har alle mine tre informanter opptrådt på de fleste av disse spillestedene. Forskjellige scener kommer med ulike kvaliteter, og ifølge Eigtved kan de kategoriseres på denne måten:

Amfiteatret: Har sin opprinnelse i antikkens teater. Er ofte halvsirkelformet for at alle i publikum skal ha like godt utsyn til scenen, noe som Eigtved betegner som et demokratisk likeverd innbygget i utformingen. Amfiteatret blir ofte brukt til offentlige, ikke-kommersielle forestillinger (ibid) som for eksempel spel der mye av produksjonen er basert på frivillig innsats.

Intimscenen: Poenget med intimscenen er ifølge Eigtved at avstanden mellom publikum og aktør er forminsket. Det er også mangel på areal der aktør kan være skjult for tilskuer, såkalt «Backstage». Det begrensede formatet uttrykker en avstand fra en kommersiell utnyttelse av forestillinger som større rom kan anses som. Intimscenen er et rom som er egnet for intense [sic!] opplevelser der det er de små tingene som utgjør den store forskjellen. Videre skriver Eigtved at denne intimiteten ikke bare gjelder forholdet mellom sal og scene, men også publikummet seg imellom. Publikummet er sammen om en felles interesse og kan, rent fysisk, føle seg som en del av et miljø, samtidig som publikums intimgrenser blir utfordret. Eigtved mener at dette skaper en trygghet gjennom nærhet og fellesskap.

Prosceniums- eller perspektivteatret (Heretter kun omtalt som «perspektivteatret»): Ifølge Eigtved kan denne scenen betegnes som det «klassiske» teatret som oppstod en gang på 1500-tallet. Perspektivteatret kjennetegnes av en dyp, og ofte skrånende scene med plass på sidene som er skjult for publikum, enten på grunn av scenetepper eller vinkelen publikum sitter i. Det er et skille mellom publikum og utøver på grunn av en scenekant, og publikum sitter enten i hesteko eller på et lett skrånende gulv. På mange av disse teatrene er det også losjer eller balkonger i etasjene over. I perspektivteatret er som oftest noe av spillestedet skjult for publikum der aktør kan skjule seg for tilskuer. Perspektivteatret er bygd for å skape en illusjon, men samtidig være et sosialt møtested. Ifølge Eigtved kan man se dette på blant annet de store arealene i teaterbygget der man kan oppholde seg før forestillingens start og i pausen (ibid).

Black box eller multifunksjonsteatret: Eigtved skriver at her er de fleste utsmykninger og kjennetegn knyttet til tidsepoke hvisket ut. Denne type teater er ofte ment for at publikum skal være i illusjonen. Rommet er funksjonelt, fleksibelt og til dels mobilt. Dette kan gjøre at publikum får en følelse av å være en del av spillet. De svarte veggene gjør at lys ikke blir reflektert. I dette rommet kan det skapes et paradoks mellom rasjonalitet og illusjon (ibid).

Stedsspesifikk spilleplass: Denne betegnelsen blir ofte brukt om en scene der forestillingen er et resultat av stedet, og ikke omvendt. Det blir også brukt om rom og steder som blir omdefinert i sin anvendelse fordi en forestilling skal skje. Eigtved nevner ingen eksempler på *stedsspesifikk spilleplass*, men man kan finne flere eksempler fra samtidskunsten, der det blir holdt forestillinger av ulik art i rom som til vanlig brukes til helt andre ting.

Med utgangspunkt i Eigtved (ibid) sin kategorisering, kan det sies at alle de nevnte scenerommene kan beskrives som illusoriske rom, med unntak av perspektivteatret som beskriver det arkitektoniske rom.

3.4.1 Rommets språk

Eigtved (2007) beskriver ulike scenerom og hvordan de tradisjonelt blir anvendt. Som et tillegg til dette anvender både jeg og mine informanter i ulik grad scenerom som i utgangspunktet har en annen funksjon. Når man som forteller benytter seg av denne typen spillested, kan forutsetningene for hvordan man forholder seg til rommet være annerledes. Dette gjelder for både for aktør og tilskuer. Govan [et.al.] (2007) skriver om den britiske teatergruppen «Space hijackers» som omtaler seg selv som en kulturell gerilja. En representant fra denne gruppen skriver:

«Architecture is analogous to a type of language, buildings and the layouts and components within them can act as a text, instructing users how they are intended to be used and affecting the ambience of the space. However users of space read this language in a distracted manner, the messages and signifiers within are therefore not consciously noted. (Govan, Normington & Nicholson, 2007, s. 128)

«Space hijackers» mener at et rom innehar sin egen tekst som kan påvirke stemningen i rommet, og hvordan man skal opptre i det. Jeg har i denne oppgaven valgt å omtale dette som «Rommets språk», og kommer til å benytte meg av begrepet i analysedelen.

3.5 Analyse av rom, eller stedets medskapende kraft

I dette delkapitlet er forskningsspørsmålet mitt:

«Hvordan forholder fortellerne seg til rom, og hva ønsker de å oppnå gjennom dette?»

Hvordan forholder informantene seg til bruk av rom i en fortellerforestilling, og hvilken betydning har det for deres kunstneriske praksis?

Informantene har alle ulike erfaringer med de forskjellige rommene, og i dette delkapitlet vil jeg analysere deres tanker om bruk av rom i den muntlige fortellerkunsten. Herunder kommer jeg også til å ta for meg fasilitetene i de ulike rommene og deres meninger om dette. Jeg vil også undersøke om rommets språk har påvirkningskraft.

Mine informanter har alle tre fortalt i mange ulike rom. Det være seg alt fra kirkerom og biblioteker til store teaterscener. Øfsti og Lie har jobbet, og jobber fortsatt, stort sett med barn og unge, både gjennom den kulturelle skolesekken og frittstående prosjekter. Dette gjør at de har mest erfaring med å fortelle i klasserom og gymsaler. Tindberg, på sin side, er utdannet skuespiller, og har vært fast ansatt ved Det norske teatret i mange år og opptrådt på tilhørende scener. Han har i tillegg også vært en del på turné i Norge, og opptrådt på ulike kulturhus.

Hvordan et lite rom kan bidra til nærhet

Mange av informantene mine trekker fram nærheten som oppstår når rommet er lite, slik Eigtved beskriver intims scenen (2007). Lie forteller at han har jobbet mye på et skolebibliotek, og tatt i bruk en krok der med et lite sceneteppes bak og barna på puter og puffer foran seg. Han sier at: «Det er en ganske sånn hyggelig situasjon. Å fortelle små til mellomstore grupper med barn som sitter i en sånn krok på en måte. Umiddelbarheten og nærheten. Det er veldig fint. Det er en god situasjon.» Han sammenligner det han opplever som en nærhet til publikummet sitt på et skolebibliotek med et annet rom han har fortalt i:

[...] veldig annerledes å fortelle i type; store rom da, type kirkerom og sånn. Hvor det er ofte veldig stor avstand, også sitter det én der og én der. Det kan også være fint altså, men det oppleves ofte enklere å kjenne den kontakten og tilstedeværelsen da, i det litt mindre rommet.

Det Lie opplever som en forskjell i disse to rommene, stemmer med intims scene (Eigtved 2007), fordi det i skolebiblioteket er liten avstand mellom scene og sal, og han føler en nærhet og en kontakt til publikummet sitt. Lie har også fortalt mye i klasserom: «[...] klasserom som er fullt av forstyrrelser sånn kan også være veldig fine. [...] der er det ofte mye sånn, visuelle forstyrrelser og sånn, men det er på en måte på elevenes hjemmebane, også skjer det noe annet og det kan være fint.»

Siden poenget med intims scene er at avstanden mellom publikum og aktør er forminsket (Eigtved 2007), kan det i denne konteksten se ut til at klasserom og bibliotek, som Lie ser det, har kjennetegn fra intims scenen. Det er ingen klar avgrensning for hva som er scene og hva som er sal, og intimiteten gjelder også publikummet seg imellom (Eigtved 2007), da de i biblioteket sitter veldig tett, og de i klasserommet, rent fysisk, kan føle seg som en del av et miljø (Eigtved 2007), eller som i dette tilfellet; klassemiljøet.

Utfordringen å få kontakt med publikum i et stort rom

Øfsti trekker fram det hun opplever som en utfordring, nemlig å skulle nå fram til publikum i de største rommene: «Det er jo en utfordring å prøve å få det til der og å få det til å svinge. men det er den derre kontakten med publikum er jo varierende også ettersom hvilke rom. Og det å klare å bryte igjennom de store romma er en interessant utfordring.» Jeg forstår Øfsti dithen at hun ikke føler at fortellerkunst passer helt inn i det arkitektoniske rom (Eigtved, 2007), da hun mener dette skaper en distanse mellom seg og publikum. Tindberg, på sin side, har en litt annen oppfatning av bruken av store scenerom. Han mener på lik linje med Øfsti at kontakten med publikum avhenger av hvilke rom man er i. Til tross for dette, uttrykker han at han liker effekten store rom gir:

Det er fint med scene 3 her, de intime rommene. Men jeg er jo av de få skuespillere som faktisk synes at store svære scener er det kuleste av alt altså. Jeg liker de store rommene. Jeg liker på en måte et bittelite menneske som svever alene under en stor himmel på en måte. Jeg liker å spille Abrahams barn på hovedscenen jeg, altså. Selv om det er en fortelling. Vel, hovedscenen vår det har jo den muligheten at du kan ta ned en vegg i salen, så du kan velge mellom 700 og 500 publikummere, og Abrahams barn har jeg sagt hele veien at jeg vil aldri ha veggen oppe. [...] Jeg liker på en måte, jeg liker at liksom sånn stemmen «ouwæow», forsvinner opp i et stort rom, at det ikke alltid er det lille, nære formatet.

Tindberg anser kvalitetene til det arkitektoniske rom som en styrke, og benytter seg av teatrets virkemidler for å formidle det han ønsker. Der Øfsti mener det er en utfordring å få kontakt med publikum, mener Tindberg at det intime ligger i at fortelleren/skuespilleren blir liten sammenlignet med sine omgivelser. Av dette kan det sies at nærhet ofte er knyttet til intims scenen, men med tanke på Tindberg sitt eksempel, er ikke dette nødvendigvis alltid tilfellet. Hovedscenen på det norske teatret kan kategoriseres som perspektivteater, der scenen er beskrevet som dyp (Eigtved, 2007), sammenlignet med de andre scenerommene. Den dype scenen blir da en kontrast til den ene fortelleren som står på den.

3.5.1 Teori om mikrofonbruk

I et hvilket som helst scenerom, uavhengig av størrelse, nærhet til publikum og om det er innendørs eller utendørs, vil lyd og eventuell lydforsterking kunne ha påvirkning på produktet.

Fortelleren og folkloristen Joseph Daniel Sobol skriver i boken *The storytellers journey* (1999, s. 100-102) at mikrofonbruk er blitt så nærværende og selvfølgelige på arenaer for kunst og kultur, at de har blitt tilnærmet usynlige. Likevel mener han at lydforsterkende utstyr spiller en stor rolle i den kontekstuelle transformasjonen innenfor muntlig fortellerkunst. Han mener at prosessen med å fange opp den akustiske stemmen, bearbeide den til en elektronisk impuls for så å igjen dukke opp forstørret og gjentatt fra høyttalere, er en transformasjon med såpass stor innvirkning at den bidrar til fremmedgjøring, brudd på sosiale bånd, oppsmuldring av røtter og identitet. Samtidig mener han at det er et ubønnhørlig tilstedeværende verktøy i samtiden, og en del av vår felles samtykkende virkelighet. Videre skriver han om hvordan det påvirker hele miljøet, som i hans tilfelle er en stor, internasjonal fortellerfestival, når man skal ta gamle, tradisjonsbundne historier, såkalte «fire side tales» og tilpasse dem for store scener. For å opptre på scener så store som de Sobol skriver om, mener han at mikrofonbruk er et nødvendig onde, og noe fortelleren må tilpasse seg. Dette stemmer ikke i alle sammenhenger, der blant annet Svein Tindberg er sterk motstander av mikrofonbruk, selv på de store scenene.

Sobol beskriver et konkret eksempel, med fortelleren Ron Evans som begynte å opptre på fortellerfestivalen på slutten av 70-tallet. Han følte at mikrofonbruken forstyrret hans måte å bearbeide materialet han brukte fra sin egen stamme og etniske tilhørighet. Han mente at det på så store scener med en mikrofon tok vekk mye av den intime, mellommenneskelige kontakten med lytterne sine. Etter hvert som festivalen vokste seg større ut over åttitallet, sluttet Ron Evans å delta av de nevnte årsaker (ibid).

Analyse av mikrofonbruk

Et fellestrekk for alle mine tre informanter, er at de har tydelige meninger om mikrofonbruk. Hvordan de forholder seg til det, er dog litt ulikt. Øfsti mener at det skapes en distanse mellom seg og publikum ved mikrofonbruk: «Det blir et eller annet sånn - det lager en sånn distanse med en gang man setter på seg en mygg eller, enda verre, må bruke mikrofonstativ. Det gjør jo noe med hele uttrykket.»

Hun mener for eksempel at noen stand up-komikere bruker mikrofonstativet nesten som en rekvisitt der de henger på det eller går rundt med det på scenen og ser ut som rockemusikere: «De bruker det for den derre, for å få til den litt casual laidback stemningen som på samme måte som jeg tenker at sånne rockevokalister gjør det rett og slett. Bruker stativet.» Hun selv er ikke oppdratt i denne tradisjonen, og mener at bruken av mikrofon gjør at noen klanger og en del av varmen i stemmen går bort. Dessuten mener hun at det blir rart at stemmen (fortelleren) til den som står foran (publikummet) kommer ut fra et annet sted. Tindberg mener til en viss grad det samme, og forteller om en opptreden han hadde på Dramatikkens hus: «Vi var pålagt å bruke mygg. Hvilket jeg mener fjerner svært mye av et hjerte snakker til et hjerte, for det går gjennom en boks. Så er det mulig å klare seg uten en mygg, så bør man jo, etter min mening, ja.»

Selv om Øfsti og Tindberg er enige i mye angående bruken av mikrofon, er Tindberg sin praksis litt annerledes, med tanke på at han ikke bruker mikrofon i situasjoner det kan være naturlig å få hjelp av en lydforsterker: «Jeg spiller Abrahams barn på hovedscenen her. Vi snakker da 550 mennesker, og jeg bruker ikke mygg, men jeg tror jeg er den siste gjenlevende her nå, for jeg tror det er et fag som er på vei ut.»

Tindberg omtaler her stemmebruk som et eget fag man trenger opplæring og kompetanse i, og jeg oppfatter ham som at han mener det er et viktig fag, siden han foretrekker å ikke bruke mygg. Hvorfor, forbinder han med nærhet:

Vitsen er jo at vi kler av oss, ikke over i psykiatrien, men vi kler av oss og stiller åpent og kan ta en ball som er i lufta der og da. Men også forteller med både humor og vidd,

men med hjertebloodet på en eller annen måte. Da er alt som kan hjelpe oss til å være direkte bra.

Han sammenligner fortellerforestillingen «Abrahams barn» med en annen tekst med religiøst innhold: «Vi nevnte bibelteksten her, altså; når Jesus holdt Bergprekenen, så hadde han jo ikke mygg!».

Jeg forstår Tindberg som at han mener at ordene han skal formidle er så viktige, at han ønsker de skal nå publikum direkte. Han ønsker nærhet til sitt publikum, og vil ikke bruke mikrofon som skaper en distanse. Dette kan ses i lys av Skogli (2015) som kobler distanse til illusjon. Tindberg ønsker altså å unngå en del av følelsen av illusjon mellom seg og publikummet sitt. Lie sier at: «Jeg jobber litt med stemmebruk nå med stemmepedagog for å bli mer bevisst og flinkere på akkurat det der. Lage en stemme som på en måte er behagelig, og som passer til det jeg forteller men som når frem, men som ikke er slitsom.» Lie har altså sett behovet, på lik linje med Tindberg, for trening i stemmebruk, og har tatt konsekvensen av dette ved å begynne å gå til stemmepedagog. Det må tas i betraktning at Tindberg er utdannet skuespiller, og derfor kommer fra en annen tradisjon enn mine to andre informanter.

Øfsti mener at det under større barneforestillinger med mellom 100 og 150 barn, er et behov som melder seg: «Ja, gi meg nå for pokker en mygg!». Hun begrunner dette med at: «Det er så mye kravling og det er så mye prating, og da er det jo fryktelig deilig med en mygg som gjør at man bare legger seg over og slipper å heve stemmen - stå og rope.» Videre mener hun at det i denne type situasjoner kan være greit å bruke en mikrofon, for å nå frem til de i publikum som sitter og prøver å følge med og blir forstyrret av de andre. Øfsti uttaler at dette også gjelder i enkelte sammenhenger med et voksent publikum:

Det er bare å bruke den myggen når det er for mange publikummere. Men det er jo ikke noe ideelt å ha over to hundre i publikum. Det er jo ikke det. Og det er jo det som man kanskje må innse også. Det kommer jo aldri til å selge ut i storsalen på en eller annen teaterscene for da legges den distansen inn tenker jeg.

Øfsti mener med andre ord at distansen til publikum ligger i størrelsen på rommet, til forskjell fra Tindberg som mener at det er mikrofonen som bidrar til dette. Rommet er altså ikke nødvendigvis en hindring. Siden jeg tar utgangspunktet i Skogli (2015) sin definisjon av distanse, oppfatter jeg det Øfsti og Tindberg beskriver som en følelse av illusjon. Øfsti og Tindberg ønsker altså å fjerne noe av illusjonen. Det er dermed ikke sagt at forestillingen kun skal føles som «her og nå», men med tanke på den doble teatrale bevisstheten (ibid), vekter de nærhet i større grad enn distanse.

Lie nevner et annet aspekt ved mikrofonbruk, som han anser som en utfordring: «Det pleier å være myggsystemer av et eller annet slag i kirker ofte. [...] Varierende kvalitet på dem, men ja. Det er ikke alltid det er batterier som virker og sånn. Sånne utfordringer.».

Lie nevner også en annen utfordring:

Den er jo litt i veien selvfølgelig. Særlig når det er en kabel som man kan snuble litt i, også satt den litt løst så det ble en sånn dunkdunk lyd når du beveget på den og sånn. Så det blir jo på en måte sånn praktisk fysisk ting om tar litt oppmerksomhet da. Også har jeg liksom øvd inn den bevegelsen, også kan jeg ikke gjøre det fordi sånn, men ikke sånn. Så den er litt klønete og i veien selvfølgelig

Han mener altså at mikrofonbruk er en praktisk utfordring som hemmer ham og forstyrrer han i det ham skal fortelle. Situasjonen Lie snakker om, var en fortellerkveld jeg overvar på Retrolykke kaffebar. Mikrofonen var ikke trådløs, og dette følte derfor som et forstyrrende element for Lie. I motsetning til mikrofon med ledning, mener Lie noe annet om bruk av trådløs mikrofon når lokalene er store. Han mener at han da kan bruke: «[...]en mer naturlig og avslappet stemme» og at dette bidrar til å oppnå en nærhet mellom seg og publikummet sitt: «Så kan jeg med mygg bruke mye mer vanlig stemme og tonefall uten å tenke så mye på stemmebruk fordi den bærer allikevel på grunn av mikrofonen. Da syns jeg egentlig at mikrofon kan gjøre det lettere å ha en nærhet til publikum.»

Både Tindberg, Øfsti og Lie snakker om det jeg forstår som den doble teatrale bevisstheten overfor sitt publikum og knytter mikrofonbruk som virkemiddel sterkt opp til dette. Alle mine tre informanter mener altså at ulike rom innehar ulike kvaliteter, og at det kreves forskjellige virkemidler for å oppnå nærhet i de ulike rommene. De har likevel vidt forskjellige meninger om bruken av disse virkemidlene. Der Tindberg mener nærhet skapes gjennom direkte kommunikasjon uten lydforsterker, bruker Øfsti lydforsterker hvis det er nødvendig, og mener at det heller er størrelsen på rommet som avgjør nærheten. Lie vil også helst unngå lydforsterker, men mener nærheten ligger i at man kan bruke det toneleiet som behøves ved å bruke lydforsterker – så lenge det er nødvendig og denne ikke er til fysisk hinder for ham.

Store scener i perspektivteatret

Som tidligere nevnt, har Tindberg mest erfaring med å stå på store scener. I intervjuet forteller han om en situasjon på Caféteatret under fortellerfestivalen i Oslo der fortellerne fikk ti minutter hver til å fortelle. På Caféteatret er det liten avstand mellom scene og sal, og det var sparsommelig med blant annet lyseffekter. Det eneste hjelpemiddelet de hadde var en mikrofon. Tindberg beskriver det slik: «Kjempeskummelt syns jeg, for det er naknere enn det jeg er vant til.» Sammenlignet med «Abrahams barn» på hovedscenen på det norske teatret,

blir scenen på Caféteatret noe ganske annet for Tindberg. Både med tanke på fortellingens lengde, og rommets fasiliteter. Tindberg liker å spille fortellerforestillinger på store scener, og argumenterer med at:

Abrahams barn er to og en halv time. Det er slitsomt i en kirke med en dårlig kirkebenk osv. Dessuten så bruker vi jo teatrets uttrykksmåte, vi har sort inndekning, det er vakkert lydsatt. det er små lysskift. Jeg flytter meg fra jeg er i Jerusalem, til jeg går inn i en liten hule, og så videre. Det er musikk, noe lydeffekter, noe musikk. og vi bruker jo også en stor svevende jordklode som bilde som av og til skifter. Altså, vi bruker teatrets rammeverk, men kjernen er jo bare et menneske som forteller en historie.

Tindberg finner det altså hensiktsmessig å benytte seg av visse virkemidler i en såpass lang fortellerforestilling. Han snakker om «Teatrets rammeverk» som noe annet enn rammeverket til et kirkerom og trekker fram sitteplassene i de to rommene som en tydelig forskjell. Han utdyper videre med å fortelle at han ikke vil spille «Abrahams barn» andre steder mens det fortsatt går på Det norske teatret. Han sier at: «Jeg vil ikke gjøre sånn Abrahams barn light rundt om.» Jeg forstår Tindberg på den måten at han mener at kvaliteten på stykket forringes ved å fortelle i rom med andre kvaliteter, og at disse kvalitetene er knyttet opp mot rommet det fortelles i. Tindberg utdyper:

Og står du der inne i et klasserom, eller en gymsal på et flatt gulv, med dagslys fra vinduene og sånn, så holder det kanskje en halvtime. Da holder det ikke to og en halv time. Du trenger på en måte den konsentrasjonen, som røyk gir, som en litt bedre stol gir, som kanskje svak musikk som smyer seg inn gir. Uten at det er store effekter, men at det er sobert gjort, liksom.

Tindberg trekker her fram kvaliteter ved rommet som kan bidra til uttrykket i fortellerforestillinger, men sier også at «Kjernen er jo bare et menneske som forteller en historie». I programmet til Det norske teatret, har Tindberg valgt å omtale Abrahams barn som en «Scenefortelling». Han argumenter med at: «Man bruker teatrets muligheter med lett pensel, men fortellerens uttrykksmåte.» Som tidligere nevnt, skriver Eigtved (2007) at det i perspektivteatret er en tydelig avgrenset scenekant som skaper et skille mellom aktør og tilskuer. Dette er en kvalitet som hovedscenen på Det norske teatret innehar med en tydelig avgrenset scene som skiller seg fra publikum med en scenekant. Tindberg anser det altså som en styrke å kunne benytte seg av fasilitetene til perspektivteatret i en «større» fortellerforestilling. Han mener at behovet for fasiliteter avhenger av forestillingens kvalitet, og at i «Abrahams barn» trengs disse fasilitetene for å holde på tilskuernes konsentrasjon i to timer.

Lie har også positive opplevelser med perspektivteatret, men at: «Det er liksom en annen regi, for det er en forestilling som er laget og regissert for et større publikum. Det er mer bevegelser på gulvet og det er en annen opplevelse enn å sitte på en puff med barna rett ved siden av.» Her sammenligner Lie scenene der det er et større publikum, med en situasjon der han forteller i et bibliotek, og barna sitter på puffer.

I sin beskrivelse av perspektivteatret nevner ikke Eigtved noe om at denne type scenerom skal inneha en viss størrelse for å falle inn under den gitte kategorien. Det er dermed ikke gitt at publikumsmassen er tallrik. Likevel kan man anse «Abrahams barn» og fortelling i bibliotek som to forskjellige scenerom, på grunn av mangelen på skille mellom scene og sal i biblioteket Lie snakker om. Jeg gjenkjenner bibliotek som intimszene (Eigtved, 2007), og hovedscenen på det norske teatret som perspektivteater (ibid). Det er heller ikke, som Eigtved skriver, noen deler av scenen som er skjult for publikum i et bibliotek. Dette kan muligens være årsaken til det Lie oppfatter som en forskjell:

Mere scenisk, ikke sant? Mere sånn scenebevissthet på de store lokalene, for det er mye mer sånn jeg som gestalter en rolle som forteller på scenen. Så det er mere følelse at det er en forestilling mens den situasjonen med barna som sitter på gulvet bare er en voksen person som kommer og deler en historie. Det er mindre en sånn scenerolle.

Skillet mellom scene og sal i perspektivteatret gjør at Lie føler at han mer gestalter en rolle, enn når han forteller i bibliotek der han anser seg selv som «Bare en voksen person» - altså seg selv. Denne fysiske distansen han får til publikummet sitt i perspektivteatret blir da mindre nært enn fortelleren i bibliotek som er mer i retningen privatperson. Dette kan da oppleves som mer intimt eller nært – både rent fysisk og abstrakt.

Hvordan en forestilling kan bli oppfattet som nær, eller intim, har Lie og Tindberg veldig forskjellige tanker om. Tindberg mener det intime ligger i kontrasten ved at et lite menneske står alene på en stor scene, mens Lie snakker om den rent fysiske distansen. Om Lie da oppfatter den omtalte «scenebevisstheten» som mindre intim, sier han ikke noe om. Det kan likevel tenkes at rollene Lie omtaler som «Scenerolle» og «bare en voksen person» (privatperson) blandes i biblioteket, siden man ikke har et klart skille mellom privatperson og den som skal fortelle. Dette er fordi fortelleren også er tilstede i rommet før fortellingen starter, til forskjell fra hovedscenen på det Norske teatret der det er en tydelig «back stage» som er skjult for publikum (Eigtved, 2007), og der utøverne kan oppholde seg før forestilling uten å synes.

Intimscenen, eller «Det private rom»

I Eigtved sin kategorisering av de ulike scenerommene, sier han ikke noe om hva som skjer når et rom i utgangspunktet er privat. Med privat rom mener jeg det aktøren beveger seg inn i som tilskueren oppholder seg i til vanlig. I denne oppgaven har jeg valgt å konsentrere meg om den private stua.

Det finnes flere eksempler på utøvere som har hatt forestillinger i sin egen eller andres private stue. Da skuespiller Thomas Bye skulle teste ut sin forestilling «0+0=4» for et prøvepublikum, hadde han hele 60 prøveforestillinger i ulike stuer (Gravklev, 2014). Hvorfor han benyttet seg av private stuer, kan være av rent praktiske årsaker; fordi en forestilling skal foregå (Eigtved, 2007), og fordi han da kunne møte publikum der de var. Det kan også være at Bye med såpass mange prøveforestillinger i hjemmet, til en viss grad har utviklet forestillingen som et resultat av stedet (ibid).

Jeg vil her benytte meg av et eksempel fra min egen praksis, fordi jeg hadde en tankevekkende opplevelse av å opptre i denne type rom. Det å fortelle hjemme i stua (eller det som ble ansett som oppholdsrom i eldre tid), har en sterk kulturhistorisk forankring i Norge (Hodne, 1998). Jeg fikk selv erfare dette gjennom mitt første feltarbeid i en privat stue.

Den private stua: «Bror Øystein»

Da jeg startet planleggingen av mitt masterprosjekt høsten 2016, var jeg veldig usikker på hva jeg lurte på, hvilke metoder jeg skulle bruke og hva jeg skulle få ut av det. Som et resultat av dette, søkte jeg ulike praksiser for å forstå den muntlige fortellerkunsten. En av disse praksisene var at jeg fikk samlet sammen fire informanter i kjellerstua til broren min der jeg fortalte fortellingen «Bror Øystein» som handler om en veldig spesiell begravelse jeg overvar for noen år siden (samme fortelling som på tidligere nevnte Kulturhuset).

Settingen var uvant, da jeg aldri før har hatt et publikum som har vært såpass nærme (rent fysisk) og såpass fåtallig (4 stk). For meg har det følt «tryggere» å ha et stort publikum med litt lengre avstand fra meg. Dette på grunn av at jeg da har kunnet se publikummet mitt som en «masse», og ikke som enkeltpersoner. Dette var ikke tilfellet her, da publikum satt to meter fra meg, og jeg følte meg nesten presset opp i et hjørne.

De fysiske omstendighetene gjorde feltarbeidet uoversiktlig. To av informantene (A og B) bodde i huset feltarbeidet foregikk, og de to andre hadde avtalt å komme klokken sju. Jeg fristet med vaffel som belønning for at de stilte opp. Med en aktiv toåring i hus, som ble veldig glad for å få vaffel til kveldsmat, endte det med at vi ikke kom i gang før nærmere åtte.

Toåringen skulle først legge seg og informant A og C måtte ut på kattejakt, siden det hadde kommet en kattunge i hus som hadde forsvunnet ut døra, og enda ikke var nok husvarm til å komme tilbake av seg selv.

Jeg haltet meg igjennom fortellingen og brukte mye kortere tid enn antatt. Jeg kunne ikke skjønne hvordan dette hadde gått til, og jeg følte at jeg ikke hadde formidlet det jeg ønsket å formidle. Jeg hadde gjennomført «bare for å bli ferdig med det», og dro derfra med halen mellom bena. Min stolthet hadde fått en knekk; både som privatperson i relasjon med mine informanter, og som forteller.

Fortellerforestillingen «Bror Øystein» foregikk i min brors private stue, med mange forstyrrelser. De rent fysiske var, som i beskrivelsen av intimsenen (Eigtved, 2007), at avstandene var små. Jeg sto foran tv-en, og publikummet mitt satt i en sofa bare noen meter fra meg. Disse omstendighetene påvirket meg på flere måter. Interiøret gjorde at mine fysiske handlinger ble begrenset, og jeg ble stresset av at jeg så tydelig kunne se tilskuerne og alt de foretok seg. Rommets språk (Govan et al., 2007) gjorde at jeg følte at det nå, mer enn noen gang tidligere, var viktig å gjøre en tilfredsstillende forestilling for å ære de som hadde stilt noe så privat som sin egen stue til min disposisjon.

En stue er til vanlig et sted hvor man slapper av, lar seg underholde og kanskje også spiser. Disse faktorene ble i denne situasjonen blandet med mine intensjoner for fortellingen, og forstyrret nærheten og den sceniske tilstedeværelsen jeg ønsket å oppnå.

Jeg ser en tydelig kobling til Tindberg sin uttalelse om «at man trenger den konsentrasjonen en litt bedre stol gir», og mener at det andre veien også kan bli for mye. Der Tindberg snakker om at man trenger å sitte godt for å holde på konsentrasjonen til publikum i to timer, følte jeg at mitt publikum mistet konsentrasjonen av å sitte i en privat sofa som til vanlig har en annen funksjon. Paradoksalt nok ble det fysisk intime ved å fortelle i den private stua, med på å påvirke det jeg opplevde som en distanse (Skogli, 2015) til mitt publikum. Jeg opplevde å ikke oppnå den kontakten jeg ønsket, og det var mange visuelle og abstrakte forstyrrelser som brøt den nære kontakten.

Sammenlignet med mitt eksempel, er Lie også vår på forstyrrelser:

[...] rom hvor det er veldig mye visuelle eller lydforstyrrelser. Det er jeg ikke noe glad i. [...] hvis du for eksempel prøver å fortelle med vindu rett bak meg hvor det er barn som leker og bygger Lego på andre siden av et vindusglass. Det er utfordrende, særlig når de barna er sånn oi, her skjer det et eller annet så kommer de bort til vinduet og banker på og «Hallo hva er det som skjer her inne?» Også kommer det foreldre inn

og jeg skal bare hente Trine jeg, du skal hjem, du skal på ballett. Det er jeg ikke noe glad i. Jeg føler jeg er var på det.

Selv om Lie anser dette som utfordrende når han forteller i klassemiljøer, mener han at det likevel er et viktig rom å ha fortellerforestilling i: «Det er på en måte på elevenes hjemmebane, og så skjer det noe annet og det kan være fint». Det han omtaler som «elevenes hjemmebane», har en tydelig parallell til den private stua som hjemmebane. Både den private stua og klasserommets språk legger føringer på hva som skal bedrives i rommet, det er rom som er godt kjent fra før og som «taler» til den som oppholder seg der. I motsetning til meg selv, som anså hjemmebane som en nærmest uoverkommelig utfordring, mener Lie at hjemmebanen kan utnyttes som en kontrast. Han anser dette som så viktig, at han velger å se bort fra forstyrrelsene, i motsetning til meg, som helst vil slippe å benytte meg av denne type scenerom da rommets språk blir for tilstedeværende.

I Eigtved (2007) sin teori om rom skriver han ikke noe om de private rommene som spilleplass, men jeg har valgt å plassere «Det private rom» som en underkategori av intims scenen. Intims scenen har som kvalitet at avstanden mellom både utøver og tilskuer er forminsket, noe som skaper en rent fysisk intimitet (ibid). Dette gjelder også tilskuerne seg imellom (ibid). Beskrivelsen av intims scenen belyser dermed hvordan de fysiske elementene i rommet er satt sammen. Det som ikke blir beskrevet, er de abstrakte elementene/føringene denne type rom innehar. Disse er også meningsbærende som «Rommets språk» (Govan et al., 2007).

Intims scenen, på lik linje med perspektivteatret, er med på å påvirke både fortelleren og fortellingen i positiv eller negativ forstand. Rommets fysiske kvaliteter og dets språk og identitet vil alltid til en viss grad være meningsbærende.

Teori om kirken som kulturarena

Flere av mine informanter har erfaring fra å fortelle i kirkerom, og Gry Brandser og Kristin Rubecksen (2017) skriver at kirkene som kulturarena har fått en større betydning de siste fem årene. 1,7 millioner nordmenn har deltatt på et kulturarrangement i norske kirker i denne perioden (ibid), og ifølge journalist Heidi Marie Lindekleiv (2017) kan dette ha flere årsaker, som for eksempel mangel på andre passende scener. I denne oppgaven velger jeg å fokusere på om [kirke]rommets språk (Govan et al., 2007) kan gjøre at aktør og tilskuer forholder seg annerledes til denne type rom enn i scenerommene som Eigtved (2007) beskriver.

I artikkelen *Når det blir for storgale, lyt ein berre le!* skriver Kari Veiteberg: «Det er et historisk faktum at kyrkja over eit lengre tidsrom i mellomalderen nytta teateret som form.

Mellomalderteateret var i sitt mangfold og alvor ein framifrå kombinasjon av andakt, humor, venleik og fælske. Kyrkjegjengarane fekk gjennomgå heile kjensleskalaen» (Veiteberg, 1989, s. 321). Kulturuttrykk i kirken er med andre ord ikke noe nytt. Den største forskjellen på middelalderens og samtidens kulturuttrykk i kirken, er at kirken den gang brukte kulturen som verktøy for å formidle Guds ord. I samtiden blir kirken anvendt i sin kraft av å være rom, og innholdet i kulturuttrykket har ofte ikke kristent budskap (Lindekleiv, 2017). Likevel kan anvendelsen av denne type rom, bidra til å sette publikum i en spesiell stemning. Lindekleiv (2017) intervjuer arkitekt og tegner av nye Våler kirke, Espen Surnevik om årsaken til økningen av antall kulturarrangement i kirken:

Dette er en av få arenaer vi har som klarer å hensette publikum til en dypere stemning. Spesielt i vår digitale tid tror jeg dette er viktig. Jeg har en følelse av at folk, uansett om de er kristne eller ei, søker etter en type mytologisk opplevelse som det moderne konserthuset ikke kan tilby (Lindekleiv, 2017, s. 15).

Det kan tenkes at kirkens kvaliteter som, bokstavelig talt; god takhøyde og god klang kan være hensiktsmessig i henhold til det aktuelle kulturuttrykket. Den «dypere stemningen», derimot, kan være mer abstrakte føringer som at kirken innehar en rik og viktig kulturhistorie, som har vært med på å forme det norske folk og det samfunnet vi lever i gjennom mange hundre år. Likevel har Norge blitt mer og mer sekulært, noe man kan se på for eksempel arbeidet for å skille stat og Den norske kirke (Gjørtz, 2017). Surnevik uttaler seg om dette:

I vår kultur har det åndelige vært fraværende i hele samfunnstenkningen. Men jeg tror at kirken etter hvert blir et sted, der også de som følte en avstand, i dag finner tilhørighet. Mens andre fellesskap er i ferd med å bli borte, er kirken blitt et av få steder der du, for eksempel ved å gå på en konsert, kan oppleve at du tar del i noe større. (Lindekleiv, 2017, s. 15)

Det sakrale – eller hellige som kirken står for, kan kanskje være med på å farge kulturuttrykket med sine egne undertoner, eller slik sokneprest Harald Hauge sier det: «Biskopen [i Nidaros] pleide å snakke om stedets kraft. Bergstadens Ziir [i Røros kirke] er et sånt rom. Du kommer inn. Og du opplever at du ikke kan forholde deg likegyldig.» (Lindekleiv, 2017, s. 19).

Hvordan mine informanter forholder seg til kirkerom som kulturarena, vil jeg komme tilbake til i analysedelen.

Bruken av kirkerom til kulturelle innslag har økt betraktelig de siste fem årene (Brandser & Rubecksen, 2017), og på lik linje med «Den private stua», minner kirkerom mest om definisjonen av intimszene. Dette fordi jeg anser kirkerom som både privat og offentlig på samme tid. Kirken er, sammenlignet med «Den private stua», ikke et rom man oppholder seg

til vanlig. Et kirkerom kan på mange måter oppfattes som et privat rom, på grunn av rommets kristne funksjon som til en viss grad kan være meningsbærende. Religiøs overbevisning kan oppfattes som en privatsak. På samme tid er kirken et offentlig rom der alle er velkomne til for eksempel gudstjenester og andre ikke-religiøse kulturinnslag, avhenger av om du har billett eller ikke i stedet for religiøs overbevisning.

Flere av mine informanter nevner at de har erfaring med å fortelle i kirkerom, men Lie er den som uttrykker seg tydeligst om dette: «Før jul ble jeg spurt om å fortelle på sånn lysmesse i en menighet. De ville da ha fortellinger som handlet om lys. Men så kunne jeg ingen fortellinger med lys som tema, så måtte jeg ut og finne noen da». Her har Lie fått tydelige føringer i bestillingen på hva den aktuelle kirken ønsket seg av innhold, der rommets språk og tematikken i det kulturelle innslaget har en sterk tilknytning til hverandre. De kan være knyttet sammen på flere måter. I Bibelen står det at Jesus sa: «Jeg er verdens lys» (Johannes, 8:12). Med tanke på at dette skjedde rett før jul, kan det også tenkes at koblingen lå i lysmessene som er vanlig å ha i adventstiden. Lie har også opplevd utfordringer med koblingen mellom rommets språk og det han skal formidle med forestillingen «Elia». Han nevner utfordringen med å skulle formidle hellige historier som folk har et forhold til, og som de kan reagere på hvis han gjør historien på en litt annerledes måte, eller fokuserer på andre ting enn det de mener er viktig i historien:

Det var noen grep jeg hadde lyst til å gjøre i forestillingen som, disse musikerne som også er kirkelige som: «Nei du kan ikke gjøre det, det er ikke sånn». Folk, i hvert fall i en kirkesammenheng opplever det som en forkynnelse da. Det er vanskeligere å fortelle en historie om et eller annet som er helt sprøtt eller fælt, også være kritiske til det fordi at folk tenker at dette her er jo Guds ord. og når du forteller det så betyr det at du mener at det som skjedde er bra på et eller annet vis.

Lie setter her fingeren på at rommets språk påvirker innholdet i fortellingen.

Publikumsmassen er kanskje ulik fra kveld til kveld, og er ikke en homogen gruppe som enten religiøse eller ikke-religiøse. På tross av dette, sier Lie: «Folk legger en annen type tolkning i det jeg gjør da». Det kan tenkes at grunnen til dette er, som tidligere nevnt, Biskop Harald Hauges uttalelse om at: «Du kommer inn. Og du opplever at du ikke kan forholde deg likegyldig» (Lindekleiv, 2017, s. 19).

Bibelfortellinger tatt ut av kirken

Tindberg bruker religiøse historier på en annen måte enn Lie, der han har flyttet bibelfortellingen *fra* kirken og *inn* i teateret:

Med Markusevangeliet så kom det nok veldig mye eldre mennesker inn i teateret, og mange som aldri hadde vært i teateret før som tilhørte kirkemiljøet som ikke følte seg

komfortabel med å gå i teater. Men det var og mange som nok var opptatt av fortelling, men som ikke følte seg komfortabel i en kirke. Så jeg syns vi klarte å lage et slags møtepunkt i salen. Jeg kunne se ned i salen og se en jente med foldeskjørt som garantert kommer fra Smiths venner ved siden av en fyr som har sikkerhetsnål i nesa ikke sant, og det syns jeg var kjempekult.

Her har Tindberg tatt de religiøse fortellingene og benyttet dem i et rom med et annet språk enn i kirken. Han har mest positive erfaringer med dette, men utfordringen blir da noe annerledes enn det Lie opplever. Jeg tolker uttalelsen hans som at han med «Markusevangeliet» føler han har klart å skape et møtepunkt og et fellesskap på samme måte som Surnevik mener at man finner i kirken (Lindekleiv, 2017, s. 15). Likevel kan det her tenkes at selv om dette foregår i et mer nøytralt rom med et annet språk enn i kirken, inviterer man til sterke følelser hos publikum (Lindekleiv, 2017) på samme måte som det Lie forteller om. Tindberg har også opplevd å få tilbakemeldinger på det religiøse innholdet i fortellingene sine, og nevner et eksempel: «Ja, litt sånn. Jeg skal brenne i helvetes svovelsjøer og sånn».

Forskjellene mellom å fortelle i et scenerom, kontra et kirkerom er mange. Jeg anser likevel den største forskjellen som variasjoner i rommets språk. Der Lie oppfatter at folks holdninger til rommets språk farger hvordan de mener han skal formidle, opplever Tindberg andre holdninger. Han anvender seg av samme type materiale som Lie, men rommets språk endrer seg ved å ta kirkefortellingene ut av kirkerommet og inn i scenerommet.

Kirken og dets innhold som kulturarena blir anvendt både som ren underholdning og som religiøs oppløftelse. Tatt mine informanters uttalelser i betraktning, vil jeg påpeke at det fører med seg visse utfordringer å benytte seg av denne kulturarenaen, men kan kanskje bidra til en fellesskapsfølelse (Lindekleiv, 2017). Jeg forstår mine informanter som at de anser bibelfortellinger som spennende råmateriale å benytte seg av.

Oppsummering, rom

Hvordan forholder informantene seg til bruk av rom i en fortellerforestilling, og hvilken betydning har det for deres kunstneriske praksis?

Mine informanter har alle erfaring med å fortelle i ulike scenerom. Eksempler de selv nevner, er blant annet hovedscene ved institusjonsteater, klasserom, bibliotek og kirkerom. Alle disse rommene innehar ulike kvaliteter og er på hver sin måte med på å påvirke fortellerens uttrykk.

De store scenene ved institusjonsteatrene har jeg valgt å kategorisere som perspektivteater, og klasserom og bibliotek havner under kategorien intimszene (Eigtved, 2007). Tindberg har mest erfaring med perspektivteater, mens Øfsti og Lie har opptrådt mest på intimsener. Den største forskjellen mellom disse to er ikke nødvendigvis antall publikum eller størrelse på

rommet, men det tydelige skillet mellom scene og sal. I perspektivteatret er det en tydelig avgrenset scenekant, og noe av scenen er skjult for publikum. Tindberg foretrekker denne typen scenerom, og utnytter kontrastene det gir når et menneske (fortelleren) står alene på en stor scene. Han setter også fingeren på at han benytter seg av teatrets rammeverk.

Utfordringen i perspektivteatret ligger i at det på store scener med, til tider, også et stort publikum, kan være vanskelig å få stemmen til å nå frem. Tindberg vil ikke i denne sammenhengen bruke mikrofon til tross for utfordringen, og mener at mikrofonbruk skaper en distanse mellom seg og publikummet sitt. Øfsti mener også at mikrofonbruk bidrar til distanse, men foretrekker derfor å opptre på en annen type scene; intims scenen. Intims scenen mangler dette tydelige skillet mellom scene og sal, og det er ofte ingen steder utøveren kan være skjult for publikum. Både Øfsti og Lie gir uttrykk for at de synes at intims scenen er et fint rom å fortelle i, fordi det skapes nærhet til publikummet sitt. Tindberg, på sin side, forteller at han synes intims scenen er mer utfordrende, fordi det rett og slett kan bli for intimt.

Det å oppnå nærhet (Skogli, 2015) til sitt publikum, er et overordnet mål hos alle mine tre informanter. De har ulike tanker om hvordan de oppnår denne nærheten, men likheten er at de alle tre knytter nærhet sterkt opp til spillerommets kvaliteter. Dette er kvaliteter som for eksempel størrelse på rom, rommets språk og om det er et tydelig skille mellom scene og sal. Med dette vil jeg avslutte med at de ulike rommene er en medvirkende faktor i en forestilling, og kan anses som et verktøy for å oppnå nærhet til sitt publikum.

3.6 Teori om feedbacksløyfe

I boken *The transformative power of performance* skriver Fischer-Lichte (2008) om feedbacksløyfen. Hun forklarer at det er et veldig åpent begrep som beskriver all kommunikasjon mellom aktør og tilskuer. Denne kommunikasjonen er en prosess som i større eller mindre grad foregår under hele forestillingen og er selvregulerende (min oversettelse). Aktøren spiller på scenen i form av ord, gester, lyder og tekst, mens tilskueren oppfatter handlingene og reagerer på dem. Mange av disse reaksjonene er ikke bestandig lett å oppfatte for aktøren, som for eksempel tanker, men tilskueren kan også reagere på måter som i aller høyeste grad er merkbar for aktøren (ibid). Fischer-Lichte skriver:

The spectators laugh, cheer, sigh, groan, sob, cry, scuff their feet, or hold their breath; they yawn, fall asleep, and begin to snore; they cough and sneeze, eat and drink, crumple wrapping paper, whisper, or shout comments, call «bravo» and «encore», applaud, jeer and boo, get up, leave the theatre, and bang the door on their way out. (Fischer-Lichte, 2008, s. 38)

Disse reaksjonene oppfattes lik så mye av de andre tilskuerne som av aktøren, og vil igjen respondere på reaksjonen. Fischer-Lichte skriver at dette kan gjøre at:

The action on stage thus gains or loses intensity; the actor's voices get louder and unpleasant or, alternatively, more seductive; they feel animated to invent gags, to improvise, or get distracted and miss a cue; they step closer to the lights to adress the audience directly or ask them to calm down, or even to leave the theatre. (Fischer-Lichte, 2008, s. 38)

Dette vil igjen påvirke de andre tilskuerne til å, for eksempel, prøve å kompensere for sine medtilskueres reaksjoner, og til tider også begynne å henvende seg til hverandre. Det være seg i form av krancling, hysjing og fornærmelser. Altså; alt aktøren gjør på scenen vil lokke frem en respons eller reaksjon fra tilskueren(e); noe som er med på å påvirke hele forestillingen (Ibid). Med utgangspunkt i dette, mener Fischer-Lichte at en forestilling er generert og bestemt av en selvreferensiell alltid skiftende feedbacksløyfe – noe som er med på å gjøre at én forestilling aldri er den samme som én annen.

Fischer-Lichte skriver at det gjennom historien har vært mange forsøk på å forhindre forstyrrelser fra salen, ved for eksempel å straffe tilskuere som spiste under forestillingen, kom for sent eller forstyrret på andre måter ved å dele ut bøter. Etter at man begynte å ta i bruk gasslamper i stedet for stearinlys, ble det også mer vanlig fra midten av 1800-tallet å mørklegge salen for å forhindre feedbacksløyfen i å forstyrre skuespillerne så mye som mulig. Eventuelle lyder fra salen ble oversett, og det ble forventet at tilskuerne skulle vise aktørene empati.

Fischer-Lichte skriver at det fra 1960-tallet skjedde et paradigmeskifte. Dette skiftet gikk fra å prøve å forhindre feedbacksløyfen mellom aktør og tilskuer, til å anse den som selvreferensiell og som opprettholdt og gjenskapte seg selv. Feedbacksløyfen var nå ansett som en fundamentalt uforutsigbar prosess som ble et definerende prinsipp innenfor teaterarbeid (2008, s. 39). Skiftet i fokus oppsto fra å prøve å kontrollere systemet til å igangsette eller frembringe en spesifikk modus for å opprettholde feedbacksløyfen.

Fischer-Lichte skriver at det ble nødvendig å undersøke hvordan aktør og tilskuer påvirker hverandre under forestillingen, og hva betingelsene for denne interaksjonen kan være. Hvilke faktorer som avgjør feedbacksløyfens retning og utfall, og om prosessen primært kan anses som sosial, eller estetisk. Videre skriver Fischer-Lichte at det er tre aspekter for å analysere feedbacksløyfen. Disse tre er at det skjer et rollebytte, at det skapes et fellesskap og ved fysisk berøring. Hun beskriver disse tre aspektene slik:

- at det skjer et rollebytte

Med rollebytte mener Fischer-Lichte at det skjer et skifte i forholdet mellom det konvensjonelle subjektet og objektet; altså aktør og tilskuer. Fischer-Lichte henviser til Richard Schechner (1994) som på 60 og 70-tallet eksperimenterte med ulike måter å inkludere tilskuerne som medspillere. Schechners tanke var at man skulle delta i forestillingen som likeverdige individer i et demokratisk system. Han utforsket motstanden mellom den estetiske prosessen en forestilling er, og den sosiale begivenheten som ble skapt gjennom deltagelse fra publikum. Noen av Schechners eksperimentelle forestillinger, endte med både fysiske og mentale skader hos aktørene, og blir i sammenheng med denne oppgaven ansett for å være et ekstremt ytterpunkt. Fischer-Lichte (2008) skriver at et rollebytte i mange forestillinger foregår på et ikke like synlig plan, men at dette er et sterkt tilstedeværende aspekt av feedbacksløyfen likevel. Man kan ikke *ikke* reagere på hverandre (Schechner, 1994).

- at det skapes et fellesskap

Fischer-Lichte (2008) skriver at ved å skape et fellesskap under en forestilling, skjer det en fusjon mellom det estetiske og det sosiale aspektet. Fellesskapet er basert på estetiske prinsipper, men for publikummet oppleves det som en sosial virkelighet, selv om noen publikummere kan oppfatte det som rent estetisk. Dette fellesskapet er ikke et resultat av en planlagt strategi fra aktørens side, men oppstår heller avhengig av hvilken retning feedbacksløyfen tar. Fischer-Lichte skriver videre at både aktør og tilskuer fysisk kan oppleve et fellesskap som de opprinnelig har følt seg ekskludert fra. Denne opplevelsen kan hele tiden bli forstyrret eller avbrutt når som helst av noen andre i fellesskapet – også andre tilskuere. Fellesskapsfølelsen på det gitte tidspunkt kan da bli avbrutt, og feedbacksløyfen skifter retning. Dette er ikke nødvendigvis bestandig synlig for fellesskapet, men er tilstede gjennom energien som sirkulerer i rommet (ibid).

- ved fysisk berøring

Fischer-Lichte (2008) skriver at for å oppnå fellesskap, er fysisk kontakt et av aspektene i feedbacksløyfen. Hun argumenterer for at fysisk berøring i en forestilling utfordrer forholdene mellom privat/offentlig og fiksjon/virkelighet. Dette kommer jeg ikke til å gå nærmere inn på, da min empiri ikke gir noe grunnlag for å diskutere dette videre.

Fischer-Lichte skriver at disse tre aspektene feedbacksløyfen i ulik grad er tilstedeværende i forskjellige forestillinger avhengig av regissører, aktører og produsenter, men at de har en ting til felles:

[...] they do not – if at all – simply depict role reversal, the creation and collapse of communities, proximity and distance. Instead, they actually create instances of these processes. The spectators do not merely witness these situations; as participants in the performance they are made to physically experience them. (Fischer-Lichte, 2008, s. 40)

Jeg forstår Fischer-Lichte som at hun mener at feedbacksløyfen i større eller mindre grad er med på å skape produktet, og at den er tilstede under hele forestillingen. I analysekapittelet kommer jeg til å anvende Fischer-Lichtes teori om feedbacksløyfen for å analysere hvordan fortellernes forståelse av interaksjonen med publikum er med på å påvirke informantenes fortellerpraksis. Jeg kommer også til å argumentere for hvorfor jeg mener at feedbacksløyfen i noen sammenhenger er tilstede også etter endt forestilling.

3.7 Analyse av feedbacksløyfe

I dette underkapitlet vil jeg ta for meg informantenes uttalelser om kommunikasjonen mellom scene og sal, heretter omtalt som feedbacksløyfe. Jeg vil først analysere informantenes svar, og deretter oppsummere og drøfte forskningsspørsmålet:

«Hvordan forholder fortellerne seg til feedbacksløyfen og hva ønsker de å oppnå gjennom den?»

«Fortellersukket»

Hvilken respons fortellerne ønsker å oppnå fra publikummet sitt, varierer fra forestilling til forestilling. Øfsti forteller at hun og to fortellerkollegaer prøver å jobbe mot det hun omtaler som «Fortellersukket»:

Det blir jo en veldig vanlig ting, at man går inn og begynner å fortelle også får man litt latter, også får man litt god respons, også koser folk seg. Da er det litt som jeg og disse to kollegaene mine Øystein og Kristin snakker mye om; det derre fortellersukket. Det gode fortellersukket, «ååh ja» - når det går igjennom publikum. Da er vi så glad, da er vi så fornøyd, da har vi fått det vi kom for. Og det ønsker vi jo ikke!

Øfsti forklarer aversjonen for «Fortellersukket» med at hun vil at publikum skal ha med seg noe ut fra scenerommet som de ikke blir ferdig med, og opplever det som lite ønskelig hvis publikummet går derfra «glad og fornøyd». Hun anser derfor «Fortellersukket» som noe negativt. Øfsti oppnår ikke den ønskede responsen fra publikum hvis hun føler at de «koser seg», og sier at:

Noen ganger må jeg gå imot det de ønsker seg for at de kan bli litt sånn satt ut. Så i stedet for å da si at «oi men det gikk fint altså!», så tenker jeg at nei, de kan bli satt ut. Også få lov å være i det å være satt ut. Så går vi videre inn i det, og så kan jeg legge inn noen ting, lede de inn i noen steder de ikke hadde tenkt at de skulle gå da.

Øfsti sier ikke noe om hvordan denne kommunikasjon mellom scene og sal utarter seg i praksis, men jeg ser at hun her tydelig forholder seg til publikums respons, og benytter seg av strategier for å oppnå en spesifikk type interaksjon med sitt publikum. Interaksjonen, i denne sammenhengen, er for å oppnå en type spenning, og ikke at publikummet skal kose seg.

En mer målbar form for respons fra salen, er latter, og alle mine tre informanter nevner dette som eksempel på feedbacksløyfen. Øfsti snakker om utfordringen med å unngå å gå etter latteren:

Okey nå lo de, det var det jeg tenkte. Men mens de ler så skal de få noe annet, noe de ikke er forberedt på. Jeg kjenner jo lysten til at når de begynner å le av ting som jeg legger opp til at de skal le av, skal løpe litt med og gi dem enda litt mer, en runde til en runde til, le litt mer. Det er jo kjempefint! Da blir man godt likt. Det å klare å stå imot er jo en vanskelig ting når man står overfor sitt publikum.

Der Øfsti tidligere snakker om å «gå imot det de ønsker» (publikummet), involverer hun her også seg selv. Hun kjenner på behovet for å skape latter i salen, og bli godt likt, men prøver å jobbe mot det. Dette handler igjen om målsettingen for forestillingen. Når hun snakker om å løpe med publikum, forstår jeg henne dithen at hun da mener at publikums mål for å overvære forestillingen kan være en annen enn fortellerens målsetting. Som publikummer kan det være fint å le og kose seg på en fortellerforestilling – noe som også bidrar til fellesskap (Fischer-Lichte, 2008). Som vi kan se i uttalelsen til Øfsti, har hun et mål om å formidle et spesifikt budskap som favner bredere enn at publikum «bare» skal le og kose seg. Der Øfsti snakker om det bekræftende «fortellersukket», vil jeg si at latteren også kan være en negativ respons fordi det går mot Øfsti sine mål for forestillingen. Som forteller får man bekræftelse fra salen gjennom latter, og oppfattes som det Øfsti omtaler som: «god respons».

Øfsti jobber aktivt med å skape en spesifikk type feedbacksløyfe med publikummet sitt. Strategien hennes er å «gå imot latteren». Hva Øfsti ønsker å oppnå gjennom denne type interaksjon, vil jeg komme tilbake til i underkapitlet om fortellerens beveggrunner.

Tindberg var tilskuer i fortellerkonkurransen jeg deltok i på Rockefeller, og uttaler seg om dette:

Sånn som mitt møte med Rockefeller, er jo at jeg føler at jeg lik så godt kunne vært på lillescenen på latter liksom. Det var ingen forskjell på det. Fordi det var så mange, eller overvekten av folk gikk etter latteren, punchlinene, og det er veldig fint, men, for meg bør fortelling også snu da. For i latter, kan det være en slags beskyttelse, og det er vanskelig altså.

Når han snakker om at fortellerkunst bør «snu», forstår jeg det på den måten at han snakker om at fortellingen bør innebære en dramaturgi som er annerledes enn hva den kanskje er på en stand up-scene.

Bekreftelse fra salen

Lie nevner aldersforskjeller som en medvirkende faktor for hvordan feedbacksløyfen utarter seg: «Små barn er ofte litt sånn, de gir veldig mye da. Det er også forferdelig hvis de ikke liker det, fordi da er det så veldig tydelig. Men det er veldig fint når de liker det da.». De små barnas ekspressivitet sammenligner han med andre aldersgrupper:

Særlig tenåringer, men også voksne, kan ha ansiktsuttrykk som er litt vanskelig å lese. De er litt reservert da. Da er det lettere å føle seg litt usikker. På min egen rolle, på historien og på regien. Jeg lurte på om det holder når det er tilhørere som ikke er så tydelige på det de gir tilbake.

Lie gir uttrykk for at synlig respons fra publikum kan være både givende og «forferdelig». Han opplever den tydelige responsen fra små barn som veldig positiv når de liker det han forteller, men at deres ekspressivitet også kan være utfordrende. Lie ser likevel ut til å foretrekke den tydelige responsen han får fra små barn framfor de eldre aldersgruppene som ikke er like tydelige. Selv om Lie ikke kan se responsen like tydelig, foregår det likevel, ifølge Fischer-Lichte (2008), hele tiden en feedbacksløyfe der sal og scene kommuniserer. Lie forteller om en fortellerforestilling han gjorde sammen med en kollega på en videregående skole. Han følte at han ikke fikk den responsen han trengte fra publikum og observerte at makkeren opplevde det samme. Han forteller at de reagerte ulikt på det han opplevde som mangelen på respons. Makkeren kompenserte med å bli mer ekspressiv og fysisk, mens Lie forteller at: «Jeg prøvde å gjøre det ekstra rolig, ta det veldig ned, nesten enda saktere. Lage veldig tydelige bilder.». I Lies eksempel nevner han to ulike strategier for å møte det samme publikummet. En tredje strategi er at Øfsti snakker om å oppnå en *annen* respons enn det publikum kanskje hadde sett for seg, mens Lie skiftet i denne sammenhengen strategi for å oppnå en *tydeligere* respons fra publikummet sitt:

Man kjenner litt på den derre desperasjonen i en situasjon der du ikke får noen tilbakemelding. Du må stole på at det holder. For sånn som med det publikummet, så merket vi at det var faktisk stort sett stille, og de dro jo ikke frem telefonene, og de satt jo. Det var jo blikk og jeg så at de fleste følger jo faktisk med.

Publikums uttrykksmåte i kommunikasjon med fortellerens behov kan altså kollidere. Lie ønsker en spesifikk type respons fra publikummet sitt, men opplever å ikke få det. Likevel gir Lie uttrykk for at de fleste fulgte med, men at det ikke var så synlig som han kanskje hadde ønsket. Han sier også: «Man må tenke at jeg er jo her for deres del». Lie opplevde at

publikummet var fokuserte da han lot seg merke ved fraværet av mobiltelefoner i salen. Dette anser jeg som et tegn på at feedbacksløyfen var i spill. Som igjen illustrerer at Lie er var på den «usynlige» feedbacksløyfen.

Mine informanter nevner mange ulike eksempler på hvilke måter feedbacksløyfen utarter seg. Tindberg snakker om det som i fortellerens perspektiv kan føles som en tydelig respons fra publikum når han sier:

Det er viktig å prøve å ikke dikte inn hva folk tenker, for det kan fort bli veldig feil. Det reiser seg plutselig en dame og går ut, og hjertet mitt begynner å slå. For jeg tenker at nå kjeder hun seg, nå går hun hjem, hun orker ikke mer. Det går ti minutter, så kommer hun inn igjen, kanskje var hun kvalm, kanskje måtte hun bare på do.

Tindberg tolker her årsaken til at en publikummer forlater scenerommet. Denne tolkningen kan være med på å påvirke ham, fordi han da blir bekymret for at vedkommende kjeder seg. Dette er ikke alltid tilfellet, men noen ganger hender det at han mottar tydelig respons på nettopp dette:

Også er det også noen som kjeder seg, selvfølgelig gjør de det. De sitter to og en halv time innpå der, det er klart noen kjeder seg - og noen sovner. Det er alltid noen som sover. Men det er om å gjøre å ikke la seg stresse av det. Jaja, tenker jeg da, det er nok igjen. Det sitter så mange igjen her. Det var koselig.

Det er lett å forestille seg at man kan bli påvirket av at noen sovner av en forestilling. Likevel greier Tindberg å fokusere på de som er tilstede i salen og følger med. Jeg anser det som at Tindberg er bevisst på hvilken type respons fra publikum han velger å respondere videre på. Han ser ut til å mene at det alltid vil være en type «negativ» respons fra publikum, men strategien hans går ut på å til en viss grad ignorere denne. Dette er en måte å oppnå en viss type interaksjon (feedbacksløyfe) med publikum.

Teste og lytte til publikum

Tindberg forteller at når han spiller «Abrahams barn» så legger han inn det han kaller «prøveballonger» i starten av stykket. Med dette mener han at han kommer med noen enkle, humoristiske innspill. Dette gjør han for å teste publikummet sitt og få en pekepinn på hvor tilstede han føler at publikummet er. Han mener at «latter er den mest målbare formen for respons man kan få», men sier også: «Etterhvert så må man jo lære seg å lytte til stillhet, til konsentrasjon eller utmeldthet også videre. Jeg er veldig tilstede med øret i salen». Tindberg mener altså at det i stillheten også er en tydelig fra publikum, men man må lytte godt for å oppfatte den. Dette er en form for feedbacksløyfe som ikke er like tydelig som for eksempel latter, men likevel en form for kommunikasjon mellom scene og sal. Det å lytte til

publikummet sitt, anser Tindberg som viktig. Han lytter, og deretter tilpasser seg

publikummet sitt:

Så er det kanskje to damer i salen i dag som ler sinnssykt av det [prøveballong]. Det hender jo. Da kan jeg merke at andre blir skremt igjen. At de to litt overdrevne latterne etter to glass hvitvin og gleder seg til å gå på teater, på en måte skremmer litt andre publikummere, og kanskje særlig når det er litt vare ting i forhold til tro. Hvor jeg kan se på folk: «Hva? Gjør han narr av det her? Er det derfor de ler så fælt?» Da må jeg ned. Da må jeg ned for å ikke please den litt vulgære utgaven av latteren som er der oppe.

Tindberg benytter seg av «prøveballongene» for å teste ut publikummet sitt. Prøveballongene er, som tidligere nevnt, små humoristiske innslag. Når han da sier at han må «ned» tolker jeg ham dithen at han demper eller kutter de humoristiske innslagene for å hente inn de publikummerne som ikke ler. Når han snakker om at de andre publikummerne kan bli usikre, tror at han gjør narr eller ikke skjønner hvorfor andre ler, handler om dette feedbacksløyfen. Fischer-Lichte skriver at en av de tre aspektene for å analysere feedbacksløyfen, er at det dannes et fellesskap. Dette fellesskapet handler ikke bare om forholdet mellom aktør og tilskuer, men også tilskuerne seg imellom (ibid). Nå er ikke Tindberg sitt eksempel like tydelig som når Fischer-Lichte snakker om publikummere som krangler, hysjer på hverandre, eller kommer med fornærmelser, men prinsippet blir det samme. Publikum lar seg påvirke, og kanskje også forstyrres, av sine medtilskuere.

Lie gir et annet eksempel på en synlig/tydelig feedbacksløyfe der han snakker om en opplevelse han hadde da han opptrådte på et asylmottak i Valdres sammen med en afghansk forteller som fortalte på det lokale språket dari: «Hele lokalmiljøet hadde stilt opp og forberedt dette her og det var helt fullt i salen. Det var masse folk, og de kom med tilrop underveis og satt og småpratet litt med hverandre og oversatte litt underveis. Det var en sånn fest!». Lie opplevde det som veldig positivt å få såpass mye respons fra tilskuerne. Denne situasjonen innebærer å danne et fellesskap (Fischer-Lichte, 2008), men også at det skjer et rollebytte (ibid). Dette rollebyttet skjedde fordi publikum til en viss grad tok styring over situasjonen. Dette rollebyttet er ikke nødvendigvis bevisst fra Lie sin side, men tilskuerne engasjerer seg såpass mye, at det vanskelig lar seg gjøre å overse tilropene fra salen. De blir en del av forestillingen. Han forteller videre at makkeren hans oversatte en del av det de ropte fra dari til norsk underveis, noe som kan tenkes at «forstyrret» et allerede planlagt forestillingsløp. Lie likte at det skjedde et rollebytte som han måtte forholde seg til, og anså ikke dette som noe negativt. Han forteller videre at dette er en av de mest givende opplevelsene han har hatt som forteller.

Hvordan scenelys kan påvirke kommunikasjonen

I de ulike scenerommene som Eigtved (2007) beskriver, er det ulik belysning avhengig av fasiliteter, behov og måloppnåelse. Jeg vil nå se på hvordan informantene mener at lyset kan påvirke feedbacksløyfen i deres praksis. Tindberg gir eksempler på to ulike lysforhold: det ene er når han snakker om Cafeteatret i Oslo der det er såpass lyst i salen, og man er så nært publikum at man kan se alle inn i øynene. Det andre er på scene 2 på Det norske teatret der det er veldig mørkt i salen: «Du skimter litt folk på første benk og annen benk. Eller så er det bare mørkt oppover, sånn at jeg har jo ikke muligheten til den typen direkte kontakt. Allikevel så er det den kontakten som etterstrebes. Jeg hører veldig i salen.» Tindberg beskriver her at han må ta i bruk andre sanser for å oppnå kontakt, siden han har liten mulighet til å se publikum inn i øynene. Lie gir også uttrykk for at han liker å se publikum for å kunne ha kontakt med dem. På den annen side sier han også at: «Noen ganger kan det være deilig med litt scenelys, så du bare kan se publikum så vidt. Man blir litt mindre selvbevisst på kontakten med publikum på en måte. Det er lettere å gjøre min ting, for man kan bli veldig opptatt av alle disse ansiktene.».

Som Fischer-Lichte (2008) skriver, ble det vanlig å ta i bruk gasslamper i stedet for stearinlys i scenerommet fra midten av 1800-tallet. Da ble det også vanlig å mørklegge salen, og kun anvende gasslampene på scenen. Dette gjorde de for å så mye som mulig forhindre at publikum forstyrret skuespillerne, og lyder fra salen ble oversett. Det interessante her, er at både Lie og Tindberg snakker om at de etterstreber kontakt med publikum, og at dette er lettere når det er litt lys i salen. Tindberg sier at han må ta i bruk andre sanser når lyset er fraværende, og «lytte» til salen, der det på midten av 1800-tallet ble gjort et poeng ut av å overse lyder fra salen. Nå skal det sies at jeg forstår ikke Tindberg dithen at det å lytte til publikum handler kun om lyd, men det er i hvert fall et aspekt av det. Altså, til tross for mangelen på lys, etterstreber Tindberg og Lie kontakt med publikum, der det på midten av 1800-tallet var mangel på lys for å unngå nettopp dette. Det ser ut til at begge to ønsker å motvirke denne mangelen ved å ha lys på publikum, og Tindberg uttaler at det er krevende å oppnå kontakt på Scene 2 hvor det er veldig mørkt. Gjennom å se hvordan fortellerne forholder seg til belysning, ser man altså et ønske om å jobbe aktivt med feedbacksløyfen.

I etterkant av forestillingen

I intervjuene kommer det fram at feedbacksløyfen informantene opplever med publikum også kan vedvare etter forestilling. Informantene mine forteller alle om at de opplever at folk tar kontakt med dem i etterkant av forestillingen, både ansikt til ansikt, og gjennom (sosiale)

medier. Hva de vil snakke om, eller gi tilbakemelding på, varierer. Tindberg forteller blant annet at han både i avisanmeldelser og i noen brev opplever at folk «vil ta han» [sic] hvis de synes han har fremstilt noe feil eller sagt for lite om deres religion eller for mye om noen andres. Tindberg sier at: «Det er jo klart at når du stikker hånda inn i det vepsebolet som religion er, så møter du jo også noen gale. Og de som er gale, og blander det med religion; de er veldig gale.». Når Tindberg her snakker om galskap, oppfatter jeg det som at han snakker om det han anser som et ekstremt ytterpunkt, og ikke nødvendigvis en normalitet. Han er innforstått med at han anvender materiale som kan vekke sterke følelser hos folk, men velger å benytte seg av samme strategi som den tidligere nevnte negative responsen under forestilling. Han velger å ikke respondere på det han anser som negativ, eller lite konstruktiv respons. Eksempel på denne type tilbakemeldinger Tindberg får, forteller han er: «Brenne i helvetes svovelsjøer og sånn».

Lie jobber, på lik linje med Tindberg, en del med fortellinger med religiøst innhold. Han forteller at det er noen tilbakemeldinger som går igjen i etterkant av forestillingene: «Det er veldig ofte noen som kommer og vil prate etterpå. Om det er om hijabbruk eller om det er om treenigheten osv.». Han forteller at spesielt barn er veldig meddelsomme og uttrykker et behov for å diskutere aspekter ved fortellingen i etterkant. Han har ikke like stor erfaring med at voksne gjør det samme, men sier at:

Når det er historiefortelling for voksne, da er de ofte litt mer reservert. Ofte litt sånn: «Ja det var fint». Veldig generell tilbakemelding, men også da så hender det at jeg møter folk som har et eller annet de har bitt seg fast i, eller noe som enten rørte eller noe som har minnet dem om noe de har lyst til å fortelle om.

Lie ser at noen har behov for å snakke med ham i etterkant av forestillingen. Når han snakker om at fortellingen har minnet dem om noe de har lyst til å fortelle Lie om, kan man se det som en del av feedbacksløyfen. Publikum får lyst til å bidra med sitt fordi de opplever en fellesskapsfølelse med fortelleren (Fischer-Lichte, 2008), og at de kanskje også søker et rollebytte (ibid). Noen ganger vil publikum også bygge på den fortellingen Lie har gjort på scenen, og han forteller om en situasjon der fortellingen handlet om Abraham. Det kom en gutt bort til ham etter forestillingen, som var en ortodoks kristen fra Eritrea som kjente historien om Abraham fra før. Det viste seg at han hadde bilde av tre menn på mobiltelefonen, hentet fra Facebook-profilen til menigheten sin. Disse tre mennene møter på et tidspunkt på Abraham i fortellingen, og er et symbol på treenigheten. Lie forteller:

Han viste meg et bilde av akkurat de tre mennene fra den historien som var et symbol på faderen, sønnen og den hellige ånd. Kjempeflott! Han fortalte masse om Abraham,

men mente at jeg fortalte litt feil da. Så han ville gjerne fortelle hvordan det egentlig var.

I samtale med denne gutten kan man si at det skjer et rollebytte (Fischer-Lichte, 2008) ved at Lie har inspirert gutten til å fortelle noe tilbake.

En annen form for tilbakemeldinger, er blant annet Øfsti som forteller at folk ofte kommer bort til henne etter forestilling:

De spør: «Er dette her ordentlig, sånn som det er?». Da må vi si at nei, det er jo ikke det, altså vi må jo gjerne diskutere disse tingene sånn som vi har gjort det, det er jo et verk, et muntlig verk. Ikke min personlige fortelling selv om jeg bruker personlige erfaringer og legger det fram som en personlig fortelling.

Øfsti snakker her om at publikum i etterkant av forestillingen viser interesse for om det hun forteller, er sant eller ikke. Hun anvender autobiografisk materiale når hun bruker seg selv i forestillingen, og fremstiller det som en personlig fortelling. Som Maguire (2015) skriver, er det ingen klare skiller mellom autobiografi og det fiksjonelle. De fleste fortellerforestillinger er en blanding av disse: «[...]boundaries blurred between the autobiographical and the invented» (Maguire, 2015, s. 9). Om noe er sant eller ikke, er i denne sammenhengen lite relevant, men nysgjerrigheten over temaet ser ut til å videreføre feedbacksløyfen etter at forestillingen er over. Øfsti sier at selv om hun innlemmer seg selv og sitt liv i forestillingen, er det viktig at publikum skal kunne ha en mening om det: «Og så tenker jeg at ja, det er noe jeg har opplevd, men det må jo gis en form som gjør sånn at folk kan gå ut etterpå og si: «Fy fader, det der var noe dritt» eller: «Åh nei, det der likte jeg ikke». Altså det må jo kunne gå an, det er jo lov.». Hun snakker her om at hun har gitt det autobiografiske en type estetisk form at kun kan ta distanse fra det og tåle hvis noen ikke liker det.

Alle mine tre informanter gir uttrykk for at de er vant til å få tilbakemelding i etterkant av forestillingene, og ønsker dette velkommen. Som en forlengelse av kommunikasjonen mellom scene og sal vil de gjerne få tilbakemeldinger fra lytterne og selv respondere på dette.

Unntaket er når Tindberg snakker om hatytringer, som han velger å ignorere.

Jeg anser disse tilbakemeldingene etter forestillingen som et ledd i feedbacksløyfen (Fischer-Lichte, 2008). Fischer-Lichte skriver at feedbacksløyfen er selvregulerende, noe jeg da mener at tilbakemeldingene også bidrar til. Dette mener jeg fordi fortellernes arbeid med å oppnå kontakt med publikum gjør at det er vanskelig å si at fortellerforestillingen er over når de er ferdige med å fortelle. Det kan sies at disse tilbakemeldingene gjør at det skjer et rollebytte (Fischer-Lichte, 2008), der tanken er at man skal delta i forestillingen som likeverdige individer i et demokratisk system (Schechner, 1994). Dette bidrar også til det Fischer-Lichte

beskriver som et fellesskap, der det skjer en fusjon mellom det estetiske og sosiale aspektet. Dette fellesskapet er basert på estetiske prinsipper, men for publikummet oppleves det som en sosial virkelighet (ibid). Feedbacksløyfen ser ut til å strekke seg ut over og forbi forestillingens slutt som en form for ekko.

Oppsummering, feedbacksløyfen

«Hvordan forholder fortellerne seg til feedbacksløyfen, og hva ønsker de å oppnå gjennom den?»

Tindberg snakker om å lytte til publikummet sitt for å få en pekepinn på hvordan stemningen er, eller, som han selv sier: «hvor de er». En av teknikkene han bruker, er det han kaller prøveballonger, som er humoristiske innslag for å teste publikummet på hvor høyt og mye de ler. På samme tid sier han at målbar respons ikke bare handler om latter, men at det å kunne lytte til publikummet sitt avhenger mye av erfaring. Han får en del tydelige tilbakemeldinger i etterkant av forestillingene, der noen oppfattes som hyggelige eller konstruktive, mens andre kan nærme seg hatytringer.

Øfsti snakker om å klare å unngå å «please» [sic] publikummet sitt. Hun vil overraske dem, og gi dem noe annet enn det de kanskje hadde sett for seg. Hun mener også at det kan være fristende å få publikum til å le, fordi det er en målbar form for respons, men at dette ofte ikke er et mål i forestillingen. Hun får mange tilbakemeldinger i etterkant av forestillingene, og forteller at hun ofte blir spurt om det hun forteller er sant.

Lie erfarer at det er lett å se på barn når de kjeder seg fordi de har et så tydelig kroppsspråk. Likevel synes han dette er en fin aldersgruppe, da han føler at et litt eldre publikum gir han mindre respons underveis i forestillingen enn det han ønsker seg. Han har også hatt forestillinger der det har foregått det man kan kategorisere som rene forstyrrelser i form av blant annet tilrop. Likevel satte han pris på at publikum var så delaktige.

Ifølge Fischer-Lichte (2008) er feedbacksløyfen selvregulerende og skaper forestillingen. Empirien tyder på at informantene mine mener at publikums respons og fortellerens respons har stor betydning for utfallet av forestillingen. Dette skjer i ulik grad ut fra hvem som sitter i publikum, og hvem som forteller. Feedbacksløyfen er sterkt tilstedeværende der Lie forteller om en episode der han fikk tilrop av salen under en fortellerforestilling, noe jeg anser som et rollebytte (ibid).

Jeg har i denne oppgaven valgt å utvide Fischer-Lichte (2008) sin teori om feedbacksløyfen til også å innebære kommunikasjon etter forestillingens slutt. Dette er fordi mine informanter gir

uttrykk for at de i stor grad setter pris på tilbakemeldingene de får i etterkant, og ofte reflekterer over det som blir sagt.

Det kan sies at fortellernes arbeid med feedbacksløyfen, handler om å oppnå og opprettholde en kontakt med publikummet sitt. De ønsker en tett kommunikasjon mellom scene og sal, men kommunikasjonen må være av en viss type. For å oppnå dette, «lytter» de til publikummet sitt. Noe av det de ønsker å oppnå gjennom denne kommunikasjonen, er å holde på spenningen til publikummet. De ønsker ikke å «gå etter latteren», fordi de ønsker at muntlig fortellerkunst skal utfordre i stedet for å konfirmere det fortellerne tror er publikums forventninger.

Kommunikasjonen foregår også i enkelte tilfeller etter at forestillingen er over, og er velkomment hos fortellerne.

3.8 Teori om beveggrunner

I denne delen av oppgaven skal jeg bruke funnene fra måten fortellerne forholder seg til rom og feedbacksløyfe på, til å finne beveggrunnene som ligger bak disse avgjørelsene. Dette kan sees i lys av hermeneutikken jeg skrev om i metodekapittelet der jeg ikke bare analyserer fortellernes perspektiver, men også holdningene og refleksjonene som ligger bak disse.

I dette siste delkapitlet, har jeg valgt å samle informantenes svar under samlebetegnelsen «Beveggrunner». Selv om de to forrige kapitlene også handler om dette, mener jeg her beveggrunner for innholdet i fortellernes fortellinger, og hva de ønsker å oppnå med dette.

For å kunne svare på dette, vil det først komme en del med det jeg anser som sentrale punkter fra fortellerkunsthistorien. Dette innebærer en teori om hvorfor folk startet med å fortelle fortellinger, og ulike teoretikers tanker om hvorfor det skjedde en oppvåkning (*Revival*) innenfor den muntlige fortellerkunsten sent i det forrige århundre. Jeg vil her se om fortellernes uttalelser kan knyttes opp mot disse.

Jeg vil også anvende ulike teoretikere for å kunne knytte *innholdet* i informantenes fortellinger til beveggrunner for hvorfor de forteller det de gjør.

3.8.1 Fortellerkunst gjennom historien

Anne Pellowski skriver i boken *The world of storytelling* (1990, s. 3-11) at den tidligste kjente bruken av termen «Storyteller» kom fra Oxford english dictionary i 1709, men skriver videre at begrepet sannsynligvis er mye eldre da det i samme ordbok er sitert en strofe fra William Dunbars «Poems» (1500-1520) som lyder: «Sum singis, sum dancis, sum tellis storeis», altså;

noen synger, noen danser og noen forteller historier (ibid). Pellowski skriver at den muntlige fortellerkunsten begynte som lek, og at de menneskene med de rette forutsetningene derfra utviklet seg til å bli fortellere. Etter hvert ble disse også blant annet historikere og prester, og hadde stor innflytelse som maktmennesker. Tatt dette i betraktning, skriver hun at selv om definisjonen av muntlig fortellerkunst kan spores tilbake til et visst punkt, har fortelling som en form for underholdning eksistert i «uminnelige tider» og frem til i dag. Den eldste kjente kilden som kan minne om fortelling, er en egyptisk papyrusrull som kan dateres til mellom 2000 og 1300 år før Kristus. Mange som jobber med språk og litteratur har kommet med ulike teorier om hvordan mennesker opp igjennom tidene har fortalt historier, hvorfor de har gjort det og hvordan det har forandret seg gjennom tidene (ibid). Pellowski har sin egen teori på dette, og har kategorisert i sju punkter hva hun anser som beveggrunnene for: «[The] earliest origin of storytelling» (1990, s. 10). Jeg vil forklare hvordan jeg forstår disse punktene i analysedelen. Pellowskis sju punkter er:

1. That it grew out of the playful, self-entertainment needs of humans;
2. That it satisfied the need to explain the surrounding physical world.
3. That it came about because of an intrinsic religious need in humans to honor or propitiate the supernature force(s) belived to be present in the world.
4. That it evolved from the human need to communicate experience to other humans.
5. That it fulfilled an aesthetic need for beauty, regularity, and form through expressive language and music.
6. That it stemmed from the desire to record the actions or qualities of one's ancestors, in the hope that this would give them a kind of immortality.
7. That it encoded and preserved the norms of social interaction that a given society lived by. (Pellowski, 1990, s. 10-11)

Disse sju punktene omhandler alle, i mer eller mindre grad, forståelse for samfunn, bakgrunn og mellommenneskelige forhold, samt lek, underholdning og estetikk/kulturuttrykk.

Pellowskis sju punkter kan man også se spor av i den norske kulturhistorien, og da spesielt norske folkeeventyr.

Ifølge Ørnulf Hodnes bok *Det norske folkeeventyret : fra folkediktning til nasjonalkultur* (1998) ble fortellertradisjonen i Norge veldig synlig under romantikken. Landet hadde nettopp frigjort seg fra Danmark, og det handlet om å finne igjen det særnorske, den nasjonale ånden, og favne om det. Asbjørnsen og Moe var en av de mest kjente som reiste rundt i Norge og samlet inn eventyr som de anså som en viktig del av den norske kulturarven. Fremfor alt var eventyrfortelling i romantikken en mye brukt fritidsaktivitet i folks hjem. På ettermiddagene i

helgen kunne folk fra hele grenda samles og fortelle eventyr og synge til langt på kveld. Det var også vanlig å fortelle barna eventyr for å få dem til å sovne på kvelden (ibid).

Den romantiske tanken om at det var i hjemmene til folk den norske folkesjela lå, var sterkt tilstede, og ble også derfor arena for innsamlingen av eventyrene vi i dag kjenner som norske folkeeventyr (Hodne, 1998). Dette gjelder ikke bare for Norge, og Pellowski hevder at: «Storytelling in the home is one of the most universal of human experiences» (Pellowski, 1990, s. 67). Hun nevner videre en rekke eksempler på lignende tradisjoner i resten av verden. I denne oppgaven har jeg valgt å ikke ta for meg fortellinger i forbindelse med hverdagssituasjoner på hjemmebane, men den muntlige fortellerkunsten har en tydelig bakgrunn fra dette. Jeg kommer derfor ikke til å gå nærmere inn på Pellowskis teori om fortelling i hverdagssituasjoner.

Mange av folkeeventyrene handler om levende folketro som har eksistert langt inn i vår egen tid, som for eksempel troen på det underjordiske, trolldom og hekser, drømmevarsler og hvorfor vonde ting skjer generelt. De fleste av dem har også et allmennfaglig moralsk budskap og ender som regel godt for helten i fortellingen. Helten beseirer de onde kreftene, finner kjærligheten og blir rik. De gangene det ikke går godt for helten, er det fordi han har handlet uklokt (ibid). Dette kan anses som et verktøy for allmenn dannelse. I eventyret fant de små den rettferdighetsfølelsen som passet utviklingstrinnet. «Det gir ord til folkemassenes evige lengsel etter den rettferdighet og den lykke som de forgjeves jager etter i det virkelige liv»» (Hodne, 1998, s. 125). Folkeeventyr ble altså brukt både som underholdning, dannelse, bearbeiding av vanskelige hendelser og muntlig overlevering når det skortet på de skriftlige kunnskapene. Særlig dannelsen og bearbeidingen av vanskelige hendelser kan også knyttes opp mot dagens samfunn. Marit Akerø skriver om dette: «Kanskje er eventyret nærmere realiteten når ondskapen navngis på denne måten, enn vi selv er når vi griper til ulike diagnoser i våre forklaringsforsøk. [...] Man kan drives til vanvidd av sorg, sier eventyret som livserfaring.»

I boken *Om undran inför livet* skriver Bo Dahlin (2004) om den tyske dikteren, filosofen og teologen Johann Gottfried Herder (1744-1803). Herder var opptatt av menneskets danning og å finne tilbake til det som i renessansen ble ansett som en tapt humanitet. Herders humanitet handler om at menneskets natur er i stadig utvikling på grunn av det som skjer rundt oss, og gjennom erfaringer. Han kobler fornuft til fornemmelse, og dette igjen forutsetter hengivenhet, men han mente også at selve språket var viktig for personlige erfaringer. Han mente at først når fornemmelsene får språklig form, blir de genuine erfaringer. Gjennom

språket blir erfaringene også intersubjektive, eller mellommenneskelige. Herder mente at menneskets kunnskaper bare kan utvikle seg i kommunikasjon med andre, og at det er i det personlige møtet med andre mennesker at man kan finne sin sanne humanitet. Videre skriver han at det personlige møtet er grunnlaget for all dannelselse.

Rundt om i verden skjedde det en oppvåkning innenfor den muntlige fortellerkunsten sent i forrige århundre. I artikkelen *Informant disavowal and the interpretation of storytelling revival* skriver Simon Heywood (2004) at det skjedde en renessanse innenfor muntlig fortellerkunst i England under romantikken (1800-1850), og at det fikk enda en ny oppvåkning på slutten av sekstitallet. I den velstående delen av verden skjedde dette først blant middelklassen og aktivister med utdanning. Videre ble det retningsgivende innenfor utdanning og i biblioteker på starten av 1980-tallet. Heywood skriver at det mest anvendte materialet var myter og undereventyr (märchen) og andre skriftlige kilder som var å finne blant annet i bibliotekene. Siden den gang har det blitt startet opp mange fortellerfestivaler, og i artikkelen fra 2004 undersøker Heywood årsakene til denne oppvåkningen. Han intervjuet flere fortellere i forbindelse med en fortellerfestival, og knytter oppvåkningen opp mot nostalgiske folkebevegelser som var opptatt av å bevare og formidle tradisjon og kulturhistorie. Heywood skriver: «Most strikingly, however, participants felt that there was something wrong or lacking in mainstream culture and contemporary society, and that (revivalistic) storytelling could improve matters by restating timeless and universal values in the new context.» (Heywood, 2004, s. 50).

Joseph Daniel Sobol skriver i boken *The storytellers journey* (1999) at oppvåkningen innenfor den muntlige fortellerkunsten kom av et sosialt behov. Han mente at det sosiale behovet oppsto på grunn av faktorer som urbanisering, mobilitet og økt bruk av elektroniske medier. Sobol intervjuet ulike fortellere for å undersøke hva som motiverte dem til å bli fortellere, og hvilken rolle de mente at fortellerkunsten hadde i dagens samfunn. Han fant her ut at mye av oppvåkningen til den muntlige fortellerkunsten handlet om kunstneres behov for å styrke et fellesskap gjennom uttrykket sitt.

Læreren og fortelleren Tom Maguire skriver om muntlig fortellerkunst i samtiden: «This commitment to social engagement through storytelling is important since narrative is a principal means for establishing social relations.» (Maguire, 2015, s. 133). Maguire mener altså, på lik linje med Sobol, at den muntlige fortellerkunsten kommer av et sosialt behov. Det er verdt å nevne at der Maguire snakker om den muntlige fortellerkunsten de siste par årene,

konsentrerte Sobol seg om en fortellerfestival i Jonesboro, Tennessee i 1972. Altså, med 45 års mellomrom. Robin Williamson uttaler seg om det sosiale behovet i boken til Sobol:

As society became increasingly mechanized, increasingly silicontipped, people turned to sources of eternal verities, and particularly things that had a really handmade touch to them. And there's nothing quite as handmade as the mythical and traditional tale. Which is in the same sort of language as the language of the human dream. (Sobol, 1999, s. 150)

Det kan sies at i det sosiale behovet, ligger det også et behov for dialog. I boken *Dialogic Imagination : Four Essays* definerer Mikhail M. Bakhtin (1981) dialog som at én persons mening kommer i kontakt med en annens mening. Dette er sterkt tilstedeværende i den muntlige fortellerkunsten, der fortellerens mening kommer i kontakt med hver enkelt publikummers mening.

3.8.2 Undereventyr som håpsbærende kulturarv

I artikkelen «Håpet som ingen kunne målbinde» skriver Marit Akerø (2016) om undereventyret som håpsbærende kulturarv. Ifølge Store norske leksikon (2009) defineres undereventyr som eventyr med overnaturlige eller magiske innslag, som for eksempel vetter eller troll.

Hun innleder artikkelen med: «Er det mulig å være opptatt av eventyr etter 22. juli da virkeligheten rammet oss med et smell, og livet ble knust for så mange? Kan det forsvares å bruke tid på fortellinger hvor alt ender godt når en brutal realitet skriker mot oss?» (Akerø, 2016, s. 1).

Akerø fortsetter med at det noen ganger kan være utfordrende å forstå alvoret i krisene og dybden i sorgen i de norske folkeeventyrene, og at den humoristiske tonen i disse kan gjøre at vi overser virkeligheten der det er så alvorlige forbannelser at det trengs mirakler for å løse utfordringene. Hun skriver videre at Asbjørnsen og Moe selv mente at nordmenn har hatt en tendens til å fortelle folkeeventyrene i en humoristisk form og overdrive det komiske. Noen av innsamlerne av folkeeventyr under nasjonalromantikken opplevde utfordringer med å få informantene til å fortelle, da eventyr var ansett som dikt og fanteri (ibid). Akerø mener at dette blir et unyansert bilde når hun skriver at man lett kan kjenne seg igjen i onde gjerninger som folkeeventyrene ofte tar for seg, men at det problematiske ligger i at disse eventyrene bestandig ender godt for helten. Hun henviser til barnelitteraturen på 1970-taller der eventyrets lykkelige slutt ble oppfattet som et bedrag. I motsetning til dette, mener Akerø at undereventyret eksperimenterer med eksistensielle muligheter. Eventyrene inneholder

ondskap og lidelse, men også et håp. Akerø skriver: «Den lykkelige slutten uttrykker generasjoners inderlige lengsel og håp: Måtte det være slik!» (Akerø, 2016, s. 3). Helten i historien vandrer ut i verden på jakt etter løsninger på problemet, og vitner om en vilje til ikke å la de onde kreftene seire. Helten nekter å underkaste seg, og viser en håpefull tillit til de gode livskreftene (ibid). Akerø sammenligner undereventyrene med sagn som sjeldent går godt, der undereventyret inneholder gode krefter som tilbyr hjelp. Hun mener at dette uttrykker en basal tillit til tilværelsen, og til gode og skapende livskrefter. I denne relasjonen med heltens hjelpere, blir det onde beseiret og en lykkelig slutt er mulig. Akerø omtaler dette som «håpets kulturarv fra våre forfedre» (Akerø, 2016, s. 8). Akerø nevner videre et eksempel fra en eventyrstund på Litteraturhuset i Oslo, der en afrikansk forteller avslutter historien med at hovedpersonene blir spist av en krokodille. Barna protesterer mot avslutningen og gir uttrykk for at det ikke går an at hovedpersonene ikke ble reddet (ibid). Akerø skriver at barna protesterer ut fra sitt behov for trygghet og forutsigbarhet, men at det i det virkelige liv noen ganger nettopp er sånn at hovedpersonen blir spist av en krokodille, uten at en jeger kommer og gjenoppretter harmoni. Akerø skriver at dette handler om en hunger i oss, en lengsel og et håp om at det skal gå bra til slutt. Hun avslutter artikkelen med:

Undereventyrets lykkelige slutt har vandret gjennom generasjoner som en håpets protest- og opprørsbevegelse som nekter å gi opp tilliten til tilværelsen, nekter å tro at ondskapen skal få siste ordet. Den er en tillitserklæring og en avhengighetserklæring til gode, skapende livskrefter – et håp på livets vegne. (Akerø, 2016, s. 9)

Med tanke på Akerø sin artikkel, er det forståelig at et publikum leter etter håpet i en fortelling, og at det skal gå godt for helten. Om fortellerne gjennom forestillingene sine, ønsker å gi publikum håp kommer jeg tilbake til i analysedelen.

3.8.3 Relasjonell estetikk

I boken *The transformative power of performance* skriver Fischer-Lichte (2008) om et performace-stykke fra 1975. Utøveren, Marina Abramovic pinte seg selv på scenen, og publikum grep til slutt inn for å stoppe forestillingen. Fischer-Lichte peker på at det i denne forestillingen bryter med tradisjonell teater teori der det sentrale er tolkning av tegn på scenen. Disse tegnene var tydelig tilstede, men publikums inngripen enda tydeligere. Fischer-Lichte mener at dette er en form for estetikk hvor det ikke lenger er et uavhengig kunstverk som skal observeres, men en teaterhendelse. Denne teaterhendelsen involverer både tilskuer og aktør og den skal berøre og utfordre. I denne situasjonen skjer det et brudd fra en idé om at kunsten skal være autonom som forutsetning for en estetisk opplevelse. Hans-Thies. Lehmann (2006) beskriver dette bruddet i postdramatisk teater I boken *Postdramatic Theatre* når han skriver:

”The aesthetic distance of the spectator is a phenomenon of dramatic theatre; in the new forms of theatre that are closer to performance this distance is structurally shaken in a more or less noticeable and provocative way.” (2006, s. 104). Jeg skal ikke gå noe nærmere inn på performance, men forutsetningene for dette, kan ha overføringsverdi til andre kunstformer i den postmoderne verden. I den muntlige fortellerkunsten handler da estetikken om møtet mellom aktør og tilskuer.

I boken *Relasjonell estetikk* (2007) skriver den franske kritikeren og kuratoren Nicolas Bourriaud om en tendens hos en rekke kunstnere på 1990-tallet. Denne tendensen gikk ut på en praksis der kunstverk skulle gjøres til en mellommenneskelig hverdagssituasjon. Bourriaud skriver at dette kan anses som en relasjonell estetikk, der man skal bedømme kunstverkene i funksjon av de mellommenneskelige relasjonene de forestiller, fremkaller og produserer. Poenget er *møtet* mellom aktør og tilskuer. Begrepet relasjonell estetikk peker på en nyere tendens innenfor samtidskunsten (ibid), og jeg vil se mine informanternes svar i lys av den relasjonelle estetikken. Gjennom sitt arbeid med feedbacksløyfen ønsker informantene å oppnå en nærhet til publikummet sitt, og jeg vil i analysedelen vise hvordan dette kan betegnes som et møte. Det er også verdt å nevne at Wilmar Sauter (2008) skriver om det som kan anses som et annet og nytt analysebegrep når han mener at tilskueren kan oppleve at virkeligheten kommer i samspill med fiksjonen. Han skriver at det i løpet av 1900-tallet har kommet en endring innenfor teaterstudier, og argumenterer med at en tilskuer ikke alltid er ute etter en bakenforliggende mening i forestillingen. Han hevder videre at for eksempel studier av semiotikk overser elementene av sanselighet i teatret. Han skriver at man som tilskuer noen ganger bare vil ha det gøy, og nyte inntrykkene man får og observere dyktige skuespillere (ibid). Dette vil jeg gå nærmere inn på under Pellowskis (1990) sju punkter for hvorfor menneskene startet å fortelle historier.

3.9 Analyse av fortellernes beveggrunner

I dette delkapitlet skal jeg analysere informantenes beveggrunner for hvorfor de forteller. Jeg har først tatt utgangspunkt i Pellowski (1990) sine sju punkter for å se hvordan disse kan belyse informantenes beveggrunner. Noen av punktene er i denne studien lite relevant, men jeg kommer likevel til å gå gjennom punktene sånn som de står oppført hos Pellowski. Dette er fordi jeg mener dette er mest oversiktlig, og noen av punktene følger også hverandre naturlig. Avslutningsvis har jeg formulert to kategorier med fortellernes beveggrunner som jeg mener ikke faller inn under Pellowskis modell. Jeg kommer deretter til å oppsummere og drøfte resultatene.

I dette delkapitlet er mine to forskningsspørsmål:

- Hvordan kan fortellernes beveggrunner knyttes til Pellowskis 7-punkts teori om hvorfor mennesker startet med å fortelle historier?
- Hvordan påvirker fortellernes beveggrunner deres fortellerpraksis?

1 - Muntlig fortellerkunst som underholdning

«That it grew out of the playful, self-entertainment needs of humans;» (Pellowski, 1990)

Når jeg spør informantene mine om hvorfor de forteller, har de mye å si, og jeg synes jeg kan kjenne igjen en lidenskap for fortellerfaget og hvordan det kan brukes som verktøy for å formidle det de ønsker. Det de derimot snakker veldig lite om, er underholdningsaspektet ved fortellerkunst. Den eneste som beveger seg innom temaet, er Lie når han sier: «Også kan det være bare gøy også da. Ja, det er litt det. Det kan være morsomt». Det at informantene snakker lite om muntlig fortellerkunst som ren underholdning, er interessant. Som jeg har nevnt tidligere, er de fleste fortellerne opptatt av å unngå «fortellersukket». Flere går aktivt inn for å unngå at deres arbeid med fortellerkunsten blir «ren» underholdning, eller «bare ha det gøy» som Wilmar Sauter beskriver det (2008). Det er nærliggende å spørre seg om det virkelig er slik at fortellerne ikke ønsker at forestillingene skal være underholdende. Min empiri gir ikke noe grunnlag for å kunne svare på dette, men jeg ser tydelig at i motstykket til fortellerkunst som underholdning, snakker fortellerne positivt og utfyllende om engasjement, respons og tilbakemelding fra publikum.

Når Lie sier at fortellerkunst også kan «være bare gøy», forstår jeg ham på den måten at han snakker om fortellinger som han ikke har lagt noen større mening i, og «bare» vil fortelle en historie som underholdning. Med tanke på at dette er det eneste sitatet i mine data som berører dette temaet, vil jeg hevde at alle mine tre informanter i stor grad har beveggrunner som går utover det at det kun skal være underholdende.

Bourriaud (2007) hevder at poenget med kunsten ligger i møtet mellom aktør og tilskuer. Jeg anser dette som kunst som kan berøre eller utfordre, og som ikke kan oppfattes kun som noe vakkert eller underholdende (Sauter, 2008). Disse utelukker ikke nødvendigvis hverandre, men mine informanter legger uansett størst vekt på kunst som kan berøre eller utfordre (Fischer-Lichte, 2008).

2 – “Naturfag i gamle dager”

«That it satisfied the need to explain the surrounding physical world.» (Pellowski, 1990)

Dette punktet forstår jeg som behovet for å forklare rent vitenskapelige funksjoner i den konkrete verdenen rundt oss; som for eksempel at det ble fortalt historier om hvorfor løvet på trærne blir gule om høsten. Jeg anser behovet for å forklare og forstå hvordan den fysiske verdenen rundt oss fungerer, som lite relevant, da vi i samtiden har naturvitenskapene til å forklare oss dette. Mine informanter nevner heller ikke noe om dette selv, og jeg kommer derfor ikke til å gå noe nærmere inn på dette punktet.

3 - Det religiøse, eller åndelige aspektet

«That it came about because of an intrinsic religious need in humans to honor or propitiate the supernature force(s) believed to be present in the world.» (Pellowski, 1990)

Under dette punktet har jeg valgt å samle informantenes uttalelser om fortellinger med religiøst innhold. Jeg forstår Pellowski (1990) dithen at med dette punktet snakker hun om behovet for å ære og/eller takke de åndelige kreftene man tror finnes i verden. Jeg vil her se på om informantenes uttalelser om fortellinger med religiøst innhold stemmer med Pellowski sin teori. Dette punktet anser jeg som interessant siden mange av informantene mine jobber aktivt med bibelfortellinger.

Lie forteller om profeten Elia i gammeltestamentet som han fascineres av fordi han synes han er en sprø skikkelse [sic], men også veldig interessant som karakter. Han sier: «Det er en litt sånn meditativ kontemplativ kontekst. Veldig tydelig kirkelig kontekst egentlig. Med musikk, meditasjoner og fortellerkunst som går litt inn i hverandre.». I fortellingen Lie her snakker om, blir fortellerkunst brukt som verktøy for å formidle bibelhistorie i en kirkelig kontekst. Det kan sies at det i denne sammenhengen ikke er fortellerkunsten i seg selv som er i sentrum, men heller et ledd i en gudstjeneste. Lie gir uttrykk for at han kan synes dette er utfordrende: «Når det er bibelhistorie, så har jeg ofte inntrykk av at folk tenker at det i kirkelige sammenhenger skal være til oppbyggelse, at dette her er Guds ord. At det ikke er det samme, at det ikke er naturlig at man kan kritisere historien.». Lie gir her uttrykk for at han kanskje føler seg bundet i sitt kunstneriske uttrykk når han forteller i kirkelige sammenhenger. Lie sin motivasjon går derfor imot Pellowski (ibid) sin teori når han er opptatt av at historien ikke skal være en forklaring av åndelige krefter som man tror at finnes i verden. Noen av disse restriksjonene kommer også fra ham selv:

Med meg selv som har en kirkelig bakgrunn har mye av de dogmatiske tingene man har lært om hva ting skal bety, eller at det skal ha en betydning, påvirket. Det hadde egentlig vært gøy å jobbe med noen som ikke har noen kirkelig bakgrunn. Som har et friskere blikk på en måte.

Lie føler at han blir påvirket av hvilken betydning fortellingen skal ha når han anvender bibelhistorier som fortellermateriale. Tindberg jobber også en del med bibelhistorier som fortellermateriale, men i en annen sammenheng. Rommets språk (Govan, Normington & Nicholson, 2007) er en helt annen på hovedscenen på det norske teatret, og målet er ikke å skulle formidle Guds ord. Eksemplene til Lie og Tindberg er rom med to ulike språk (ibid) og funksjoner. Dette gjør også at virkemidlene i de to forestillingene blir forskjellig. Begge jobber altså med bibelhistorier, men på ulike måter. Lie jobber i et rom med sterke religiøse funksjoner, men verken han eller Tindberg ønsker at fortellingene deres skal ære og tekke en guddommelig makt på noen måte.

Tindberg sier at han vil sette bibelhistorien i sammenheng med verden rundt oss: «Jeg har pusla og hatt det som hobby i mange år, å lese videre om tro og religioner og så videre, og på et eller annet tidspunkt så bestemte jeg meg for å prøve å lage en monolog eller en fortelling utav mitt personlige møte med tre religioner.». Tindberg har altså brukt blant annet bibelhistorier som materiale, men har bearbeidet stoffet for å oppnå det kunstneriske uttrykket han ønsker. Han forteller videre at han tok i bruk teatrale grep i forestillingen, eksempelvis: «Jeg brøt fortellingen hele veien med små pausetegn og kommenterte teksten. Jeg kommenterte ikke teksten teologisk, men satte den i sammenhenger. Altså, hvem var keiser nå og hvor mange bodde det egentlig der og der.». Det ser ut som at Tindberg benytter seg av grep for å unngå at fortellingen blir en hyllest. Dette grepet handler om å sette fortellingen i kontekst og kommentere den.

Ulikhetene tatt i betraktning, er det uansett et ønske fra begge side å i en eller annen form jobbe med bibelfortellinger. Likevel vil jeg påpeke at både Lie og Tindberg ønsker å anvende fortellingene på en annen måte enn de er ment; altså det å ære og/eller tekke Gud. Dette kan sees ved at begge to er veldig opptatt av å kontekstualisere de religiøse fortellingene. Jeg vil derfor mene at Pellowski (1990) sin definisjon om å fortelle for å tekkes og ære Gud, er mindre relevant for informantene mine.

4 - Dele erfaringer

«That it evolved from the human need to communicate experience to other humans.»

(Pellowski, 1990)

Dette punktet forstår jeg som behovet for å dele erfaringer. Både Øfsti og Tindberg berører temaet om å bruke sine egne erfaringer som materiale til en fortellerforestilling. Øfsti nevner blant annet eksempler på hvordan hun tenker når hun skal fortelle i skolesammenheng:

Når jeg forteller for disse her - det er jo elever. Så da tenker jeg at jeg må passe på å innimellom, med jevne mellomrom å gjøre ting fra min egen barndom eller fra egen oppvekst. Prøve å åpne opp og å si at det er helt greit, altså, det er greit å ikke ha det greit alltid. Man må jo bruke den arenaen for å si noe til dem.

Øfsti benytter seg av skolen som arena for å formidle erfaringsbasert kunnskap til elevene. Hun forteller at hun opplever det som spesielt viktig på ungdomstrinnet, og at elevene kommer tilbake og forteller at denne typen fortellinger har gjort veldig inntrykk på dem og at de gjerne vil snakke med henne om det. Øfsti forteller videre at hun opplever det som viktig arbeid, fordi hun mener det er «trangt» for elevene med mye forventninger og mange av de er i skvis mellom ulike samfunn. Øfsti ser et behov fra ungdommenes side, og mener at fortellerkunst ikke kan løse problemet, men i hvert fall åpne opp for dialog. Det å åpne opp for dialog (Bakhtin & Holquist, 1981), virker som en sentral motivasjon hos alle mine informanter. Bakhtin forklarer dialog som at en persons mening kommer i kontakt med en annen persons mening, og denne meningsutvekslingen anser altså Øfsti som viktig. Videre forteller Øfsti at hun mener at dette kan hjelpe med å åpne opp det hun omtaler som «trange rom». Hun forklarer at med trange rom mener hun at hun føler det er en «veldig trang form» på hva som er normalt og hva som er riktig i dagens samfunn. Hun sier at: «Fortellingen som en sånn; det enkelte som viser tilbake på det generelle - altså det konkrete som kan erfares som på et annet plan hos noen andre. Altså, min konkrete erfaring har allmenngyldiggjort, har noe å si.». Øfsti er ikke nødvendigvis opptatt av å dele sider av seg selv. Altså, hovedmålet er ikke å dele sine egne erfaringer. Hun gir også uttrykk for at det noen ganger kan bli for privat:

Man blir jo lei av den derre private blafringen, plapringen som foregår der alle skal dele alt mulig, så det er jeg ikke så opptatt av. Men jeg er opptatt av det at man tematiserer det som jeg tenker er det samme i oss alle, men mine såre punkter kan jo ligge et annet sted enn hos deg. Men at man likevel ser på at vi som mennesker har de. I dag så blir det sånn veldig luka unna, det blir enten groteskt gjort, problematisert noe voldsomt i sånne tv-serier for eksempel. Den derre «Jeg mot meg» og sånn. Eller så har noen hatt en sykdom, men nå blitt frisk.

Hun uttrykker at det ikke er alle konkrete erfaringer hun anser som nødvendige å allmenngyldiggjøre. Hun problematiserer måten temaene blir framstilt på, og hvilken form det blir gitt. Noe av det samme ser jeg i Tindberg sin uttalelse:

Når jeg hører eller ser en forteller, så er jeg jo ikke interessert i psykiatri. Det er ikke sammenbruddet til det menneskets innerste følelse jeg er ute etter, for da kan heller det mennesket gå til psykologen eller psykiateren sin. Så den fortellingen som kan være blodig sann om meg selv, som jeg forteller, skal allikevel legges i en slags form, etter min mening da. For det går en grenseoppgang der.

Tindberg mener altså at selv om materialet er basert på han selv, så må det gis en form. Han viser også til at det er et skille mellom å dele erfaringer, og det å sette det i en kunstnerisk

kontekst. Han utdyper dette med: «Hvis man bare blir stående og fortelle om sin mors selvmord, hulkende, opprørt, så føler jeg at den ikke hører hjemme der.». Dette kan sees i lys av min analyse av feedbacksløyfen der Øfsti mener at selv om historien er personlig, så må det gis en form for at publikummet skal kunne gi uttrykk for at de ikke likte det og at det skal kunne diskuteres som et muntlig verk. Tindberg nevner også en annen type fortelling som han mener at ikke hører hjemme i en fortellerkontekst:

På den andre enden av skalaen, hvis jeg bare går etter vitser og punclines hele tiden, så føler jeg at det heller ikke hører innunder det som jeg forbinder med fortellerfaget. Det kan gjerne være underholdende, og det kan gjerne være sant, men det er ikke et rent fotografi, det har elementer av maleri i seg også.

Her peker Tindberg på det problematiske ved å anse muntlig fortellerkunst som utelukkende underholdende. Når han sammenligner fortellerkunst med et maleri, forstår jeg han dithen at et maleri aldri kan være en nøyaktig gjengivelse av virkeligheten, til forskjell fra et fotografi. Muntlig fortellerkunst som et maleri kan ses i lys av Govan et al. (2007) som skriver at «problemet» med autobiografisk materiale ligger i det faktum at materialet ofte er en blanding mellom sannhet, løgner og personlig materiale, og grensene er utvisket.

Øfsti benytter seg mye av det å dele erfaringer i sin egen fortellerpraksis fordi hun anser det som viktig. Likevel er det en sentral forskjell mellom Pellowski sin teori, og Øfstis uttalelser. Der Pellowski hevder at det er fortellerens behov for å dele erfaringer som er i fokus, mener Øfsti at det er behov hos tilskuerne som gjør dette nødvendig. Et skille hos den muntlige fortellerkunsten kontra «hverdagsdeling» er et utgangspunkt i tilskuerens behov.

Det er viktig å påpeke at Pellowskis teori i høy grad ser ut til å gjelde «vanlige» mennesker som forteller historier i hverdagslivet, mens mine informanter utelukkende uttaler seg om fortelling i en kunstnerisk kontekst. En viktig forskjell ser ut til å være at behovet- eller motivasjonen hos mine informanter ikke først og fremst går ut på å dele en erfaring, men heller anvende det som råmateriale for å skape et kunstverk. Spesielt Tindberg og Øfsti er tydelig opptatt av at det skal skapes et kunstverk. De ønsker ikke at fortellingen skal føles overfladisk, eller oppfattes som «Privat blafring» eller «ren» underholdning. Det kan se ut som at mine informanters behov for å dele erfaringer, fordrer behovet for å gi det en estetisk form.

5 - Det estetiske behovet

«That it fulfilled an aesthetic need for beauty, regularity, and form through expressive language and music» (Pellowski, 1990)

Jeg forstår dette punkt som behovet for å skjønnhet, regelmessighet og form gjennom språk og musikk. Jeg kommer til å konsentrere meg om «form», siden mine informanter uttaler seg mest om å formgi fortellingene sine.

På spørsmål om hvorfor Tindberg omtaler «Abrahams barn» som «scenefortelling» på nettsiden til Det norske teatret, svarer han:

Altså, vi bruker jo teatrets uttrykksmåte. Vi har sort inndekning, det er vakkert lydsatt, det er små lysskift. Jeg flytter meg fra jeg er i Jerusalem, til jeg går inn i en liten hule, og så videre. Det er musikk, noe lydeffekter og vi bruker jo også en stor svevende jordklode som bilde som av og til skifter littegrann. Altså, vi bruker teatrets rammeverk, men kjernen er jo bare et menneske som forteller en historie.

Når Tindberg her snakker om det estetiske uttrykket i fortellerforestillingen «Abrahams barn», gir han uttrykk for at han anser disse aspektene som teatraliske virkemidler. Jeg forstår Tindberg dithen at han da mener at dette er et kjennetegn for teatret, og ikke nødvendigvis gjelder for fortellerkunsten i like stor grad. Det er verdt å påpeke at jeg, i min fortolkning, anser muntlig fortellerkunst som en underkategori av teater, men Tindberg legger altså her inn et skille. Tindberg uttaler seg om fortellerkunst: «Det kan skje på en pappkasse med ti tilhørere, eller i en sittegruppe, eller fortellescener, steder hvor folk bare reiser seg opp. Det er kanskje en mikrofon, det er ikke noe lys, det er ikke noe effekter, det er ikke noe teatralt.». Når fortellingen foregår på en pappkasse, er det naturlig å tenke at estetikken er tilstede på en annen måte enn i teatret. Det estetiske innholdet i fortellingen, blir derfor selve kunstverket.

Øfsti sier: «Når vi lager fortellinger eller forestillinger basert på egne erfaringer så må man må jo lage et kunstverk og som er en arbeidsprosess, og som er å formgi noe sånn at det kan diskuteres som et kunstverk etterpå.». Øfsti påpeker her en viktig forskjell mellom å fortelle i en hverdagssammenheng kontra å skape en fortellerforestilling. Hun snakker om å benytte seg av estetiske virkemidler for å omdanne en fortelling til et kunstverk. Tindberg benytter seg av flere virkemidler fra teatret, og dette gir muligens en annen type estetik.

Øfsti forteller om en av beveggrunnene for hvorfor hun forteller som hun gjør:

Jeg må alltid ha en runde på å tenke igjennom hva folkeeventyr er godt for. Hva betyr det for de som hører på å få hørt dette her? Åpner det opp noe eller er det sånn at nå kan de kose seg, også klarer helten, seg også er det litt sånn vanskelig i livet men vi kommer oss igjennom. Eller klarer vi å si noe om at det er ikke alle ting man skal tåle, det er ikke nødvendigvis sånn at de forventningene som folk har til en da nødvendigvis er det som du skal leve opp til. Jeg tenker det går selvfølgelig mye på det ytre, det går mye på det å klare seg, men hva betyr det å klare seg?

Når Øfsti her snakker om at hun tenker gjennom hva folkeeventyr er godt for, forstår jeg henne dithen at hun må tenke igjennom hvordan tematikken kan tas opp og gis en relevans.

Dette ser jeg på som en type relasjonell estetikk (Bourriaud & Christensen-Scheel, 2007) som informanten ønsker å ha med publikummet sitt. Kunsten er møtet med publikum (ibid). Øfsti ønsker ikke at det skal være en «koseforestilling», men heller at det skal åpne opp for dialog og refleksjon. Bakhtin (1981) definerer dialog som at én persons mening kommer i kontakt med en annens mening. Dialog fordrer et møte, og jeg har sett beveggrunner hos fortellerne mine som handler om et sosialt behov for hvorfor de forteller. Med det sosiale behovet mener jeg fortellerkunst som bidrar til menneskelige møter.

Lie sier at: «Jeg føler fortellerkunst hjelper folk til å møte hverandre og se hverandre». Han utdyper dette med å si: «Det er den langsomme tilstedeværelsen i en fortellersituasjon som mange av oss har veldig godt av i dag. Det er litt sånn «her og nå»-tilstedeværelsen, ta seg tid til å lytte til en person som forteller noe uten avbrudd. Mer enn 140 tegn.». Jeg forstår Lie dithen at han mener at fortellerkunst igjen handler om nærhet. Dette er med tanke på at han snakker om «her og nå»-situasjonen. Dette kan sees i lys av Skogli (2015) som knytter «her og nå» til nærhet i forbindelse med den doble teatrale bevisstheten.

Hvordan fortellerkunst skiller seg ut fra andre kunstformer i forbindelse med nærhet, begrunner Tindberg på denne måten:

Det er den menneskelige kontakt som er annerledes i møte med hverandre, annerledes enn det du leser, eller det du hører, eller det du ser. På en skjerm eller ved en kinosal eller hva som helst. Og selv om kino kan være stor kunst, så er det annerledes, for det er ferdig, det er ingen risikomomenter med kino. Det endrer deg ikke.

Når Tindberg her snakker om endring, forstår jeg han på den måten at han mener at det menneskelige møtet mellom aktør og tilskuer i en fortellerforestilling kan bidra til at begge endrer seg. Sammenlignet med for eksempel kino, der filmen er et ferdig produkt, og at det da bare er den som ser som eventuelt kan endre seg. Tindberg beskriver menneskelige møter ved å benytte seg av en allegori som handler om fysikerne Niels Bohr og Werner Heisenberg. Tindberg spilte for noen år siden «Copenhagen» av Michael Frayn som handlet om de to forskerne. De forsket på elektroner, og konstruerte en cyclotron som Tindberg beskriver som en slags tunnel, der elektronene kan gå rundt. Han sier videre at for å kunne observere elektronene, så må man se dem og belyse dem. Når man belyser dem, endrer de retning, eller man kan la dem kolliderer med partikler av vanndamp. Også når to elektroner kolliderer, så endrer de begge retning. Som en forklaring på denne allegorien, sier Tindberg:

Michael Frayn bruker da, som den vakre forfatteren han er, dette som et slags bilde på menneskelige møter - altså en kollisjon, og så endrer begge retning. Og det er det som er forskjellen, at du bare sitter i en kinosal, eller ser på en fantastisk film på tv eller hva som helst. Du kan kanskje endres, men det er intet møte, og det mener jeg at både

teater og fortellerkunst har. Det har muligheten for at begge endres. Altså, det sanne menneskelige møtet. Men når det bare ligner, da er det grusomt.

Jeg forstår Tindberg dithen at han mener at «det sanne menneskelige møtet» er viktig. Det samme mener Lie når han sier at: «[Fortellerkunst] er jo veldig nakent. Helt forferdelig hvis det ikke fungerer, hvis det er dårlig kontakt eller om man er dårlig forberedt». Det er altså et viktig poeng for dem begge at kontakten oppleves som et møte.

Møtet som Tindberg snakker om, kan føre til at både tilskuer og aktør endres. Igjen kjenner jeg igjen Tindberg sin beskrivelse i Sobol (1999) sin tanke om at fortellerkunsten hadde sin renessanse som et sosialt behov. Tindberg er opptatt av at fortellerkunsten skal bidra til endring, både for tilskuer og aktør. Dette fordrer interaksjon. Denne interaksjonen gir en viss type estetikk, der poenget er et møte mellom aktør og tilskuer. Dette møtet ser ut til å bære med seg kjennetegn fra relasjonell estetikk (Bourriaud & Christensen-Scheel, 2007). Poenget i relasjonell estetikk er møtet mellom aktør og tilskuer, og kunstverket skal gjøres til en mellommenneskelig hverdagssituasjon (ibid). Tindberg uttaler seg om mellommenneskelige hverdagssituasjoner, når han sier:

Hadde vi vært i en litt annen situasjon enn nå du som intervjuer meg nå, så ville du fortalt noe tilbake og jeg ville lyttet til deg. Det er på en måte grunnholdningen til all sann menneskelig kommunikasjon. Et menneske som forteller, et annet som lytter, så bytter man på.

Tindberg mener altså at å fortelle for hverandre, er en form for kommunikasjon, eller dialog. I denne sammenhengen forstår jeg Tindberg på den måten at han her snakker om en mer «hverdagslig» situasjon der man bytter på å fortelle, i stedet for at en forteller står på en scene og forteller for et publikum. Likevel kan dette ha overføringsverdi til en forestillingssituasjon, da jeg forstår Tindberg dithen at han etterstreber den samme kontakten i møte med sitt publikum som når man forteller for hverandre i en hverdagssituasjon. Han forteller også om en annen fortellerpraksis i en hverdagssituasjon som han satte pris på:

Da farmor fortalte historier da jeg var liten, og jeg satt på fanget hennes, så var det ikke sånn; i dag er det liksom fire linjer og en punchline. Men hos farmor så sluttet ikke nødvendigvis historien den dagen, den sluttet kanskje dagen etter. Og det var ikke alltid at det var sluttpoenget, men på en måte veien dit som var viktig.

For ham var det altså at det var veien frem til sluttpoenget som var viktig, og at det slik var innholdet i historien som fikk en sentral betydning.

Jeg ser en tydelig tendens til at mine informanter er opptatt av og snakker mye om å skape kunst. Dette behovet går forbi det å «bare» dele en erfaring, eller «bare» fortelle et eventyr. Det må gis en form og bearbeides til et estetisk uttrykk uavhengig av hvilke fortellinger man

benytter seg av som råmateriale. Informantene er opptatt av å være i dialog med publikum, og at kunsten ligger i møtet med publikum. Dette samsvarer med Bourriauds (2007) teori om at i relasjonell estetikk er poenget møtet mellom aktør og tilskuer. Estetikken handler ikke kun om at noe skal være vakkert som Pellowski skriver om, så jeg anser det som hensiktsmessig å utvide modellen hennes. Mine informanter gir uttrykk for at estetikken skal involvere et møte, der man skal bedømme kunstverkene i funksjon av de mellommenneskelige relasjonene de forestiller, fremkaller og produserer (Bourriaud & Christensen-Scheel, 2007). Disse relasjonene handler ikke bare om å få kontakt med publikum, men informantene har klare tanker om hvilken kontakt de ønsker. De ønsker ikke at denne kontakten skal være overfladisk, eller at kunsten deres skal oppfattes som «ren» underholdning. De ønsker heller å skape kunst som skaper dialog, bidrar til endring, og som problematiserer råmaterialet. Herder skriver i boken til Bo Dahlin (2004) at erfaringer gjennom språket blir intersubjektive, eller mellommenneskelige. Herder mente at menneskets kunnskaper bare kan utvikle seg i kommunikasjon med andre, og at det er i det personlige møtet med andre mennesker at man kan finne sin sanne humanitet. Videre skriver han at det personlige møtet er grunnlaget for all dannelse. Altså; det kan sies at møtet mellom tilskuer og aktør kan bidra til danning, med tanke på at erfaringer gjennom språket er mellommenneskelige.

Pellowskis punkt ser altså ut til å stå sentralt i mine informanters beveggrunner, men på en litt annen måte. Teorien (ibid) om estetikken som skjønnhet, regelmessighet og form blir belyst av mine informanter. Likevel, tatt deres uttalelser i betraktning, er det mest (estetisk) form, de er opptatt av. De ønsker å gi det en form sånn at det kan føles som en mellommenneskelig hverdagssituasjon, der poenget er møtet mellom aktør og tilskuer (Bourriaud & Christensen-Scheel, 2007).

6 – Fortelle om menneskene som har levd

«That it stemmed from the desire to record the actions or qualities of one's ancestors, in the hope that this would give them a kind of immortality» (Pellowski, 1990)

Dette punktet forstår jeg som at Pellowski mener fortellinger som blir fortalt om menneskene etter deres død. Dette gjør at historiene om dem lever videre, og skaper en slags udødelighet for menneskene det omhandler.

Min empiri berører ikke denne tematikken, og jeg anser derfor punktet som mindre relevant. Jeg vil av den grunn ikke gå noe nærmere inn på dette.

7 - Sosiale normer

«That it encoded and preserved the norms of social interaction that a given society lived by»
(Pellowski, 1990)

Dette punktet forstår jeg som at man fortalte historier for å opprettholde sosiale normer et gitt samfunn levde etter. Disse historiene blir da moralske fortellinger om hvordan man skal behandle hverandre.

I min empiri finner jeg tilnærmet ingen uttalelser som omhandler fortellinger med det jeg anser som «den moralske pekefingeren». Informantene legger heller vekt på refleksjon fremfor leksjon. Tilskuerne må gjerne forlate spillområdet og reflektere og kanskje lære noe av det de har sett, men ikke på den måten at de blir fortalt hvordan de skal oppføre seg. Et eksempel på dette, er der jeg tidligere har snakket om Øfsti sin aversjon for «Fortellersukket». Jeg vil koble dette til folkeeventyr, som ofte handler om at det går helten godt, fordi han har handlet klokt og vært et godt menneske (Hodne, 1998). Det er unektelig sånn at ikke alt går oss godt så lenge vi er gode mennesker. Nå skal det sies at flere av mine informanter benytter seg av folkeeventyr som råmateriale, men da med et mer nyansert mål enn å fortelle tilskuerne at de må være et godt menneske og oppføre seg ordentlig. Jeg mener derfor at Pellowski sin beskrivelse ikke passer inn med mine informanters mål og virkemidler. Noen av uttalelsene kan, med litt drøfting, så vidt passe inn her, men jeg anser det som lite hensiktsmessig, og har heller valgt å samle disse uttalelsene under kategorien: «Behovet for å belyse det menneskelige og samfunnet vi lever i».

Andre beveggrunner

Jeg har funnet beveggrunner hos informantene mine som jeg opplever at ikke faller inn under Pellowskis sju punkter for hvorfor mennesker startet med å fortelle historier. Disse beveggrunnene har jeg valgt å samle under overskriften: «Behovet for å belyse det menneskelige og samfunnet vi lever i». Jeg skal her forsøke å knytte informantenes uttalelser opp mot teorien jeg tidligere har nevnt, for å belyse disse beveggrunnene og hva de måtte ha å si for en norsk fortellerpraksis.

Behovet for å belyse det menneskelige og samfunnet vi lever i

Jeg spurte informantene min om deres fortellerpraksis ble påvirket av hendelser i verden som for eksempel terrorangrepet i regjeringskvartalet i Oslo og på Utøya 22.juli 2011, og det at Donald Trump så ut til å vinne presidentvalget i USA (Se vedlegg 1). Jeg spurte om dette for å undersøke nærmere hvordan beveggrunnene til fortellerne handlet om innhold og tema. Øfsti uttaler seg om dette: «Den derre hendelsen som med Donald Trump; altså, han er jo

materiale nok i seg selv! Enhver stand up-er må jo være lykkelig! Men det blir jo akkurat som hodet til trollet som stikker opp av det grumsete vannet.». Øfsti peker her på at Donald Trump kan brukes på en metafor, og setter det i sammenheng med trollet (ondskapen) i norske folkeeventyr (Akerø, 2016). Tindberg uttaler seg på en annen måte:

Ja, det er det helt klart, men da vi begynte med Abrahams barn, det er jo 5,5 år siden. Verden så annerledes ut - både når det gjelder Trump og 22.juli. Syria, for den saks skyld. Men det er klart at når jeg velger prosjekter, når ikke teateret pålegger meg et prosjekt, så er det jo selvfølgelig ut fra hva jeg mener er viktig å fortelle nå. Skal du være en forteller, så er det en ting som er det aller viktigste. Det er jo det at du har et eller annet som du mener at er viktig at folk kan få høre da.

Tindberg mener altså at det er nødvendig for en forteller å vurdere hva som kan være viktig for en tilskuer å få høre. Øfsti snakker også om dette når hun forteller at hun i arbeidet med folkeeventyr, gjøre det i en form som bidrar til refleksjon etter at forestillingen er over:

[...] å ikke gi de nødvendigvis en sånn «snipp-snapp-snute, så er fortellingen ute». Ikke gi den derre halen av en sånn: «men aller klarer seg kjempefint og hun vokser og blir fin og jeg blir fin og alle vi og dette har vi lært mye av». Også pakker vi det sammen og sier «Sånn! Så er vi ferdig med det!»

I livet får man ikke alltid en avslutning der «alle klarer seg kjempefint». I artikkelen til Marit Akerø (2016) skriver hun at eventyrets lykkelige slutt ble oppfattet som et bedrag på 1970-tallet. Akerø sier seg ikke enig i dette, og mener at undereventyret eksperimenterer med eksistensielle muligheter. Eventyrene inneholder ondskap og lidelse, men også et håp (ibid). Det interessante her er at Øfstis mening kan sies å ligge et sted mellom det som ble oppfattet som et bedrag på 1970-tallet og Akerø som mener at eventyr bidrar til håp. Øfsti ønsker å ikke si til publikummet sitt at «Så er vi ferdig med det!», men hun benytter seg likevel av eventyr som råmateriale for å belyse tematikk hun er opptatt av. I min empiri gir hun ikke uttrykk for at hun ikke vil gi elevene håp, men hun vil bidra til refleksjon. Hun nevner et eksempel med en forestilling som handler om en gutt som blir kidnappet av en trollkjerring ved at hun lokker ham med godteri. Hun forteller videre at lærere på en rekke vestkantskoler i Oslo fortalte henne at de har hatt store utfordringer med kidnappingsforsøk av skolebarna og at denne historien derfor var veldig aktuell for elevene å høre. Akerø skriver: «Kanskje er eventyret nærmere realiteten når ondskapen navngis på denne måten, enn vi selv er når vi griper til ulike diagnoser i våre forklaringsforsøk.» (Akerø, 2016, s. 1-2). I dette tilfellet passer Akerø sin artikkel med det Øfsti uttaler. Ondskapen blir her trollkjerringa som får tydelig overføringsverdi til å belyse kidnappingsforsøk som et problem i samfunnet vi lever i. Akerø skriver: «Den lykkelige slutten uttrykker generasjoners inderlige lengsel og håp: Måtte det være slik!». Dette kan sees i lys av Heywood (2004) som gjorde en studie blant fortellere, der

han undersøkte årsakene til den muntlige fortellerkunstens oppvåkning (revival). Han konkluderte med at fortellerne så en mangel i samtidskulturen, og mente at den muntlige fortellerkunsten kunne bidra til å omarbeide tidløse og universelle verdier i en ny kontekst. Altså, folkeeventyr som råmateriale kan anvendes for å diskutere universelle verdier i samtidskulturen.

I min empiri finner jeg også en annen form for behovet for å belyse det menneskelige og samfunnet vi lever i. Lie snakker om at en del av beveggrunnene for hva det er han velger å fortelle, også innebærer et behov for egen del: «Hvis det er et eller annet som er relevant til mitt eget liv, hvis det er tematikk jeg jobber med for meg selv også, så kan det være at jeg blir veldig interessert i det. Og så jeg tror nok at det er en av tingene som skjer, at jeg utforsker et eller annet ved meg selv.» Når Lie i form av fortelling, utforsker noe ved seg selv, betyr dette at han bruker seg selv og sin erfaringshorisont inn i fortellingen. Dette kjenner jeg igjen fra Øfsti som snakker om å «allmenngyldiggjøre» sin egen erfaring som menneske når hun forteller. Hun sier at: «Det må minne meg om min egen menneskelighet og min egen svakhet.» Ved å sette fokus på sin egen menneskelighet, bidrar hun til å belyse det menneskelige (Dahlin, 2004).

Selv om jeg tidligere har skrevet at min empiri ikke sier noe om at informantene benytter seg av en «pekefingermoral», kan det sies at de ønsker å belyse samfunnsaktuell tematikk og dermed også moralen i denne tematikken. Hodne (1998) skriver at folkeeventyr i nasjonalromantikken ble brukt til danning og bearbeiding av vanskelig hendelser. Akerø (2016) trekker disse tankene til samtiden, og skriver at helten i historien (eventyret) vandrer ut i verden på jakt etter løsninger på problemet, og vitner om en vilje til ikke å la de onde kreftene seire. Selv om Øfsti ikke ønsker en snipp-snapp-snute-slutt på fortellingene sine, kan folkeeventyr i dag anvendes som råmateriale for en slags danning. Danning i denne sammenhengen blir ment i en litt annen form enn det Hodne skriver om. Danningen her handler om å inspirere publikum til videre refleksjon. Altså; de skal ikke føle seg «ferdige» med tematikken når forestillingen er over. Der Akerø (ibid) skriver at helten nekter å gi opp tross de store utfordringene, kan dette kanskje inspirere publikum til det samme, når livet føles utfordrende. Akerø skriver at undereventyr er et håpets protest- og opprørsbevegelse som nekter å gi opp tilliten til tilværelsen.

Jeg anser behovet for å belyse det menneskelige og samfunnet vi lever i, som en annen beveggrunn enn de jeg har nevnt i forbindelse med Pellowskis teori. Dette er fordi min

tolkning av Pellowski ikke viser til dette behovet, men jeg ser det som en tydelig beveggrunn hos mine informanter

Oppsummering av beveggrunner

Fortellernes beveggrunner for hvorfor de forteller, er mange. Den tydeligste beveggrunnen for hva de ønsker å oppnå, er kanskje det at de gjerne kan bruke seg selv og sin erfaringshorisont som råmateriale, men at det må bearbeides til en form som gjør at det skal kunne anses som kunst. Denne kunsten har sentrale trekk fra den relasjonelle estetikken (Bourriaud & Christensen-Scheel, 2007).

Øfsti er opptatt av at publikum skal reflektere etter at forestillingen er over, og ønsker ikke en snipp-snapp-snute-avslutning på fortellingene sine.

Tindberg benytter seg av religiøst råmateriale når han forteller om sitt personlige møte med tre religioner. Han bruker altså seg selv i kunsten, noe jeg også ser igjen i Øfsti og Lie sin praksis.

De er alle tre opptatt av å belyse samfunnsaktuelle temaer, og mener at muntlig fortellerkunst kan være et nyttig verktøy for dette.

4 Avslutning

«Hvordan påvirker norske fortelleres beveggrunner norsk fortellerpraksis?»

I kraft av å være utøvende fortellerkunstner, påvirker mine informanternes beveggrunner norsk fortellerpraksis på ulike måter. Jeg kan kun si noe om akkurat deres beveggrunner, men har i enkelte deler av studien også inkludert mine egne erfaringer som forteller.

Jeg har i denne studien forsøkt å vise hvordan rom, feedbacksløyfe og beveggrunner påvirker fortellerne i deres arbeid, og hva dette har å si for en norsk fortellerpraksis. Det skal sies at jeg i arbeidet med denne studien, har sett en tydelig kobling mellom informantenes arbeid med rom og feedbacksløyfe og deres beveggrunner. Dette er fordi mine informanter har klare tanker om hvilke rom de foretrekker, hvilke virkemidler som kreves i de ulike rommene, og fordi dette ser ut til å begrunnes i deres beveggrunner. De setter også fingeren på hvilken kommunikasjon (feedbacksløyfe) de ønsker å oppnå mellom scene og sal, og forteller at forestillingene blir til i møte med publikum. Feedbacksløyfen er med på å påvirke både forteller og produkt, og fortellerne gir uttrykk for at de lytter etter respons og tilpasser seg et nytt publikum for hver forestilling. Deres måte å forholde seg til det gitte rommet og feedbacksløyfen, kan knyttes til beveggrunner som peker på hvorfor deres fortellerpraksis er som den er. I den tredje delen av analysen har jeg undersøkt beveggrunnene for innholdet i forestillingene. Altså; hvilke temaer de tar for seg i fortellingene og hvorfor. Fortellerne ønsker å benytte seg av samfunnsaktuelt materiale, og bruker ofte både religiøse fortellinger og folkeeventyr som råmateriale for å belyse temaene de mener er viktige å fortelle om.

Fortellerne har klare tanker om bruken av rom, og hva dette måtte ha å si for deres fortellerpraksis. Målet er ofte å oppnå nærhet til publikummet sitt som Nina Helene Jakobia Skogli (2015) beskriver som opplevelsen av «her og nå» i en forestilling. Virkemidlene for å oppnå denne nærheten er forskjellige. Tindberg foretrekker å arbeide med perspektivteatret (Eigtved, 2007), og mener at denne nærheten ligger i kontrasten mellom den store scenen og det lille mennesket som står der. På den annen side mener han at en av styrkene til muntlig fortellerkunst er at det kan foregå på en pappkasse med kun noen få tilskuere. Med tanke på at Tindberg er ansatt som skuespiller ved Det norske teatret i Oslo, kan det være en medvirkende faktor at han kanskje har lettere tilgang til den type scene som perspektivteatret er, og det kan sies at han også kanskje har mer trening i å opptre på denne type scener. Øfsti mener at en type perspektivscene kan bli for stor til at det er hensiktsmessig å ha fortellerforestillinger der, og foretrekker heller intimsener (Eigtved, 2007) for å oppnå nærhet. Intimsener skiller seg

fra perspektivteater med at det ikke er noe tydelig skille mellom scene og sal, og det har ingen deler som er skjult for publikum. Jeg har i denne oppgaven valgt å utvide Eigtveds definisjon på intims scenen til også å innebære rom som til vanlig har en annen funksjon enn scenerom. Et eksempel på dette, er kirkerom, og Lie opplever det utfordrende å fortelle i dette rommet, fordi rommets språk (Govan et al., 2007) kan være med på å påvirke hvordan både forteller og publikum mener at historien skal formidles.

Informantene mine er opptatt av å oppnå en kommunikasjon mellom scene og sal. Jeg har i denne oppgaven koblet kommunikasjon til begrepet feedbacksløyfe, og sett noen kvaliteter komme fram. Gjennom kommunikasjon har informantene ulike måloppnåelser. Felles for alle er at de ikke ønsker å bekrefte publikums forventninger, og foretrekker en type kommunikasjon der opplevelsen ikke skal føles fullendt når forestillingen er over. For å oppnå dette, benytter de seg blant annet av det å kunne lytte til og se publikummet sitt. Både Tindberg og Øfsti prøver å unngå å søke etter publikums latter, og dermed også bekreftelse. Tindberg mener at det i latteren ligger en form for beskyttelse, og ønsker å jobbe mot dette. Erika Fischer-Lichte (2008) skriver at det er tre aspekter for å analysere feedbacksløyfen. Disse tre er at det skjer et rollebytte, at det dannes et fellesskap og ved fysisk berøring. Mine informanter gir uttrykk for at de ønsker nær kontakt med publikummet sitt, noe som kan sies å bidra til et fellesskap (ibid). Dette fellesskapet kjenner jeg igjen i Joseph Daniel Sobol (1999) sin studie av fortellernes beveggrunner på en fortellerfestival i 1975. Sobol kom fram til at mye av årsaken til at det hadde skjedd en oppvåkning (*revival*) innenfor den muntlige fortellerkunsten, handlet om kunstnerens behov for å styrke et fellesskap gjennom uttrykket sitt. Dette anser jeg som en sentral beveggrunn også hos mine fortellere.

Det er verdt å påpeke at informantene er opptatt av en viss type kontakt, og arbeider aktivt for å oppnå dette. Empirien tyder på at informantene mine mener at kontakten mellom publikums respons og fortellerens respons har stor betydning for utfallet av forestillingen.

Jeg har i denne oppgaven argumentert for hvorfor jeg mener at feedbacksløyfen noen ganger er aktiv også etter endt forestilling. Ved at publikummet oppsøker fortellerne og gjerne vil dele egne historier, bidrar dette til et rollebytte og et fellesskap (ibid). Fortellerne setter i stor grad pris på denne kommunikasjonen, og gir uttrykk for at dette bidrar til refleksjon hos både tilskuer og aktør.

Fortellernes beveggrunner handler i stor grad om å ta for seg samfunnsaktuelle temaer som de mener er viktige å fortelle nå. Gjennom dette ønsker de å bidra til refleksjon, både under og etter endt forestilling. For å gjøre dette, hender det at de benytter seg av sine egne livserfaringer som råmateriale til en fortellerforestilling. De anser dette som nyttig materiale å jobbe med, men mener at man ikke skal dele det hvis det ikke er hensiktsmessig. Erfaringen må, som Øfst uttaler det; «allmengyldiggjøres» og gis en form så det kan diskuteres som et kunstverk.

Jeg ser en tydelig sammenheng med Pellowski (1990) som mener at en av grunnene til at mennesker startet å fortelle historier, kom av et estetisk behov. Min empiri viser til en viss form for estetikk, der det er den muntlige fortellerkunsten som et møte som står i sentrum. Informantene gir uttrykk for at de ønsker at fortellerkunsten skal være noe mer enn kun ren underholdning (Sauter, 2008), og ønsker å gi forestillingen en form som forhindrer dette. Dette kan sees i lys av Bourriaud sin beskrivelse av relasjonell estetikk (2007). Bourriaud beskriver denne estetikken som en mellommenneskelig hverdagssituasjon, og funksjonen er de mellommenneskelige relasjonene de forestiller, fremkaller og produserer. Poenget er møtet mellom aktør og tilskuer. Mine informanter jobber aktivt for å oppnå menneskelige møter, og de gir uttrykk for et ønske om fellesskap gjennom fortellerforestillingene sine. Tindberg nevner blant annet at dette møtet bør bidra til en endring hos både aktør og tilskuer. Med utgangspunkt i min empiri, kan det sies at den relasjonelle estetikken svarer til et sosialt behov for både tilskuer og aktør. Dette er de samme funnene Sobol gjorde i sin studie av fortellere i 1975 (1999).

I denne studien har jeg forsøkt å se hvordan Pellowskis modell kan beskrive fortellernes beveggrunner. Det har til en viss grad vært nyttig for å kunne ha et utgangspunkt og et sammenligningsgrunnlag. De mest sentrale funnene som jeg også ser igjen i Pellowski, har vært det å dele erfaringer og det estetiske behovet. Jeg ser også en tydelig kobling til punktet om å dele religiøse historier, men informantenes beveggrunner for å gjøre dette, er annerledes enn det Pellowski beskriver. Selv om jeg mener at noen av punktene til Pellowski ikke passer med mine informanters beveggrunner, gjorde denne oversikten det mulig å belyse hvordan beveggrunnene er annerledes på en strukturert måte. Jeg mener at med utgangspunkt i Pellowski sin oversikt over hvorfor menneskene startet med å fortelle historier, kan det være mulig å belyse hvordan beveggrunnene hos fortellere har utviklet seg i takt med historien. Dette skal jeg ikke gå nærmere inn på, men kan betraktes som et forslag til videre forskning.

I denne studien har jeg analysert og drøftet mange ulike beveggrunner hos informantene mine. Likevel vil jeg si at det er én beveggrunn som står tydeligst fram, og er en fellesnevner for alle tre. Et ønske om å oppnå nærhet til sitt publikum, er en faktor som går igjen i min empiri, og jeg anser dette som mitt mest sentrale funn. Informantene ønsker å skape et møte med publikummet sitt, og jobber aktivt for at dette møtet skal føles nært. På lik linje med Sobol (1999) kjenner jeg igjen ønsket om nærhet som et sosialt behov. Fortellerne ønsker altså å oppnå en form for nærhet der den muntlige fortellerkunsten blir en mellommenneskelig hverdagssituasjon som Bourriaud beskriver som relasjonell estetikk (2007).

Hvordan behovet for å oppnå nærhet påvirker informantenes fortellerpraksis, er ulike.

Tindberg benytter seg blant annet av kontraster, der han blir liten i forhold til den store scenen han står på. Han er også en sterk motstander av mikrofonbruk, og mener at dette skaper en distanse mellom seg og publikummet sitt. I sitt arbeid med fortellerforestillingen Abrahams barn, sier han: «[...] jeg synes vi klarte å lage et slags møtepunkt i salen.».

Øfsti mener at det nære finnes i det hun omtaler som det lille formatet. Hun ønsker derfor å benytte seg av intimsener. «[...] Det er jo ikke noe ideelt å ha over to hundre i publikum. Det er jo ikke det, og det er jo det som man kanskje må innse også. Det kommer jo aldri til å selge ut i storsalen på en eller annen teaterscene for da legges den distansen inn tenker jeg.».

Lie setter tydelig fokus på nærhet når han sier: «Det er den langsomme tilstedeværelsen i en fortellersituasjon som mange av oss har veldig godt av i dag. Det er litt sånn «her og nå»-tilstedeværelsen, ta seg tid til å lytte til en person som forteller noe uten avbrudd. Mer enn 140 tegn.».

Mine informanters beveggrunner påvirker norsk fortellerpraksis på ulike måter. Likevel vil jeg si at den største påvirkningen handler om å skape nærhet, og menneskelige møter. Muntlig fortellerkunst kan, som Bourriaud (2007) beskriver det; skape et møtepunkt i funksjon av de mellommenneskelige relasjonene de forestiller, fremkaller og produserer.

4.1 Veien videre

Veien videre blir en vei jeg egentlig ikke har lyst til å gå. Jeg skal ha fortellerforestilling av og med meg selv på soverommet mitt på Sankthanshaugen. Det blir nært, både fysisk og abstrakt, men revansjfølelsen sitter sterkt i. Eigtveds intimszene (2007) skal erobres.

Jeg skal prøve å si noen ord om kjærligheten, for uansett hvilke beveggrunner man måtte ha for å fortelle fortellinger, kan ingen oppsummere det bedre enn Vår Herre: *Så blir de stående disse tre: Tro, håp og kjærlighet. Men størst blant dem er kjærligheten.*

(Paulus første brev til korinterne, kapittel 13)

Litteratur

- Aadland, E. (1997). *"Og eg ser på deg-": vitenskapsteori og metode i helse- og sosialfag*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Aase, T. H. & Fossåskaret, E. (2014). *Skapte virkeligheter : om produksjon og tolkning av kvalitative data* (2. utg. utg.). Oslo: Universitetsforl.
- Akerø, M. (2016). Håpet som ingen kunne målbinde. Undereventyret som håpsbærende kulturarv.
- Bakhtin, M. M. & Holquist, M. (1981). *Dialogic Imagination : Four Essays*. Austin: Austin, TX, USA: University of Texas Press.
- Bourriaud, N. & Christensen-Scheel, B. (2007). *Relasjonell estetikk* (Esthétique relationnelle, Bind nr. 16). Oslo: Pax.
- Brandser, G. & Rubecksen, K. (2017). *Kulturarenaer 2016: Kartlegging av kulturaktivitet og kulturarenaer i norske kommuner*. Hentet fra http://uni.no/media/manual_upload/Rapport_12-2016_Brandser_og_Rubecksen.pdf
- Brinkmann, S. & Kvale, S. (2005). CONFRONTING THE ETHICS OF QUALITATIVE RESEARCH. *Journal of Constructivist Psychology*, 18(2), 157-181. doi: 10.1080/10720530590914789
- Collin, F. & Kjøppe, S. (2014). *Humanistisk videnskapsteori* (3. udg. utg.). København: Lindhardt og Ringhof.
- Dahlin, B. (2004). *Om undran inför livet : barn och livsfrågor i ett mångkulturellt samhälle* (2. oppl. utg.). Lund: Studentlitteratur.
- Dalen, M. (2011). *Intervju som forskningsmetode* (2. utg. utg.). Oslo: Universitetsforl.
- Eigtved, M. (2007). *Forestillingsanalyse : en introduktion*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance : a new aesthetics*.
- Gadamer, H.-G. & Holm-Hansen, L. (2010). *Sannhet og metode : grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (Wahrheit und Methode Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik). Oslo: Pax.
- Gelius, J. (Regissør). (2017). *Gjest: Herbjørg Wassmo*, Dagsrevyen. Nr.no.
- Giddens, A. (1993). *New rules of sociological method : a positive critique of interpretative sociologies* (2nd ed. utg.). Cambridge: Polity Press.
- Govan, E., Normington, K. & Nicholson, H. (2007). *Making a performance : devising histories and contemporary practices*. London: Routledge.
- Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research.(Author Abstract). *Media International Australia incorporating Culture and Policy*(118), 98.
- Heywood, S. (2004). Informant disavowal and the interpretation of storytelling revival. *Folklore*, 115(1), 45-63. doi: 10.1080/0015587042000192529
- Hodne, Ø. (1998). *Det norske folkeeventyret : fra folkedikning til nasjonalkultur*. Oslo: Cappelen.
- Jacobsen, D. I. (2015). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? : innføring i samfunnsvitenskapelig metode* (3. utg. utg.). Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Kehily, M. J. (1995). Self-narration, Autobiography and Identity Construction. *Gender and Education*, 7(1), 23-32. doi: 10.1080/713668459
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M. & Rygge, J. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (Interview[s] learning the craft of qualitative research interviewing, 3. utg., 2. oppl. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Lehmann, H.-T. & Jürs-Munby, K. (2006). *Postdramatic theatre* (Postdramatisches Theater). London: Routledge.
- Leseth, A. B. & Tellmann, S. M. (2014). *Hvordan lese kvalitativ forskning?* Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Lindekleiv, H. M. (2017, 29.juli). Det hellige, nye kulturhuset. *Vårt land*, s. 12-19.
- Maguire, T. (2015). *Performing story on the contemporary stage*. Basingstoke: Pallgrave Macmillan.
- Nilssen, V. L. (2012). *Analyse i kvalitative studier : den skrivende forskeren*. Oslo: Universitetsforl.

- Pellowski, A. (1990). *The world of storytelling : by Anne Pellowski* (Expanded and rev. ed. utg.). Bronx, N.Y: Wilson.
- Pullman, P. (2009). *Den mørke materien*. Oslo: H. Aschehoug & co.
- Sauter, W. (2008). *Eventness : a concept of the theatrical event* (2nd rev. ed. utg.). Stockholm: STUTS.
- Schechner, R. (1994). *Environmental theater : an expanded new edition including "Six axioms for environmental theater"* (The Applause acting series, New, exp. ed. utg.). New York: Applause.
- Skogli, N. H. J. (2015). Mellom avstand og nærhet. *Drama*, 52(2), 26-31.
- SNL. (2009). Underevntyr. Store norske leksikon.
- Sobol, J. D. (1999). *The storytellers' journey : an American revival*. Urbana: University of Illinois Press.
- Wilson, M. (2006). *Storytelling and theatre : contemporary storytellers and their art* (Theatre and performance practices). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Årdal, O. K. (2017, 25.03). Drama i stova. NRK. Hentet fra https://www.nrk.no/kultur/xl/mikroteatret_-drama-i-stova-1.13415427

Vedlegg

Intervjuguide

1. Kan du si noe om noen av dine tidligere prosjekter (de du liker best å prate om selv), og hva du driver med nå?
2. Hvorfor begynte du å jobbe med muntlig fortelling?
3. Hva betyr muntlig fortelling for deg?
4. Hva mener du at muntlig fortelling kan bidra med i dagens samfunn? Da også kvaliteter som andre fagområder ikke har.
5. Hva er dine beveggrunner for valg av fortellinger?
6. Hvilke teknikker bruker du for å innarbeide stoffet når du har valgt fortelling?
7. Hvilke rom forteller du i, og er det noen rom du liker bedre å fortelle i enn andre? Hvorfor det?
8. Hvem vil du si at publikummet ditt er? Alder, demografisk tilknytning (eventuelt turné, kjønn?, religion?)
9. Føler du at du får respons fra publikum underveis i fortellingen? Hva går den ut på?
10. Hva går responsen ut på i etterkant?
11. Noen tanker om mikrofonbruk?
12. Blir dine kunstneriske valg påvirket av hendelser i Norge og ellers i verden? Eks: Trump, 22.juli.
13. I så fall, på hvilken måte?
14. Noe mer du har lyst til å tilføye?