

Personlige Fortellinger

En studie av en spirende kulturell trend

Av Stina Riebe Thygesen



Personlige fortellinger
- En studie av en spirende kulturell trend

Av Stina Riebe Thygesen

Kandidatnummer: 402

Mastergradsavhandling i estetiske fag

Drama og Teaterkommunikasjon

OsloMet

Fakultet for kunst, design og teknologi

Institutt for estetiske fag

Våren 2018

Sammendrag

Med denne studien henvender jeg meg til alle som er interesserte i nye bevegelser i scenekunstheltet. Særlig henvender den seg til de som arbeider spesifikt med muntlig fortellerkunst. Studien tar for seg det spirende kulturelle fenomenet personlige fortellinger og undersøker hvorfor det har blitt så populært. Basert på deltakende observasjon av de tre scenekunstkonseptene *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier*, i tillegg til kvalitative forskningsintervju med arrangørene, fortellere og publikummere av disse tre scenekunstkonseptene, har jeg trukket fram de aspektene jeg anser som mest fremtredende for populariteten av dette fenomenet og diskutert dem i lys av relevant teori og andre empiriske eksempler fra fagfeltet. Gjennom dette arbeidet kom jeg fram til fire hovedaspekter: 1) *Interaksjon*, 2) *Det autentiske*, 3) *Det sosiale* og 4) *Det skamfulle*.

English Abstract

With this study I am addressing those who are interested in new movements within the performing arts. In particular, the study addresses those who work with the art of storytelling. The study focuses on the aspiring cultural phenomenon personal experience narratives and why this has become so popular over the past few years. Based on participant observation of *StorySLAM*, *Mortified* and *Salonghistorier* and qualitative research interviews with the organizers, storytellers and audiences of these three concepts, I have expanded on those aspects I consider as most relevant for the popularity of this phenomenon and discussed them in the context of relevant theory and other empirical examples within the field. Through this study I extracted four main aspects: 1) *Interaction*, 2) *The authentic*, 3) *The social* and 4) *The shameful*.

Takk

Å skrive en masteroppgave kan tidvis være en ganske ensom prosess, men ikke når man har så mange flotte mennesker rundt seg, som står på og gjør sitt for at du skal komme deg igjennom. Flere har gjort seg betydningsfulle i arbeidet med å ferdigstille denne oppgaven. Jeg vil derfor benytte anledningen til å takke dem for deres bidrag.

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til mine to veiledere Ine Therese Berg og Anne Bryhn, som med utømmelige mengder av tålmodighet har hatt tro på meg og dette prosjektet. Deres faglige kompetanse og støtte har vært uvurderlig i prosessen. Takk til alle arrangørene, fortellere og publikummere av *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* som har sagt seg villige til å være en del av dette forskningsprosjektet – uten dere ville det ikke vært mulig. Takk til Katinka for design av forside og takk til Hilde for korrekturlesning. Tusen takk til Synne, Ninni og Karoline som har stilt opp med oppmuntrende ord, faglige diskusjoner og varme klemmer når det har vært nødvendig. Til alle jeg har delt masterkontor med: Gratulerer – vi klarte det! Takk til mamma og pappa som alltid er der for meg. Og sist, men ikke minst: Takk til Endre for all omsorg og tiltro. Jeg hadde ikke klart dette uten deg.

Stina Riebe Thygesen

16.04.18

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1: Introduksjon	3
1.1. Bakgrunn	3
1.2. Problemstilling og avgrensning	7
1.3. Begrepsavklaringer	9
1.4. Kapitteloversikt	9
Kapittel 2: Metode	10
2.1. Vitenskapsteoretisk ramme for studien	10
2.1.1. Sosialkonstruktivistisk kunnskapssyn	10
2.1.2. Forskningsmetodisk tilnærming: Abduksjon og hermeneutikk	11
2.1.3. Å forske på «hjemmebane»	13
2.3. Kvalitativ forskningsmetode	15
2.3.1. Deltakende observasjon	15
2.4. Kvalitative forskningsintervju	18
2.4.1. Arrangørene	19
2.4.2. Fortellerne	20
2.4.3. Publikum	21
2.5. Forskningens kvalitet	24
2.5.1. Meddeltaker	24
2.6. Transkripsjon av intervju	25
2.7. Analyse av intervju	26
Kapittel 3: Om personlige fortellinger	30
3.1. Plattformfortelling	31
3.2. Historikk	37
3.2. Personlige fortellinger om hva?	39
3.2.1. Om skam	40
3.2.2. Skam fra et dramaturgisk perspektiv	42
3.3. Litteratur og teoretisk tilnærming	43
Kapittel 4: Diskusjon	44
4.1. Interaksjon	44
4.1.1. Medskapning og feedback-loop	44
4.1.2. Den aktive observatør	47
4.2. Det autentiske	49
4.2.1. Med publikum som vitne	49

4.2.2. Risiko og uforutsigbarhet	52
4.3. Det sosiale.....	56
4.3.1. Et intimt møte	56
4.3.2. Arrangementene som sosial møteplass	59
4.4. Det skamfulle	62
4.4.1. Terapi for fortelleren.....	63
4.4.2. Hvorfor iscenesette skammen?	67
4.4.3. Terapi for publikum.....	69
4.4.4. Motfortellinger.....	72
Kapittel 5: Avslutning.....	76
5.1. Oppsummering og svar på problemstilling	76
5.2. Perspektivering.....	77
Litteraturliste.....	78
Vedlegg	80

Kapittel 1: Introduksjon

Hva er det som får helt vanlige folk til ville å stå på en scene foran flere hundretalls publikummere og fortelle historier om seg selv? I dette forskningsprosjektet ser jeg på personlige fortellinger som en spirende kulturell trend innenfor scenekunsten. Interessen for personlige fortellinger har de siste årene eksplodert i Norge. Publikum strømmer til over en lav sko for å få med seg arrangementer som skilter med akkurat denne typen scenekunst. Men hvorfor, undrer jeg meg, og skriver denne masteroppgaven i et forsøk på å finne ut av nettopp det. Et interessant trekk er at fortellingene ofte handler om noe skamfullt, et annet er at det gjerne er unge mennesker disse arrangementene trekker til seg. Hva kan være årsaken til det – og hva er grunnen til at så mange vil høre på akkurat denne typen personlige fortellinger?

1.1. Bakgrunn

Høsten 2015 startet jeg, sammen syv andre medstudenter på OsloMet et scenekunstkonsept vi kaller for *StorySLAM Oslo*.



StorySLAM Oslo på Kulturhuset i Oslo 23.01.2017. Foto: Jan Khür.

Inspirasjonen til dette hentet vi fra det New York-baserte fortellermiljøet *The Moth* som har arrangert flere ulike fortellerkonsepter der virkelige historier fremføres foran et levende publikum. *StorySLAM Oslo* er en fortellerkonkurranse som går ut på at åtte fortellere konkurrerer om å fortelle den beste, sanne og selvopplevde historien på 8 minutter. Basert på fremførelse og innhold blir de gitt et poeng på en skala fra 1-9 av tre juryer; en fagjury i tillegg til to tilfeldig valgte publikumsjuryer. De tre fortellerne med høyest poengsum går deretter videre til en finalerunde samme kveld hvor de skal fortelle en ny, sann og selvopplevd fortelling på tre minutter. Fortelleren med høyest poengsum etter denne runden blir kveldens vinner.



Silje Urke Antonsen forteller på *StorySLAM Oslo* 23.01.17. Foto: Dan P. Neegaard

Til vår store overraskelse vekket dette konseptet en langt større interesse enn hva vi noensinne hadde forestilt oss, særlig blant publikum, men også deltakere som ønsket å stå på scenen og fortelle. Det var dette som i første omgang fikk meg til å lure på hvorfor noen egentlig vil fortelle om seg selv for et publikum? Og ikke minst; hvorfor vil så mange høre på? Personlige fortellinger er ikke en *ny* type fortelling, selv om de i dag kan sies å ha blitt «trendy» å fortelle. Tvert imot tør jeg påstå at det er den eldste formen for fortellinger vi har, så hva kan være årsaken til at de i dag har blitt så populære? Nysgjerrigheten min ble ytterligere pirret, da jeg siden oppdaget at dette med å fortelle historier om seg selv til et publikum ikke bare var et fenomen unikt for vårt konsept, men for flere andre arrangementer.

Mortified er et liknende konsept som har hatt enorm suksess i USA. I tillegg til å ha sin egen dokumentarfilm på strømmetjenesten Netflix, har det nå ekspandert til flere land i Europa, deriblant Norge hvor det hadde premiere i både Oslo og Trondheim våren 2016.



Publikum på *Mortified* 18.03.2017. Foto: Ida Igesund

Det går ut på at voksne mennesker forteller om sine mest pinlige og sårbare øyeblikk fra ungdomstiden, derav slagordet «Share the shame». Dette gjøres som oftest gjennom dagbøker, men også skolestiler, brev, gamle chatlogger osv. Konkurransespektet i *StorySLAM* eksisterer ikke her, men fortellingene i *Mortified* blir også fortalt foran et live publikum og avdekker på denne måten virkelige hendelser fra deres liv. Et annet eksempel er *Salonghistorier* i regi av NRK P2s radioprogram *Salongen*, som siden 2014 har arrangert personlig fortellingskvelder på ulike utesteder i Oslo for et fullstappet publikum.

Her kan de som vil sende inn sine bidrag, med ønske om å fortelle på ett av deres arrangementer. Fortellingene kan være av ulikt kaliber, men de skal også i likhet med *StorySLAM* og *Mortified* være sanne og selvopplevde. Alle tilfellene vitner om en økende interesse for det som er personlig, intimt og tilsynelatende ekte og sant i scenekunsten, som stadig ser ut til å bevege seg bort fra det rent fiksjonelle og mot det mer virkelighetsnære.



Salonghistorier på Ingensteds i Oslo 30.03.17. Foto: Stina Riebe Thygesen

Det *personlige* er i dag et fenomen som ikke bare preger scenekunstheltet. I litteraturen har det å skrive bøker basert på eget eller andres liv lenge vært en tendens gjennom det som populært sett har blitt kalt «virkelighetslitteraturen». Kjente norske forfattere innenfor sjangeren er for eksempel Karl Ove Knausgård, Dag Solstad og Vigdis Hjort. Med sosiale medier som Facebook, Instagram og Snapchat – for ikke å snakke om bloggkulturen, ser vi dessuten hvordan mennesker i alle aldre, fra ulike land og kulturer forteller om seg selv igjennom en slags selvdokumentasjon. Interessen for det dokumentariske for øvrig finnes også, spesielt i film og Tv-bransjen. Et nærliggende eksempel på det er dokumentarserien *Making A Murderer* som ble sluppet på Netflix romjula 2015. Den er til nå en av strømmetjenestens alle største suksesser. I dokumentarserien følger vi den drapsmistenkte Steven Averys kamp mot det

amerikanske rettssystemet over en periode på 10 år. Netflix avslører aldri seertallene sine, men ifølge VG ble dokumentarserien et av de mest omtalte fenomenene på internett etter premieren (Glans, 2016).

Et annet eksempel er TV-konsepter som *Jeg mot Meg* (NRK, 2016) og *Sykt Perfekt* (TV 2, 2016). Her får vi følge norske ungdommers kamp mot psykiske lidelser med private filmopptak og fortrolige samtaler om utfordringene deres. Skillet mellom det private og offentlige viskes ut, og vi kan spørre om disse ungdommenes utfordringer blir kringkastet i beste sendetid for å lage moderne TV-underholdning, eller fordi det faktisk har en terapeutisk effekt? På den annen side – har det å fortelle om våre mest private tanker og følelser blitt det nye premisset for å få oppmerksomhet? I boken *Vår teatrale tid: om iscenesatte identiteter, ekte merkevare og varige mén* (2004) beskriver Anne-Britt Gran tiden vi lever i som nettopp «teatral» hvor det meste synes å være iscenesatt:

(...) og scenene florerer, skuespillere dyrkes som guder, og politikere regisseres som skuespillere. OL flimrer forbi på TV som et gigantisk merkevareshow for både utøvere og sponsorer. Bare været synes overlatt til tilfeldigheten eller værgudene. (Gran 2004, s. 9)

Er vi blitt nødt til å oppsøke det ekte, sanne og tilsynelatende virkelige som ny strategi for å individualisere oss selv? Videre skriver hun at det i kjølevannet av denne utviklingen oppstår en virkelighetshunger og et ekthetskrav som det teatrales motsetning (Gran 2004, s. 9). En viktig del av denne studien vil derfor være å se den personlige fortellingstrenden i forlengelsen av en generell samfunnsaktuell tendens for å belyse viktige aspekter ved den økende interessen for denne typen scenekunst.

1.2. Problemstilling og avgrensning

I denne studien ser jeg altså på personlige fortellinger som en spirende kulturell trend innenfor scenekunsten og stiller følgende spørsmål:

Hvorfor har personlige fortellinger som scenekunstfenomen blitt så populært i dag?

For å svare på spørsmålet har jeg tatt utgangspunkt i de tre allerede nevnte scenekunstkonseptene *StorySLAM Oslo*, *Mortified* og *Salonghistorier*. Basert på deltakende observasjon av alle tre arrangementer, samt kvalitative forskningsintervju med arrangører, fortellere og publikum, har jeg trukket fram de aspektene jeg anser som mest fremtredende for populariteten av personlige fortellinger i dag og diskutert dem i lys av teori og annen relevant empiri fra fagfeltet. Aspektene belyser fenomenet fra forskjellige innfallsvinkler, henholdsvis med fokus på kommunikasjon, innhold, og kontekstualitet. De aspektene jeg har valgt å trekke fram er som følger: 1) Interaksjonen, 2) Det autentiske 3) Det sosiale og 4) Det skamfulle. Disse vil bli diskutert nærmere i *Kapittel 4: Diskusjon*.

Ettersom jeg er personlig involvert i *StorySLAM* og ikke i *Mortified* og *Salonghistorier*, er det viktig for meg å forskningsetisk presisere at jeg i oppgaven ikke er ute etter å diskutere kvaliteten på hvert av arrangementene. Det er snarere min hensikt å bruke dem som undersøkelsesarenaer for å komme inn under huden på en trend jeg observerer i moderne scenekunst. Da jeg startet på dette forskningsprosjektet høsten 2016 var det så vidt meg kjent akkurat disse tre scenekunstkonseptene som utgjorde den personlige fortellingstrenden jeg observerte i norsk sammenheng. Siden har det dukket opp flere som *Andre historier* på Det Andre Teatret i Oslo, *De vidunderlige* i Trondheim og *Kjære dagbok* i Bergen – bare for å nevne noen. At disse dukket opp underveis i forskningsprosjektet synes jeg var svært positivt, da det var med på å styrke troen på mine observasjoner. Likevel hadde jeg på dette tidspunktet kommet såpass langt i undersøkelsen at jeg ikke anså det som hensiktsmessig å inkludere flere konsepter i prosjektet. Jeg valgte derfor å beholde, og kun ta utgangspunkt i, de tre som også hadde fungert som inspirasjonsgrunlaget for valg av forskningsfelt.

Studiens undersøkelsesarenaer er derfor ikke ment som representative for alle personligfortellingsscener i Oslo. Det er dessuten heller ikke alle personlige fortellinger som blir fortalt innenfor den kontekstuelle rammen som *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* er. Utvalget er heller ment som en kvalitativ studie som kan være med å belyse noen interessante aspekter ved populariteten av personlige fortellinger som scenekunstfenomen i dag. Å bruke eget scenekunstkonsept som arena for datainnsamling i et forskningsprosjekt som dette, er i midlertidig ikke helt problemfritt, noe jeg vil komme tilbake til og utdype nærmere i *Kapittel 2: Metode*.

1.3. Begrepsavklaringer

Før jeg går videre i oppgaven, er det hensiktsmessig med en avklaring av noen av studiens mest sentrale begreper. Med personlige fortellinger menes her en sann, selvopplevd fortelling, muntlig fortalt av den fortelleren som fortellingen handler om. Altså er jeg-et som forteller identisk med jeg-et det handler om. Andre betegnelser på samme type fortelling er blant annet jeg-fortelling eller autobiografisk fortelling. I oppgaven benytter jeg meg av personlig fortelling da mye fokuset dreier seg rundt nettopp det *personlige*. Dessuten er det en betegnelse som lett kan anvendes i dagligtalen og som etter min mening mest presist hentyder til hva disse fortellingene faktisk dreier seg om; nemlig personlige erfaringer. En nærmere beskrivelse av og redegjørelse for personlige fortellinger innenfor scenekunsten følger i *Kapittel 3: Teori*. Når jeg skriver at personlige fortellinger har blitt populært så mener jeg at de er alminnelig likt; folkekjære; bestemt for folket eller lettfattelig (Store Norske Leksikon 2018). I studien refereres det til at det er «vanlige» folk som står på en scene foran hundrevis av publikummere og forteller personlige historier. Med det mener jeg personer som fra før av har lite eller ingen sceneerfaring. Skulle de mot formodning ha det, så er de likefullt «seg selv» på scenen, i den forstand at de ikke er gjemt bak en karakter og kan i så må forstås som vanlig folk.

1.4. Kapitteloversikt

I kapittel 2: *Metode* vil min vitenskapsteoretiske og forskningsmetodiske forankring presenteres. I kapittel 3: *Om personlige fortellinger* gir jeg en innføring i og redegjørelse av personlige fortellinger som fenomen innenfor scenekunsten. Jeg tar også for meg noen teoretiske perspektiver som er viktige å ha med seg i forståelsen av oppgavens innhold. I kapittel 4: *Diskusjon*, presenteres og diskuteres hovedfunnene fra det metodiske arbeidet. Populariteten av personlige fortellinger diskuteres i lys av relevant teori og andre empiriske eksempler fra fagfeltet. I kapittel 5: *Avslutning*, samles trådene og funnene gjennom en sammenfatning av arbeidet. Problemstillingen besvares og utleder til en kort refleksjon omkring de utfordringer som kjennetegner den personlige fortellingstrenden i dag. Dette for å synliggjøre potensielle fallgruver for denne scenekunstformen, noe som forhåpentligvis kan være med på å styrke og bevare den som en del av norsk scenekunsthelt i lang tid fremover.

Kapittel 2: Metode

I dette kapitlet tar jeg for meg studiens vitenskapsteoretiske – og forskningsmetodiske forankring. Det starter med skissering av hvilke vitenskapsteoretiske paradigmer jeg mener studien befinner seg innenfor, før jeg går inn på det konkrete metodiske arbeidet. Der tar jeg for meg hvilke forskningsmetoder som har vært benyttet for innsamling av data. Fokuset ligger på redegjørelse av hvordan data har blitt generert og bearbeidet, noe som også innebærer en kontinuerlig refleksjon omkring gjennomføringen av dette og valgene som i den forbindelse ble tatt.

2.1. Vitenskapsteoretisk ramme for studien

Som forsker befinner man seg alltid innenfor et paradigme eller verdenssyn som er med på styre eller rettlede måten man forsker på. Derfor er det også viktig i en masteravhandling som dette, å redegjøre for akkurat det. Som kunstfaglig forsker, henger mitt syn på vitenskap og forskning sammen med mitt syn verden på og mennesker, noe som styrer måten jeg forsker på. Studiens vitenskapsteoretiske ramme sier derfor noe om hvilke tanker jeg har omkring hvordan kunnskap kan oppdages og bli skapt. Det er disse tankene som ligger til grunn for forskningen.

2.1.1. Sosialkonstruktivistisk kunnskapssyn

Denne studien er forankret i et ønske om å forstå hvorfor personlige fortellinger som scenekunstfenomen har blitt populært i dag. Jeg hevder ikke å ha kommet fram til et entydig svar på det, men heller å ha gitt noen perspektiver inn til hva det *kan* være, basert på forskningen jeg har gjort. På den måten har jeg et sosialkonstruktivistisk kunnskapssyn, fordi jeg tar høyde for at en annen forsker kunne, og mest sannsynlig ville, kommet fram til noe annet. Sosialkonstruktivismen er ifølge Alvesson og Sköldbberg (2008) en retning innenfor vitenskapsteorien som tar utgangspunkt i at virkeligheten er nettopp *sosialt konstruert*. Det vil si at virkeligheten ikke trenger å være slik som den oppfattes ved første øyekast. Den er derimot subjektiv, foranderlig og kontekstuell. Som menneske har vi et behov for å dele virkeligheten inn i kategorier og sette navn på fenomener vi møter for å kunne orientere oss i verden. Denne kunnskapen overføres ikke bare fra individ til individ, men også fra generasjon til generasjon og slik oppstår tradisjoner. Det skjer en såkalt *eksternalisering* og *objektivering* av subjektive

erfaringer som til slutt forblir allmenne sannheter. Sosialkonstruktivismens poeng er så å stikke hull på disse allmenne sannhetene og vise at virkeligheten, forstått som tingenes tilstand, ikke behøver å være slik man tror den er. Menneskers virkelighetsforståelse er formet av opplevelser de har hatt og situasjonen de befinner seg. Det finnes med andre ord ikke én bestemt sannhet, men flere lokale sannheter som vil variere fra person til person og fra kontekst til kontekst (Alvesson og Sköldbberg 2008).

Analysen av de kvalitative forskningsintervjuene, som utgjør en av studiens hovedkilder til primærdata, tar utgangspunkt i min tolkning og forståelse av dem. Hvordan jeg tolker og forstår dem er styrt av opplevelser og erfaringer jeg har hatt, for eksempel som arrangør av *StorySLAM Oslo*, samt den kontekstuelle situasjonen jeg som forsker befinner meg i – som masterstudent på OsloMet. På den måten skriver jeg meg inn i hermeneutisk forskningstradisjon, noe jeg vil ta for meg i det følgende.

2.1.2. Forskningsmetodisk tilnærming: Abduksjon og hermeneutikk.

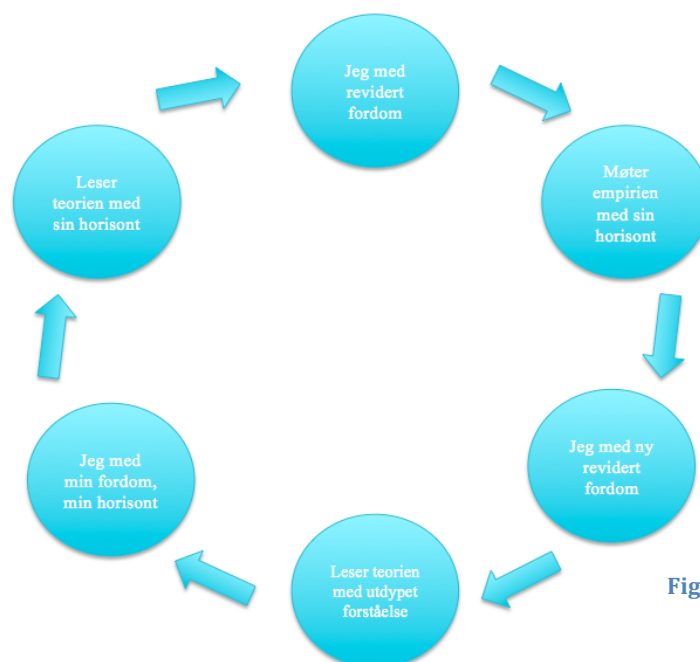
Denne studien står i en kontinuerlig veksling mellom et teoretisk og empirisk materiale hvor det empiriske materialet består av deltakende observasjon av *StorySLAM Oslo*, *Mortified* og *Salonghistorier*, samt kvalitative forskningsintervju med arrangører, fortellere og publikum av disse tre arrangementene. Funnene diskuteres i lys av teori og annen relevant empiri fra fagfeltet. Dette er en abduktiv metodisk tilnærming i tråd med Alvesson og Sköldbbergs (2008) begreper. De beskriver metoden på denne måten:

Den innebær att ett (ofta överraskande) enskilt fall tolkas utifrån ett hypotetiskt övergripande mönster, som, om det vore riktigt, förklarar fallet i fråga. Tolkningen bör sedan bestyrkas genom nya iakttagelser (nya fall) (Alvesson og Sköldbberg 2008, s. 55).

En slik metodisk tilnærming innebærer en hermeneutisk prosess der min forståelse utvides i møte med teorien og empirien. Hermeneutikken er ifølge Thomas Krogh (2014) en forståelses- eller fortolkningslære. Denne typen forskning er spesielt knyttet til humaniora, åndsvitenskap, eller de humanistiske fagene som min master i estetiske fag går inn under. I dag er det Hans-Georg Gadamer's teorier som står mest sentralt i hermeneutikken og fungerer som en generell filosofisk teori om hva forståelse er, hva som skjer i oss og med oss når vi forstår. I følge Gadamer forutsetter enhver forståelse en annen forutgående forståelse. Altså kan ingen

forståelse starte fra «scratch». Denne forutgående forståelsen er det Gadamer kaller *fordommer* (Krogh 2014, s. 43-49). Eksempelvis i dette forskningsprosjektet hvor jeg har forsøkt å forstå populariteten av personlige fortellinger som scenekunstfenomen. Før jeg begynte å observere og intervju hadde jeg naturligvis noen tanker om hva jeg trodde det kunne være. Siden ble noen av fordommene bekreftet, andre avkreftet og noen utviklet i møte med empirien og teorien på feltet. Slik det kommer fram er fordommer for Gadamer ikke hindringer, men positive forutsetninger for å forstå. Et sted må vi jo begynne. Likevel er et slikt utgangspunkt for forståelse ikke helt problemfritt. Våre fordommer kan også hindre i oss å forstå. De kan gjøre oss blinde for nye oppdagelser fordi vi for eksempel kun ser det vi vil se, eller har sett mange ganger før. Derfor må forskeren hele tiden være kritisk og korrigere sine oppfatninger og på den måten skille mellom de legitime og ikke legitime fordommene (Krogh 2014, s. 50-51).

Den nødvendige kritikken og korrigeringen finner sted i den *hermeneutiske sirkelen*. Krogh beskriver hvordan Gadamer peker på vår forståelse som en horisont hvor ny innsikt bare kan oppstå dersom horisonten møter den av en annen. Det vil da forekomme en *horisontsammensmeltning* (Krogh 2014, s. 56), eksempelvis med min horisont i møte med teorien på feltet. Den nye innsikten oppstår idet våre horisonter møtes. Deretter reviderer jeg fordommene mine og tar med meg den nye innsikten i møte med det empiriske materiale (observasjon og intervju) og en ny horisontsammensmeltning forekommer. Dette gjør sitt til at jeg leser teorien på en utdypet måte, noe som danner grunnlaget for nok en horisontsammensmeltning og prosessen gjentas på nytt. Det er dette som er den hermeneutiske sirkelen og kan i mitt forskningsprosjekt illustreres på følgende måte:



Figur 1 Hermeneutisk sirkel

Figur 1 illustrerer den kontinuerlige vekslingen mellom teori og empiri som er den metodiske tilnærmingen i abduksjon, men også selve den hermeneutiske prosessen jeg som forsker går igjennom. Med en slik tilnærming jobber forskeren aktivt med å skille mellom de legitime og ikke legitime fordommene, slik Krogh beskriver det. Det er ved å se mine antakelser, min forutgående forståelse eller fordommer, opp mot empirien og tidligere forskning på feltet at jeg utvider min forståelseshorisont og får ny innsikt som jeg presenterer for leseren i denne studien.

2.1.3. Å forske på «hjemmebane»

Bevissthet rundt egne fordommer ble spesielt viktig for meg i dette forskningsprosjektet. Slik det kommer fram av hermeneutikken, ville jeg som forsker uansett hatt noen fordommer eller en førforståelse i møte med studiens forskningsfelt. Dette er uunngåelig, men også et helt nødvendig utgangspunkt for at jeg skal kunne forstå hvorfor personlige fortellinger har blitt populært. I dette forskningsprosjektet blir likevel mine fordommer ytterligere forsterket av at *StorySLAM Oslo*, et av studiens undersøkelsesobjekter, er et arrangement jeg selv er med på å drive. Dette er noe jeg har forsøkt å være bevisst og forsiktig med gjennom hele forskningsprosessen. Repstad skriver at opprettholdelse av distanse og upartiskhet alltid er et problem i kvalitative studier som denne, men at dette problemet settes på spissen dersom forskeren har et personlig forhold til noen i eller det miljøet hun eller han forsker i. Man vil lettere kunne dele ut karakterer i stedet for å gi presise beskrivelser av det som skjer sett fra informantenes synspunkt (Repstad 2007, s. 39).

I tillegg til å være en av arrangørene av *StorySLAM Oslo*, har jeg også sittet i salen som publikummer og stått på scenen som forteller. Jeg var med andre ord i besittelse av mye teoretisk så vel som praktisk kunnskap om personlige fortellinger før jeg gikk inn i dette forskningsprosjektet. Dette kunne potensielt føre til at jeg ble blind for nye oppdagelser eller kun så det jeg ville se i møte med forskningsfeltet. At jeg også bruker *Mortified* og *Salonghistorier* som undersøkelsesarenaer, har en viss distanserende effekt ettersom jeg ikke har samme forhold eller kjennskap til dem. De kan gi meg perspektiver på mitt eget arrangement og dermed på personlige fortellinger, som jeg ikke nødvendigvis ellers ville fått. Likevel kan jeg komme i skade for å ta dem for gitt og tenke at de har de samme egenskapene som jeg eventuelt mener at *StorySLAM Oslo* har. Med andre ord stod jeg i fare for å tillegge populariteten av personlige fortellinger egenskaper basert kun på min forhåndskunnskap og

erfaring med *StorySLAM Oslo*, uten å høre hva det var informantene mine fra alle tre arrangementene faktisk sa.

Repstad påpeker likevel at innvendingene mot å forske på «hjemmebane» ikke er absolutte argumenter mot å sette i gang, men snarere noe man må huske på underveis (Repstad 2007, s. 39). Han løfter blant annet fram hvilken kilde til motivasjon og utholdenhet det kan være for forskeren som er personlig berørt i forhold til det miljøet han eller hun forsker i, noe jeg kan bekrefte. Å forske på noe som jeg selv er personlig involvert i har vært ekstremt givende og gitt meg pågangsmot i stunder hvor jeg synes det har vært vanskelig å skrive. Repstad mener også at forhåndskjennskapen til miljøet kan være en fordel ved at det setter forskeren i stand til å forstå bedre det som skjer, og til å unngå pinlige feilslutninger og misforståelser (Repstad 2007, s. 39). Dette understreker også Kvale og Brinkmann ved å presisere nødvendigheten av kunnskap om det tema som skal undersøkes, for å kunne stille relevante spørsmål til informantene (Kvale og Brinkmann 2015, s. 141).

De kvalitative forskningsintervjuene med arrangørene, fortellerne og publikum av alle tre arrangementene utgjør studiens hovedkilde til primærdata. Det at jeg satt på mye kunnskap om personlige fortellinger fra før både som forteller, publikummer og arrangør, gjorde at jeg lettere kunne sette meg inn i og forstå forskningsdeltakernes ytringer og refleksjoner. Det gjorde også at jeg opplevde å få til å stille presise spørsmål til informantene, som gav interessante og innholdsrike svar, fordi jeg med min erfaring og kjennskap til feltet har en god forståelse for hva som kan være relevant å snakke om. Det gav meg dessuten også en privilegert inngang til feltet. Gjennom arbeidet mitt med *StorySLAM Oslo* kjente jeg til noen av arrangørene bak både *Mortified* og *Salonghistorier* fra før. Selv om det potensielt kunne vekket en skepsis hos dem at jeg kom fra et «konkurrerende» arrangement, opplevde heller at vår kjennskap til hverandre gjorde at jeg ble møtt med åpenhet og tillit i forhold til at jeg ville bruke deres arrangementer som undersøkelsesobjekter på en forskningsetisk forsvarlig måte i studien.

Det finnes både fordeler og ulemper ved å forske i et miljø en selv har et personlig forhold til. I tråd med hermeneutikken anser jeg mine forkunnskaper først og fremst som en fordel i møtet med forskningsfeltet, heller enn en ulempe. Samtidig har jeg igjennom hele forskningsprosessen forsøkt å være bevisst på de utfordringer det kan føre med seg, og derfor også trådt med varsomhet.

2.3. Kvalitativ forskningsmetode

I studien har det vært naturlig å benytte seg av kvalitative forskningsmetoder. Dette er metodiske innganger der forskeren søker etter det som har med et fenomenes innhold og karakter å gjøre, i motsetning til kvantitative metoder som gjerne har med opptelling, antall og utbredelse av kategoriske fenomener å gjøre. Kort sagt sier man gjerne at den kvantitative forskningen søker i bredden av et fenomen, mens den kvalitative forskningen søker i dybden (Aase og Fossåskaret 2015). Jeg har forsøkt å finne ut av hvorfor noen ønsker å fortelle fra sitt eget liv foran et stort publikum og hvorfor så mange vil høre på. Dette fordrer at jeg som forsker til enhver tid søker innover i fenomenet *personlig fortelling*, og ikke i bredden av det. *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* er alle tre scenekunstkonsepter som baserer seg på at aktørene på scenen, på ulike måter, forteller om seg selv. Til tross for det faktum at de oppstod på nokså lik måte og omtrent på samme tid, og derfor ligger til grunn for mitt valg av forskningsfelt, har jeg ikke vært videre opptatt av hvor hyppig personlige fortellinger forekommer. Jeg er med andre ord i denne studien mest opptatt av fenomenets innhold – ikke utbredelse.

I følge Aase og Fossåskaret er ustrukturerte intervjuer, observasjon og deltakende observasjon kjente former for innsamling av materiale som man gjerne forbinder med kvalitativt orientert metodebruk (Aase og Fossåskaret 2015, s. 31). I denne studien er det deltakende observasjon og kvalitative forskningsintervju som utgjør den fremste empirien.

2.3.1. Deltakende observasjon

Før jeg startet forskningsprosjektet hadde jeg naturligvis vært til stede på *StorySLAM* før, ettersom jeg er en av arrangørene, men jeg hadde også ved flere anledninger vært publikum på *Mortified* og *Salonghistorier*. Det har først og fremst vært min observasjon av disse tre arrangementene, som en del av en større personlig fortellingstrend, som gjorde at jeg ville skrive denne oppgaven. Deltakende observasjon som kvalitativ forskningsmetode har derfor vært en av de sentrale forskningsmetodene i denne studien. Den fungerte også som en inngangsport til det aktuelle feltet. Det blir dermed en av mine hovedmetodiske tilnærminger til primærdata, sammen med kvalitative forskningsintervju, noe jeg tar for meg senere i kapitlet.

Jeg dro tilbake på alle arrangementene og observerte etter at jeg hadde bestemt meg for å inkludere dem i forskningsprosjektet, med det i tankene at jeg skulle bruke dem som

undersøkelsesobjekter. Jeg tok derfor feltnotater som siden dannet grunnlaget for intervjuguidene. I følge Aase og Fossåskaret (2015) markeres et skille mellom observasjon og deltakende observasjon det unike ved kvalitativt orientert forskning. Der hvor forskeren innenfor den kvantitativt orienterte forskningen regnes som en observatør, vil den kvalitativt orienterte forskeren hele tiden gli mellom de to posisjonene *deltaker* og *observatør*. Dette har med måten forskeren er involvert i forskningsprosjektet på. I kvalitativ forskning står ikke forskeren utenfor og studerer et avgrenset objekt, slik som man gjerne gjør i den kvantitativt orienterte forskningen, men befinner seg *i* det avgrensede objektet. For å kunne observere under *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* måtte jeg nødvendigvis være i rommet sammen med de andre publikummerne. Jeg kunne umulig stå «utenfor» å gjøre det og befant meg på den måten i det avgrensede objektet, slik Aase og Fossåskaret beskriver det. Deltakende observasjon i performative studier som denne, er samtidig ikke noe en kan komme utenom, slik Erika Fischer-Lichte understreker:

In performance analysis, one becomes a part of the performance processes one intends to analyze. One is immersed and ultimately helps create the performance by one's own behavior. It is impossible to take the position of an external observer: one's analysis has to be partial and subjective. (Fischer-Lichte 2014, s.49).

Med andre ord er det gitt at forskeren av performative hendelser, slik som studiens tre undersøkelsesobjekter i videste forstand er, må være tilstede i rommet sammen med de andre deltakerne for å kunne gjøre sine observasjoner. Med mindre man da har fått tak i et opptak av hendelsen, men det var ikke tilfelle i min situasjon og heller ikke nødvendig. *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* har alle tre flere arrangementer i løpet av et år. Det gjorde det mulig for meg å vende tilbake ved gjentatte anledninger og observere dersom det var behov for det. Selv om fortellerne på scenen og publikum i salen ikke var de samme hver gang, var likevel rammen for arrangementene det. De foregikk på lik måte hver gang og jeg kunne dermed vende tilbake for å få en eventuell bekreftelse eller avkreftelse på observasjoner jeg tidligere hadde gjort meg eller oppdage noe helt nytt. Samtidig var det også interessant å observere hvordan ulike besetninger av deltakere innvirket på arrangementene som helhet. Noen kvelder var det etter mitt skjønn ekstremt høy kvalitet på flere av opptredenene, men publikum virket ikke så begeistret. Andre kvelder kunne opptredenene være av middels kvalitet, men publikum var som i ekstase. Dette er selvsagt en veldig forenklet beskrivelse og er selvfølgelig en smakssak. Det kan hende at mange av publikummerne i salen vurderer kvaliteten på fortellingene helt annerledes enn meg. Likevel var interessant å se hvordan arrangementene som helhet blir påvirket av hvem som er tilstede.

Samtidig må det trekkes fram at fortellingene som blir fortalt på alle tre arrangementene publiseres på hver sin podkast¹. *Salonghistorier* blir som tidligere nevnt, arrangert i regi av radioprogrammet *Salongen*, som i tillegg til å gå på lufta en dag i uka på NRK P2 også publiseres som podkastepisoder. *StorySLAM Oslo* har også egen podkast hvor fortellingene på åtte minutter publiseres i etterkant av hvert arrangement. *Mortified Norway* har ikke egen podkast, men er eid av *Mortified Media* i USA som til vanlig publiserer engelsktalende opptredener. Akkurat Andreas sin opptreden, som var en av studiens informanter blant fortellerne på *Mortified*, var heldigvis for meg publisert på podkasten i en spesialepisode. Det var i midlertidig ikke Karina sin, som også er en av studiens informanter blant fortellerne på *Mortified*. Hennes fortellinger hørte jeg altså bare én gang og det var under selve arrangementet. Selv om det ikke er samme opplevelse å høre fortellingene på podkast som å sitte i salen og oppleve dem med publikum, gjorde det at de var tilgjengelige på denne måten det mulig for meg å høre noen av fortellingene til studiens informanter, og andres fortellinger, igjen når jeg ville. Dette var verdifullt i dannelsen av en forståelse av hva det faktisk er fortellerne forteller om seg selv. I tillegg fikk jeg god bruk for gjennomlysningene i utformingen av intervjuguiden slik at de mer presist kunne tilpasses hver enkelt forteller.

Tjora (2017) skriver at det innenfor kvalitativ forskningsmetodikk er en veletablert oppfatning at observasjonsstudier bidrar til en *forskningseffekt*, det vil si at de man observere handler annerledes når de blir observert, enn de ellers ville gjort. Kvalitative forskningsmetoder er først og fremst utviklet med hensyn til de samfunnsvitenskapelige fagdisiplinene. Arenaer som er interessante for samfunnsforskeren å studere ligger, som Aase og Fossåskaret beskriver det: «(...) i det sosiale systemet hvor fremmede sjelden blir tatt inn.» Eksempler de trekker frem på dette er i lokalsamfunnet, nabolaget eller i «gjengen». Med andre ord er det snakk om arenaer der fremmede sjelden slipper til eller passer inn. Videre skriver de at det derfor kan være vanskelig å finne en status som gjør det mulig å komme bak den offisielle fasaden og få tilgang til samhandlingsfelt som er valide for den aktuelle problemstillingen (Aase og Fossåskaret 2014, s. 70).

I performative studier som denne oppstår ikke helt den samme problematikken. Fortellerne på scenen er der for å bli nettopp observert og publikum i salen er der for å observere. Under

¹ Podkaster er episoder av et program som er tilgjengelig på internett. De tilbys vanligvis i samme filformat, som lyd eller video, slik at abonnentene kan lytte til eller se på programmet på samme måte på hver gang. I mitt tilfelle var fortellingene bare tilgjengelige som lydfiler.

StorySLAM Oslo, *Mortified* og *Salonghistorier* tror jeg ingen av dem var klar over at jeg var tilstede for å observere som en forsker. For dem var jeg mest sannsynlig bare en av mange andre observatører (publikum) som allerede var tilstede. Det eneste som potensielt kan ha skilt meg ut fra mengden var at jeg satt og noterte i en skriveblokk, men dette var noe jeg tror de færreste la merke til. Min tilstedeværelse i rommet under disse arrangementene kan på den måten sies å ikke ha hatt noen særlig effekt av betydning på forskningsresultatene.

2.4. Kvalitative forskningsintervju

Kvale og Brinkmann skriver at hvis du vil vite hvordan folk oppfatter verden og livet sitt, hvorfor ikke spørre dem? (Kvale og Brinkmann 2015, s. 18). Ettersom jeg har ønsket å forstå populariteten av personlige fortellinger som scenekunstfenomen i dag, ble jeg nødt til å snakke med brukerne av denne typen scenekunst om akkurat det. Hvorfor vil egentlig noen fortelle om seg selv til et stort publikum? Og hvorfor vil så mange høre på? Av den grunn utførte jeg kvalitative forskningsintervju med arrangørene, fortellere og publikummere av *StorySLAM Oslo*, *Mortified* og *Salonghistorier*. Kvalitative forskningsintervju har, ifølge Kvale og Brinkmann, som formål å forstå intervjupersonenes meninger fra hans eller hennes eget perspektiv. De oppfordrer intervjupersonene til å beskrive så nøyaktig som mulig det de opplever og føler, og hvordan de handler (Kvale og Brinkmann 2015, s. 42-47).

Med bakgrunn i forskningsspørsmålet mitt utformet jeg tre intervjuguides: En for arrangørene, en for fortellerne og en for publikum. Disse var igjen utformet med hensyn til hvilket arrangement det gjaldt. Intervjuene var semistrukturerte i den forstand at spørsmålsstillingen ikke var nøyaktig skrevet ned, men i form av stikkord og beskrivelser som jeg tok utgangspunkt i når jeg formulerte spørsmålet. I intervjuguidene sirklet jeg inn bestemte temaer som skulle dekkes i tillegg til noen forslag til konkrete spørsmål. Jeg var åpen for endring av rekkefølge og formulering av spørsmål for å på best mulig måte kunne forfølge spesifikke svar som gitt av informantene. Jeg valgte denne metoden fordi intervjuformen er åpen og fleksibel og kan på den måten samle inn nyanserte beskrivelser av et lite kjent fenomen. Spørsmålsstillingen kan tilpasses den enkelte, og for meg som opererte med tre informantgrupper som igjen tilhørte hver sitt arrangement, var det helt nødvendig.

2.4.1. Arrangørene

Intervjuene med arrangørene av de tre scenekunstkonseptene ble gjort som gruppeintervjuer ettersom de er flere som arbeider med det samme arrangementet. Formålet var ikke å komme til enighet om eller finne fram til én løsning på spørsmålene som ble diskutert, men heller få fram forskjellige synspunkter. Kvale og Brinkmann skriver at denne typen intervjuer er velegnet til eksplorative undersøkelser på et nytt område, ettersom den livlige, kollektive ordvekslingen kan bringe frem mer spontane ekspressive og emosjonelle synspunkter enn når man bruker individuelle og ofte mer kognitive intervjuer (Kvale og Brinkmann 2015, s. 179-180). Intervjuene ble gjort i en uformell setting på kafeer i Oslo med ønske om å skape en åpen og behagelig atmosfære der informantene kunne snakke mest mulig fritt. Spørsmålene konsentrerte seg om hva det respektive arrangementet gikk ut på, hvordan de rent praktisk fungerte, opphav og hva de tror er kilden til suksessen. Selv om jeg er med i *StorySLAM Oslo*, måtte jeg likevel være åpen for at jeg ikke vet alt om akkurat dette arrangementet. Derfor intervjuet jeg også kollegaene mine for å kunne skifte perspektiv og kanskje oppdage aspekter som jeg ikke før hadde tenkt på eller lagt merke til. Å intervjuer noen man kjenner kan by på særegne utfordringer i intervjusammenheng, noe jeg tar for meg i del 2.6: *Forskningens kvalitet*.

Et gruppeintervju kan ifølge Kvale og Brinkmann redusere intervjuerens kontroll på situasjonen (Kvale og Brinkmann 2015, s. 180). De er mange som prater om gangen og gruppesamspillet kan gjøre at informantene stadig kommer på noe de vil si uten at man kommer seg videre, snakker seg bort og ikke egentlig gir svar på spørsmålet som ble stilt. Jeg opplevde gruppeintervjuene med arrangørene som svært fruktbare. De var veldig engasjerte og hadde masse å si om tematikken. Den naturlige strømmen av ytringer gav masse informasjon rundt spørsmålene jeg stilte. Eventuelle digresjoner fra informantenes side gjorde bare at de kom inn på aspekter som var viktige for dem, og som derfor ble viktige for undersøkelsen. Av og til kunne de spore helt av som en konsekvens av den sosiale konteksten vi befant oss i, men da skulle det ikke mer til at jeg minnet dem på spørsmålet også var de tilbake på rett spor igjen. Den største utfordringen med disse intervjuene var i midlertidig transkripsjonen av dem i etterkant. Dette kommer jeg tilbake til i del 2.7: *Transkripsjon av intervju*.

2.4.2. Fortellerne

Intervjuene med fortellerne ble gjennomført som personlige dybdeintervju. Det var viktig at jeg hadde hørt fortellingen til informantene jeg skulle intervjuer for å kunne stille dem best mulig spørsmål. Utvalget ble derfor gjort etter en observasjonsøkt av hvert arrangement. Som tidligere nevnt har *StorySLAM Oslo*, *Mortified* og *Salonghistorier* flere arrangementer i løpet av ett år. For at prosessen med å velge ut informanter fra fortellerne ikke skulle bli for lang, måtte jeg bare bestemme meg for en kveld hvor jeg dro på et arrangement med hensikt om å rekruttere informanter fra akkurat den kvelden.

Måten jeg gjorde det på var at jeg i etterkant av arrangementet snakket med arrangørene og spurte om de trodde den og den fortelleren kunne tenke seg å bli intervjuet. Deretter fikk jeg kontaktinformasjon fra dem på personen og tok selv kontakt med fortelleren. Alle jeg spurte sa ja, og det krevde lite overtaling fra min side om å bli med i forskningsprosjektet. Jeg valgte to informanter fra hvert arrangement, fortrinnsvis en jente og en gutt, for å få mest mulig varierte synspunkter. De ble intervjuet hver for seg. Når det kom til utvalg av informanter blant fortellerne fra *StorySLAM*, dukket den samme problemstillingen opp i forbindelse med det å intervjuer noen man kjenner. Dette tas også opp i del 2.6: *Forskningens kvalitet*.

Tjora (2017) skriver at en viktig forutsetning for å lykkes med dybdeintervju er at man greier å skape en avslappet stemning hvor informanten føler at det greit å snakke åpent selv om veldig personlige erfaringer, hvor det er lov å tenke høyt, og hvor digresjoner er tillatt (Tjora 2017, s. 118). I motsetning til ved gruppeintervjuene av arrangørene, var jeg alene med fortelleren som informant. Dette var derfor en mer intens form for intervju som også la mer press på den enkelte informanten. Mange av fortellerne var engstelige for at de ikke skulle ha noe interessant å si og dermed «skuffe» masterstudenten. Dette gjaldt særlig de fortellerne som hadde lite eller ingen sceneerfaring fra før og som derfor kanskje ikke følte at de hadde nok faglig kompetanse til å uttale seg om tematikken. Da gjaldt det for meg å sørge for en avslappet stemning på et sted hvor de kunne føle seg trygge. Også disse intervjuene ble gjort på diverse kafeer i Oslo. Dette senket terskelen fordi vi møttes på nøytral grunn og hjalp til å gjøre settingen mindre formell. Jeg sørget for å kommunisere til alle studiens informanter at det ikke fantes noen dårlige svar, eller at de kunne si noe feil, men var ekstra ettertrykkelig med det i møte med fortellerne fordi de var alene med meg. Spørsmålene dreide seg om hvorfor de hadde villet være med og fortelle om seg selv på det respektive arrangementet, hva de fortalte om og hvorfor de ville fortelle

akkurat den historien. I tillegg spurte jeg også fortellerne om hva de trodde kunne være årsaken til at så mange har lyst til å høre på. Motsatt spurte jeg også publikum om hva de tror er årsaken til at så mange vil stå på scenen og fortelle om seg selv. Dette fordi forteller på scenen og publikum i salen er i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre, og vil etter min mening derfor også kunne ha mye interessant å si om hverandre.

Som det kommer fram av presentasjonen av utvalget av fortellere, inkluderte undersøkelsen en kvinnelig forteller og en mannlig forteller fra hvert arrangement. Likevel var det interessant å oppdage hvor vanskelig det skulle bli å få tak i mannlige fortellere. Årsaken til det er at det overraskende nok er svært få mannlige fortellere med på *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier*. Det gjorde utvalget mitt blant mannlige fortellere noe begrenset. Enten fordi historiene de fortalte ikke var relevant for undersøkelsen min, eller fordi jeg, basert på opptreden deres, ikke fikk inntrykk av dette var et forskningsprosjekt de kunne vært interessert i å være med på. Eller så kunne det rett og slett være at det den kvelden jeg var tilstede ikke var mannlige fortellere å spore på scenen tidligere. Da måtte jeg komme tilbake igjen eller ta kontakt med fortellere som jeg hadde sett på scenen før jeg bestemte meg for å skrive denne masteroppgaven. Andreas som fortalte på *Mortified* er et eksempel på det. Han hadde jeg sett på *Mortified* sin premiere i Oslo vinteren 2016, altså et halvt år før jeg begynte på masteroppgaven min. Men fordi jeg på det aktuelle tidspunktet slet med å finne mannlige fortellere fra *Mortified* til undersøkelsen, kontaktet jeg han fordi jeg synes hans fortelling og opptreden var relevant.

2.4.3. Publikum

Intervjuene med publikum med ble gjennomført i pausen under eller rett etter, hvert av arrangementene. De var spontane i form av at de ikke var avtalt på forhånd og rekrutteringen av informantene foregikk derfor der og da – i situasjonen – med påfølgende intervju. Jeg valgte å intervju publikum på denne måten av hovedsakelig to årsaker. For det første gav det meg som forsker mulighet til å intervju publikum mens de enda var på arrangementet og dermed hadde inntrykkene frist i minnet. Dette kan ifølge Henriksen og Tøndel (2017) øke empiriens gyldighet fordi man «på stedet» får tak i tilgjengelig informasjon som en del av et avgrenset fenomen i en gitt situasjon. Disse intervjuene stod dermed som et utfyllende supplement til intervjuene med arrangørene og fortellerne som alle var forhåndsavtalte. For det andre frigjorde denne intervjuformen mye av ressursbruken min med hensyn til tid. Jeg hadde mange intervjuer

jeg skulle gjennomføre med flere ulike informantgrupper hvor majoriteten av disse var forhåndsavtalte. Med denne intervjuformen kunne jeg dra på de ulike arrangementene, kontakte publikum og gjennomføre intervjuene der og da i stedet for å avtale et møte med informantene på et senere tidspunkt.

Henriksen og Tøndel skriver at forskere som anvender spontane dybdeintervjuer, må ha en lav terskel for å opprette første kontakt med de foreløpig fremmede (Henriksen og Tøndel 2017). Etersom dette var intervjuer som ikke var avtalt på forhånd stod jeg i fare for at publikum kunne synes at det for eksempel var for skummelt eller brysomt å skulle la seg intervju på stedet. Det krevde at jeg som forsker hadde en trygg og ydmyk tilnærming til dem og respekterte det dersom noen ikke skulle ønske å bli intervjuet. Alle bort sett fra én publikummer av de jeg kontaktet, takket gladelig ja til å bli intervjuet. Det kan ha vært fordi de er på disse arrangementene fordi de vil være der og ha det gøy. På meg virket det som det var interessant også for dem å få muligheten til å reflektere høyt over egne opplevelser. Dessuten var ikke temaet det skulle være snakk om av en særlig sensitiv art. Etersom majoriteten av publikum var på omtrent samme alder som meg, og trolig derfor også studenter selv, med forståelse for situasjonen jeg som masterstudent befant meg i, virket det ikke som om det kostet dem mye å svare på noen kjappe spørsmål.

Beslutningen om hvem jeg skulle kontakte og når det passet seg var avhengig av situasjonene som utspilte seg i lokalet. Det gjaldt å finne *interaksjonsdøren* som Henriksen og Tøndel skriver om. En interaksjonsdør vil si de sekundene informanten er mottakelig for interaksjon. Begrepet viser til dører som gjerne oppstår idet individet signaliserer pauser i aktiviteten som han eller hun inngår i (Henriksen og Tøndel 2017). *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* har alle tre en lengre pause på rundt 15 minutter omtrent midt i arrangementet. Skulle jeg intervju publikum mens de enda var der, var det altså da jeg måtte gjøre det. Dette resulterte også i at disse intervjuene måtte være ganske korte og avgrensede. Jeg kunne ikke bruke like lang tid på å intervju dem som jeg gjorde med arrangørene og fortellerne. Dette hadde sine fordeler og ulemper. Fordelen lå i at jeg fikk tatt hensyn til min egen tid, men også informantenes. Dersom jeg hadde hatt muligheten til å intervju dem lengre enn jeg fikk, er det ikke sikkert at de hadde vært like interessert i det ettersom intervjuene ikke var avtalt på forhånd. De potensielle informantene var i situasjonen også klar over at pausen til arrangementet var kort og at intervjuet derfor ikke ville ta lang tid. Det kan ha gjort sitt til at det ble lettere for dem å bli med. Samtidig gjorde det at intervjuene var korte det mulig for meg å rekruttere et større antall

informanter blant publikum. Ulempen lå i at informantene fikk liten tid til å reflektere over spørsmålene mine. Jeg stod dermed i fare for å svar som kun skrapte overflaten av informantenes meninger om arrangementet og fortellingene de hørte. En vanlig kritikk mot spontane dybdeintervju er at de er grunne og overfladiske. Dette argumenterer Henriksen og Tøndel imot ved å referere til Tjora (2017) når de skriver at «dybden» i denne metoden ligger i forskerens strategiske nysgjerrighet på informantens konkrete erfaring med fenomenet hen befinner seg i. Med andre ord trenger ikke et intervju å være bredt eller langt for at det skal kunne gi pålitelig data. Nøkkelen ligger i å gi informantene spillerom til å snakke relativt fritt, samtidig som man forholder seg til fenomenet forskeren vil undersøke (Henriksen og Tøndel, 2017).

Jeg valgte å oppsøke publikummere som i pausen, eller etter arrangementet, fortsatt satt på plassen sin. Dette fordi jeg anså dem som mer tilgjengelige for et intervju enn de som for eksempel stod i kø i baren eller toalettet eller var på vei ut av lokalet. Jeg tok også bare kontakt med dem som satt enten to og to eller i en større gruppe for at de potensielle informantene skulle føle seg trygge, og ikke trengt opp i et hjørne alene med en ivrig masterstudent. På den måten ble også intervjuene med publikum en form for gruppeintervjuer. Henriksen og Tøndel skriver at i starten av datainnsamlingen opplever man ofte seg selv som «rusten» og man må forberede seg selv mentalt på å ta kontakt. For selv om informantens komfort er sikret, kan man ikke garantere at forskeren opplever det samme (Henriksen og Tøndel 2017). I de første intervjuene med publikum synes jeg det var veldig ubehagelig å skulle ta kontakt med dem på denne måten. Jeg var redd for å bli avvist, ikke huske hvilke spørsmål jeg skulle stille, og virke like nervøs som jeg faktisk følte meg. Henriksen og Tøndel referer de til Goffman (1956) når de skriver at følelsen av pinlighet fungerer som en sanksjon som fører til at individet tilpasser seg den sosiale situasjonen. Det er ved å utføre de pinlige handlingene at man blir stadig tryggere i hvordan rollen skal spilles ut, og man får dermed kontroll på situasjonen (Henriksen og Tøndel 2017). Etter hvert som jeg gjennomførte flere intervju bedret den ubehagelige følelsen seg, og jeg følte meg tryggere på situasjonen. Jeg opplevde å bli sikrere på meg selv og spørsmålene jeg skulle stille noe som trolig også gjorde det lettere for informantene å svare utfyllende på det jeg spurte om.

2.5. Forskningens kvalitet

Å ta i bruk kvalitative forskningsmetoder i performative studier som denne, der forskeren tolker og forstår ut ifra et subjektivt perspektiv, vil alltid utfordre forskningens *reliabilitet* og *validitet*. Dette er begreper som begge, ifølge Repstad, har vært brukt i forskningssammenheng som uttrykk for hvor god kvalitet det er på forskningen. Videre skriver han at en viktig del av forskningsprosessen består i å kritisk vurdere kvaliteten på den forskningen man har utført (Repstad 2007, s. 134).

I dette forskningsprosjektet er det de kvalitative forskningsintervjuene med arrangørene, fortellerne og publikum fra de tre scenekunstkonseptene *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* som utgjør studiens hovedkilde til primærdata sammen med mine observasjoner. Jeg har underveis i redegjørelsen av de ulike intervjuene, trukket fram og problematisert visse aspekter ved dem som kan ha hatt betydning for forskningens kvalitet. Videre ønsker jeg å se på hva som kan ha gitt utslag i den konkrete intervjusituasjonen, noe jeg tar for meg i det følgende.

2.5.1. Meddeltaker

Et intervju er slik Aase og Fossåskaret beskriver det, et sosialt møte hvor erfaring blir fortolket og mening skapt. Det finnes ikke noe som en steril intervjusituasjon, da ethvert møte vil influere informantene. Forskeren innenfor kvalitativ forskning må derfor regnes som en meddeltaker i konstruksjon av perspektiv og svar (Aase og Fossåskaret 2014). Det at jeg er tilstede som den personen jeg er, med min væremåte og mine egenskaper, vil i alle studiens tilfeller kunne påvirke informantenes svar. Hvordan jeg presenterte meg for dem, måten jeg stilte spørsmålene og responderte på i tillegg til bruken av lydopptaker og notatblokk er bare noen eksempler på faktorer som kan ha innvirket på svarene deres. Dette trenger ikke å ha vært utelukkende negativt, men noe jeg som forsker må bli klar over underveis, slik at det kan tas i betraktning når data skal fortolkes (Repstad 2007, s. 69).

Det er også nærliggende å tro at mitt forhold til noen av studiens informanter kan ha hatt en særlig innvirkning på akkurat disse intervjuene. Arrangørene av *StorySLAM Oslo* er kollegaer og gode venner av meg. Fortellerne av dette arrangementet har jeg selv vært med å rekruttere og veilede i arbeidet med fortellingene deres. At vi kjente hverandre fra før kan ha hatt sine

fordeler og ulemper. På den ene siden kan det ha gjort det lettere for dem å åpne seg for meg. De vet hvem jeg er, og det er derfor et allerede gjensidig tillitsforhold tilstede som jeg i de andre intervjuene måtte bruke tid på å bygge opp. I intervjuene med arrangørene og fortellerne fra *StorySLAM* kunne jeg gå raskere rett på sak og inn i materien jeg ville at det skulle snakkes om. På den andre kan det også ha ført til at de ikke svarte like utfyllende på enkelte av spørsmålene fordi de tar for gitt at jeg vet hva de snakker om. Det var også en sjanse for at de ble mer tilbøyelige til å svare det de trodde at jeg ville høre, eller sensurere seg selv i frykt for å si noe «feil» til meg. For disse informantene var ikke jeg bare forskeren, men også en av arrangørene bak scenekunstkonseptet det under intervjuet skal være snakk om. Denne dobbeltrollen jeg som forsker fikk i møte med disse informantene, var noe jeg måtte være bevisst på og forsiktig med i intervjusituasjonen, men også under transkripsjonen og videre i analysen av intervjuene.

2.6. Transkripsjon av intervju

Transkripsjoner er oversettelser fra talespråk til skriftspråk. Kvale og Brinkmann skriver at det ikke er ukomplisert å transkribere, men snarere en fortolkningsprosess der forskjellene mellom talespråk og skrevne tekster kan skape en rekke praktiske og prinsipielle problemer. Videre påpeker de at det ikke finnes en sann, objektiv oversettelse fra muntlig til skriftlig form. Det er derfor umulig å svare på hva som er en *korrekt* transkripsjon. Man må heller spørre seg hva som er en nyttig transkripsjon for ens egen forskning (Kvale og Brinkmann 2015, s. 205-212).

Jeg gjennomførte alle intervjuene selv, med en lydopptaker, og deretter transkriberte jeg dem. En særlig utfordring for meg i denne delen av forskningsprosessen var overgangen fra det muntlige språket til det skriftlige i transkripsjonen av intervjuene med spesielt arrangørene og publikum. Etersom dette var gruppeintervjuer, sier det seg selv at spørsmålene ikke var rettet mot en bestemt person, men mot en gruppe. Det gjorde sitt til at flere svarte samtidig, noe som igjen resulterte i at de av og til snakket i munnen på hverandre, overlappet eller fullførte hverandres setninger. Under intervjuene med publikum var det i tillegg mye bakgrunnsstøy i form av prat eller musikk fordi de foregikk i pausen eller rett etter arrangementene. Dette kunne tidvis gjøre det utfordrende for meg å høre hva de sa, men også høre hvem som hva. Det krevde derfor flere nøysomme gjennomlyttinger av disse intervjuene for å på best mulig måte kunne transkribere hva de svarte og hvem som svarte.

For å markere hvem som sier hva i transkripsjonen har jeg satt forbokstaven på fornavnet til vedkommende foran utsagnet, eksempelvis i intervjuet mitt med forteller Karina fra *Mortified*. Jeg har markert det jeg spurte om med «S» og det hun svarte med «K». Dersom noen av informantene mine hadde samme forbokstaver la jeg på første initial av etternavnet i tillegg til forbokstaven i fornavnet. Eksempelvis i intervjuet mitt med arrangørene av *StorySLAM* har jeg markert Synne Imelands utsagn med «SI». Mitt navn er alltid markert med bare «S».

I denne studien har jeg valgt å la publikum være anonyme, mens arrangørene og fortellerne blir nevnt med fullt navn. Dette fordi arrangørene og fortellerne i de tre arrangementene kan regnes som offentlige personer, og jeg intervjuer dem om en offentlig hendelse som de er deltakende i. Når jeg i denne studien skriver om fortellingene vil det ikke være til å unngå å ikke avsløre hvilken forteller jeg refererer til. De som lot seg intervjuet ble naturligvis informert om dette før jeg gjennomførte intervjuet. Publikummerne, derimot, har ikke kommet til arrangementene med den hensikt å stikke seg ut, eller å tale offentlig, derfor valgte jeg å la dem beholde sin anonymitet. Deres utsagn har jeg i oppgaven markert med en «P» i tillegg til forbokstaven på det respektive arrangementet. Eksempelvis når jeg referer til et sitat av en publikummer fra *Mortified* er det markert på følgende måte: «PM». «PS» er da *Salonghistorier* og «PSS» er *StorySLAM*. Der hvor det var flere intervjupersoner tilstede i samme intervju av publikummene, har jeg for å vise at det er ulike personer som svarer markert «P1», «P2», «P3» osv. alt ettersom hvor mange personer det er i samme intervju.

2.7. Analyse av intervju

Da jeg var ferdig med å transkribere alle intervjuene, skrev jeg dem ut og samlet dem i bunker delt inn i hver enkelt informantgruppe. Altså sorterte jeg publikumsintervjuene for seg, og gjorde det samme med forteller- og arrangørintervjuene. Deretter gikk jeg suksessivt igjennom hver enkelt informantgruppe og grovkategoriserte materialet. I denne fasen tok jeg tak i setninger, ord eller formuleringer som utpekte seg, og plassert dem i et eget dokument med tilhørende utsagn. Jeg sorterte og gjennomgikk transkripsjonene på denne måten fordi jeg ønsket å se hva informantene svarte på tvers av de tre scenekunstkonseptene, men sørget for å tydelig markere hvilket arrangement utsagnene stammet fra. Jeg plasserte dataekstrakter innenfor så mange ulike grovkategorier som mulig, ettersom jeg ikke kunne vite hva som vil bli interessant på et senere tidspunkt. Med andre ord trengte ikke ett utsagn fra en av studiens

informanter å plasseres inn i kun en grovkategori, men flere dersom jeg så det som relevant. Figur 2 nedenfor illustrerer hvordan en slik grovkategorisering kunne foregå i denne studien.

Dataekstrakt	Grovkategorier
P2S: Jeg vet ikke. Det er som hun sier at det er ekte at du får liksom innblikk i tankene til folk som du ikke kjenner. Det er ikke fiksjon liksom og du får likevel en god historie da. (Hører ikke neste setning). Det er en ekte ting liksom. Følelser på en person som er ekte. Det er ikke oppdikta som når du leser en bok.	<ol style="list-style-type: none">1. Det er ekte2. Innblikk i andre menneskers tanker3. Ikke fiksjon eller oppdiktet.

Figur 2: Informantutsagn fra en publikummer på Salonghistorier og grovkategoriene det ble delt inn i.

Videre gikk arbeidet ut på å lete etter gjennomgående temaer blant grovkategoriene. Her forsøkte jeg å organisere materialet inn i større overordnede temaer. I denne fasen gikk jeg nok en gang gjennom hver enkelt informantgruppe og så etter grovkategorier som kunne omhandle det samme, men som kanskje bare var blitt uttrykt på ulik måte. Disse ble så plassert inn under samme tema. Deretter forsøkte jeg å danne meg en oversikt over alle temaene som nå var listet opp under hver enkelt informantgruppe og så på om noen av disse gikk igjen i hverandre. Gjorde de det, plasserte jeg dem inn under hverandre, men sørget nok en gang for at det var tydelig markert hvilken informantgruppe som sa hva og fra hvilket arrangement. De temaene, som på tvers av informantgruppene ikke gikk igjen i hverandre, ble inntil videre stående for seg selv som et eget tema.

Videre måtte jeg kritisk gå igjennom alle de innledende temaene som nå var dannet, både innenfor hver enkelt informantgruppe, men også på tvers av dem. Her oppdaget jeg hvordan noen av temaene jeg hadde trodd skulle fungere overordnet, ikke gjorde det likevel, enten fordi det ikke var nok data til å støtte opp under temaet eller fordi jeg ikke anså det særlig interessant sammenlignet med resten. Noen temaer ble det også nødvendig å bryte ned til mindre undertemaer, da det viste seg at de ikke fungerte som overordnede lengre. Andre måtte slås sammen.

Deretter bar det videre i prosessen med å definere og navngi temaene. Dette arbeidet innebar blant annet en ytterligere tilskjerping av hva slags data som passet inn under hvert enkelt tema, men også å få tak i essensen av hva hvert tema handlet om, og hvilke aspekter ved datamaterialet som temaene fanget opp. På den måten kunne jeg få tak i teoretiske mønstre eller dypstrukturer som Alvesson og Skölberg (2008) kaller det, som kunne være med på å begrepsliggjøre de empiriske overflatestrukturene, skapt gjennom min tolkning av dem. Måten jeg gjorde det på var at jeg ved bruk av relevant teori og andre empiriske eksempler fra feltet forsøkte å komme bak scenen, slik Aase og Fossåskaret (2015) beskriver det.

I den siste fasen av prosessen med å analysere intervjuene, gjenstod naturligvis det å produsere selve masteroppgaven. Her måtte jeg blant annet velge ut sitater som på best mulig måte kunne representere temaene og de fire aspektene jeg nå hadde valgt for å kunne svare på problemstillingen. Disse sitatene ble dermed representative for alle de andre sitatene som ble plassert under hvert enkelt aspekt, men som ikke blir sitert i den ferdige oppgaven. I tråd med studiens abduktive metodiske tilnærming, har jeg benyttet meg av relevant teori og tidligere forskning på feltet for å finne fram til de mest relevante aspektene som kan bidra til å besvare studiens problemstilling. Denne utvelgelsen resulterte at jeg som utgangspunkt for videre diskusjon valgte ut følgende aspekter: *interaksjon*, *det autentiske*, *det sosiale* og *det skamfulle*. Dette er aspekter som belyser fenomenets popularitet fra forskjellige innfallsvinkler. Disse vil siden bli diskutert i *Kapittel 4: Diskusjon*.

Jeg har altså ikke tatt for meg absolutt alle aspektene som jeg gjennom analyse og tolkning datamaterialet kom fram til, men noen få utvalgte. Dette utvalget berodde hovedsakelig på hvilke aspekter jeg, med utgangspunkt i min egen vurdering, samt studiens teoretiske bakteppe, anså som mest fremtredende for hvorfor personlige fortellinger har blitt populært i dag. Hvor ofte et aspekt forekom i intervjumaterialet har derfor ikke nødvendigvis vært avgjørende for om det ble ansett som interessant å diskutere eller ikke. Jeg ble nødt til å gjøre utvelgelsen på denne måten fordi jeg opplevde at det kunne være vanskelig for informantene, særlig blant fortellere og publikum, å sette konkrete ord på hvorfor de ville fortelle om eller lytte til de personlige fortellingene. Det er heller ikke så rart. I første omgang er de der åpenbart fordi de synes det er gøy eller morsomt og mitt inntrykk var at de før intervjusituasjonen, ikke hadde reflektert noe særlig over tematikken. Ordene «gøy» og «morsomt» var for øvrig to beskrivelser som gikk mye igjen i intervjumaterialet, og selv om det da gjaldt for meg å komme bak fasaden på disse begrepene og finne ut *hva* det var de syntes var så gøy eller morsomt, så var det som

førstegangsforsker til tider vanskelig. Jeg ble derfor nødt til å ta tak i de aspektene jeg faktisk klarte å trekke ut av materialet, uavhengig om de forekom ofte eller ikke.

I den sammenhengen kom intervjuene med arrangørene godt med. De hadde en mer faglig tilnærming til tematikken og kunne derfor komme med perspektiver som var med å utfylle og bygge opp under informantene blant fortellerne og publikums utsagn. I tillegg har de naturligvis mye erfaring fra å jobbe med fortellerne på scenen og observasjoner av publikum i salen. Ingen av arrangørene av *Salonghistorier* hadde på det tidspunktet jeg skrev oppgaven vært på scenen selv, men en av arrangørene fra *Mortified* hadde det og alle arrangørene av *StorySLAM*, inkludert meg selv, har stått på den scenen og fortalt en personlig historie. Selv om årsaken til at de har gjort akkurat det, er mer åpenbar enn for andre «tilfeldige» fortellere (de driver trossalt arrangementet) så har de likevel fått noe av den samme opplevelsen og vil derfor kunne si noe om det. Her har også noen av mine egne betraktninger rundt det å fortelle om seg selv, arrangere og sitte i publikum, vært med på å belyse interessante aspekter. De vil ikke være de som veier tyngst i oppgaven, men heller fungere som et supplement til oppgavens hovedkilde til primær data som er intervjuene med arrangører, forteller og publikum av *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier*. Det må også nevnes at jeg for å få mest mulig utfyllende svar, spurte fortellerne om hvorfor de tror publikum kommer, og publikum om hvorfor de tror fortellerne vil stå på scenen. De opplever hverandre i det samme rommet, og jeg mener derfor at de vil kunne ha noe interessant å si om hverandre. Dette har også blitt tatt i betraktning i arbeidet med analysen av intervjumaterialet.

Kapittel 3: Om personlige fortellinger

Det er to datoer jeg aldri kommer til å glemme. Den ene er 5 november 2013. Da satt jeg på venteværelse hos gynekologen min. Jeg hadde fått time kl. 09:30 og jeg satt i en korridor uten mennesker, uten noe trafikk og jeg var helt sikker på at jeg satt feil så jeg reiste meg for å gå og finne skranken igjen og da hører jeg at det er en dør som åpner seg bak meg. «Udnæs!»

Slik begynner fortellingen til Charlotte Udnæs (27), en av etter hvert mange fortellere som har fortalt en historie om seg selv på *StorySLAM*. Det klirrer svakt i noen ølglass før kasseapparatet bak bardisken smekker igjen for siste gang og stillheten senker seg over publikum i salen. Det tar alltid noen sekunder mellom hver forteller før de finner roen igjen. Slik er det også på *Mortified* og *Salonghistorier*. Alle tre arrangementene har mellom fem og åtte deltakere på scenen hver gang, gjerne med en pause midt i showet. Da kan publikum kjøpe seg en ny øl, gå på toalettet og prate med hverandre om det de akkurat har hørt. Charlotte fortsetter:

Jeg reiste meg, fulgte etter dama og lukka døra bak meg. Rommet var svært. Det var fullt av skjermer og tastaturer og instrumenter jeg snart skulle få hilse på. Jeg kledde av meg nedentil og krøp opp så godt jeg kunne i denne gynekologstolen med de rare bøyene til beina. Og imens jeg liksom fikk satt meg sånn elegant til så forklarte jeg hva problemet var: At jeg har ikke hatt mensen på 2 år.

Charlotte får etter hvert vite av gynekologen at hun er gravid. Og ikke nok med det; hun er over halvveis. Gynekologen drar fram brosjyrer og skjemaer som Charlotte må fylle ut samtidig som hun forsøker å roe Charlotte ned som nå kjemper med tårene. Abort var ingen utvei – hun var alt for langt på vei. Men hun slipper å betale for timen da. Det koster visst ikke noe når du er gravid.

Jeg tok med meg jakka og alle de titalls brosjyrene jeg hadde fått og gikk ut derifra. Forbi den plassen jeg hadde sittet uvitende for 30 minutter siden og forbi den betalingsautomaten som gjerne skulle slukt både penger og bankkort. Det er to datoer jeg aldri kommer til å glemme i løpet av livet mitt. Den andre er 19.mars. 2014.

Fortellingen hennes er et godt eksempel på en typisk *StorySLAM*-fortelling, men jeg mener den også er representativ for fortellinger fortalt på både *Salonghistorier* og *Mortified*. Forhåpentligvis vil den derfor gi et inntrykk av hva en personlig fortelling, slik den defineres i denne oppgaven, kan være i dag. Den er personlig fordi den handler om noe hun har opplevd selv. Den er også intim, både i språket som er direkte og enkelt, men også i innhold – hun forteller tross alt om en time hos gynekologen sin, noe de fleste kanskje ikke ville snakket så

høyt om. Dette vekker en slags pinlighetsfølelse i publikum, fordi det hele blir så *nært*, særlig på grunn av hennes fysiske tilstedeværelse i rommet. Hun står faktisk rett foran oss og forteller dette. Samtidig beveger hun seg inn på ett minefelt av tabubelagte tematikker som kjønn, kropp og seksualitet, noe som skaper en blanding av spenning og ambivalens blant publikum.

I det følgende forsøker jeg å gi en redegjørelse av personlige fortellinger som fenomen i scenekunsten. Målet er å gi leseren en dypere forståelse av hva som i dette studiet menes med personlige fortellinger gjennom en nærmere begrepsdefinisjon og beskrivelse av fenomenets praksis og historiske bakgrunn. Jeg gjør også rede for hvilke teoretiske perspektiver som har dannet grunnlaget for hvordan jeg tolker og forstår populariteten av personlige fortellinger i dag basert på deltakende observasjon av *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* og de kvalitative forskningsintervjuene med arrangørene, fortellere og publikum fra disse tre scenekunstkonseptene som beskrevet i *Kapittel 2: Metode*.

3.1. Plattformfortelling

Hva er en personlig fortelling? Begrepet er hentet fra professor i psykologi Peggy J. Millers teorier. Hun definerer personlige fortellinger på følgende måte:

A story of personal experience is an oral story in which the narrator invokes a past event from his or her own life (...). These stories are obviously personal: the narrator represents the past event as one that he or she experienced. In other words, the narrator and the self-protagonist are one and the same, and this is indicated by the use of the first-person (Miller 2009, s. 69).

Med personlig fortelling i denne studien, menes en sann, selvopplevd fortelling, muntlig fortalt av den fortelleren som fortellingen også handler om. Altså er jeg-et som forteller, identisk med jeg-et det fortelles om. Når jeg bruker uttrykket «muntlig» er det for å presisere at det i studien handler om personlige fortellinger som blir fortalt i et levende og direkte møte mellom den som forteller og den som hører på. Det vil si at studien ikke inkluderer personlige fortellinger fortalt på for eksempel TV, radio eller i en bok, selv om dette er, som vist innledningsvis i oppgaven, minst like vanlig.

Å fortelle om seg selv er noe mennesket gjør hele tiden og sikkert alltid har gjort, i hvert fall så lenge det har hatt språk. Det er grunnleggende menneskelig. Vi forteller hverandre om opplevelser vi har hatt, erfaringer vi har gjort, mennesker vi har møtt og om ting vi har sett og hørt. Dette gjøres over middagsbordet, på jobb eller fest til venner, familie og bekjente – det er en del av våre hverdagslige liv. De personlige fortellingene det handler om i denne studien derimot, blir fortalt fra en scene til et publikum, noe som er langt fra en hverdagslig situasjon. Det er også dette som gjør at de skiller seg fra det hverdagslige og knytter seg til scenekunsten. Ikke nødvendigvis fordi de fortelles fra en scene (selv om dette har en særlig avklarende effekt), men fordi *intensjonen* er å opptre med dem for et publikum.

Å fortelle fra en scene til et publikum er det professor Michael Wilson kaller for *plattform storytelling* i boken *Storytelling and theatre* (2006). Her oversatt til plattformfortelling. Han bruker begrepet som en fellesbetegnelse på ulike former for muntlig fortalte historier som på en eller annen måte framføres fra en scene. Denne «scenen» kan være et helt klasserom så vel som å befinne seg på en stor festival. Det handler derfor ikke like mye om at det ved plattformfortelling må eksistere en scene i fysisk forstand, som det gjør om holdningen og intensjonen til å det fortelle. Ved plattformfortelling plasseres fortelleren på en fiktiv eller konkret scene for å bli beundret for sitt «artisteri» og det er også dette som ligger i hjertet av plattformfortelling.

Plattformfortelling befinner seg i øvre høyrehalvdel av «The Performance Continuum», en modell (Figur 3) utviklet av Wilson for å illustrere hvordan all muntlig historiefortelling performativt sett er linket sammen:



Figur 3 The Performance Continuum (Wilson 2006, s.9)

Modellen fungerer som en skala og tar utgangspunkt i at all muntlig historiefortelling (også de som er en del av hverdagspråket vårt) er former for *performance*, som etter hvert som man

beveger seg mot høyre side, stiger i intensitet, bevissthet, formalitet, risiko og belønning. Begrepet «performance» forstås her som opptredener eller forestillinger om du vil, og defineres av Wilson som en modus av kommunikasjon hvilket det er knyttet visse regler og konvensjoner til. Eksempler han trekker fram på slike regler og konvensjoner inkluderer blant annet forventningen om at publikum vil høre på uten å avbryte, evaluere opptreden og gi en passende respons gjerne i form av latter eller applaus. På samme måte vil også fortelleren føle et ansvar for å fortelle en historie det er verdt å høre på og fortelle den godt.

Helt til venstre på modellen, finnes det som kan kalles konversasjonelle fortellinger. Dette er fortellinger som kan betegnes som en del av hverdagspråket vårt. Wilson forklarer at dette kan være fortellinger uhøytidelig fortalt under en samtale med venner på for eksempel en pub eller bussen. Intensiteten på denne typen fortellinger er lav, og de har en tendens til å virke mindre formelle og med mindre følelse av «begivenhet» – dette er noe jeg kommer tilbake til senere i kapitlet. Det er forbundet liten risiko for fortellere som operere på denne siden av modellen. Skulle fortelleren for eksempel glemme seg, er det ikke verre enn at han eller hun blir litt flau. I noen tilfeller kan konversasjonelle fortellinger til og med være ubevisste, i form av at fortelleren ikke er klar over at hun eller han faktisk forteller en fortelling og lytteren er heller ikke klar over at hun eller han hører på en. Det er lite ved de konversasjonelle og ubevisste fortellingene som minner oss om det vi tradisjonelt forbinder med scenekunsten, rent bortsatt fra at de fortelles muntlig. Men etter hvert som vi beveger oss mot høyre siden av skalaen, begynner fortelleren å ta i bruk en rekke teknikker som vi raskt forbinder med det. Eksempler på det er en formalisering av språket og gester, stemmebruk og opprettholdelse av øyekontakt med publikum i tillegg til en nøyere utvelgelse av hvilken informasjon som blir gitt når. Til slutt ender vi helt til høyre for skalaen hvor fortellinger som ifølge Wilson, blir fortalt på en stor festival fra en scene med full teknisk produksjon (lys, lyd etc.). På denne siden av skalaen er fortellingene aller høyst bevisst fortalt og lyttet til. Risikoen ved å fortelle på dette nivået, er derfor langt større enn på venstre siden. Skulle en forteller som opererer i det øvre høyre siktet av modellen gjøre en dårlig opptreden, for eksempel ved å glemme det han eller hun skulle si, risikerer fortelleren i verste fall å miste levebrødet sitt. På den andre siden er belønningen også større dersom fortelleren gjør det bra, enten det er i form av finansiell belønning eller applaus og berømmelse fra publikum (Wilson 2006, s. 9-11).

Plattformfortelling befinner seg altså i øvre høyre halvdel av «The Performance Continuum». Det vil si at de personlige fortellingene som det handler om i denne studien ikke inkluderer

konversasjonelle fortellinger som er tilfeldig eller ubevisst fortalt og det til tross for at personlige fortellinger kanskje er den typen fortellinger som oftest blir fortalt i hverdagslige sammenhenger til forskjell fra mer tradisjonelle fortellinger som eventyr, myter og sagn. Det handler derimot om personlige fortellinger som er bevisst fortalt, konstruert og tilpasset et publikum som bevisst lytter, evaluerer og responderer. Men, som Wilson påpeker, vil alle fortellere som operer på denne siden av skalaen, uavhengig av hva slags fortelling de forteller, nødvendigvis måtte skifte posisjon og bevege seg opp og ned på den med hensyn til konteksten som han eller hun forteller i og noen ganger også ut ifra hvor de er i selve fortellingen (Wilson 2006, s. 11).

Det som derfor fungerer som den avgjørende definerende faktoren av plattformfortelling er ifølge Wilson, selve *begivenheten*:

(...) all platform storytelling requires a sense of occasion, of being a part of a separately conceived and designed performance event, and it is the event that defines the storytelling in the first instance (Wilson 2006, s. 60).

Eksemplene Wilson trekker fram på slike begivenheter er fortellerklubber, som for så vidt *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* er, og festivaler, som *Fortellerfestivalen*² i Oslo kan være et eksempel på. Festivaler skriver Wilson at er det mest tydelige eksemplet på begivenheter som definerer plattformfortelling på grunn av deres størrelse, omfang og ambisjon (Wilson 2006, s. 60). Begivenheten som omslutter plattformfortellingene i denne studien er ganske omfattende.

StorySLAM, *Mortified* og *Salonghistorier* holder alle tre til på hvert sitt offentlige spillested i Oslo. Henholdsvis Kulturhuset i Oslo (*StorySLAM*), HVASKJER på Soria Moria (*Mortified*) og Ingensteds på Blå (*Salonghistorier*). I forkant opprettes et Facebook-arrangement som publikum blir invitert til. Ved *StorySLAM* og *Mortified* må publikum i tillegg kjøpe billett hvis de ønsker å komme. Hvert av lokalene har en opphøyd scene som fortelleren opptrer fra med plass til mellom 100-250 sittende publikummere. De ytre virkemidlene er enkle og består stort sett av scenelys og musikk som spilles i det publikum kommer inn og i pausen under arrangementene. Alle fortellerne bruker også håndholdt mikrofon når de forteller.

² Også kalt *The Norwegian Storytelling Festival*. Festivalen tilbyr nasjonal så vel som internasjonal muntlig fortellerkunst og finner sted hver vår i Oslo (Fortellerfestivalen, 2018).

Under *Mortified* er det i tillegg en overhead på scenens bakteppe med bildet av fortelleren fra den tiden den gitte teksten ble skrevet, som bildet under av en av informantene fra *Mortified*, Andreas, illustrerer:



Andreas Preus Efskin forteller under *Mortified*. 02.05.16 Foto: Markus Thorsen

Alle tre arrangementene har en konferansier som leder publikum og fortellere igjennom kvelden. Idet selve arrangementet er i gang forklarer konferansieren hva som skal skje, hvordan kvelden skal forløpe og annen praktisk informasjon. Deretter introduseres første opptreden. Ettersom *StorySLAM* er en fortellerkonkurranse, trekkes rekkefølgen på fortellerne tilfeldig underveis i showet. Fortellerne vet derfor ikke når skal fortelle, noe som også skaper et ekstra spenningsmoment både for dem og publikum i dette arrangementet. Under *Mortified* og *Salonghistorier* er rekkefølgen bestemt på forhånd, noe fortellerne også er klar over. Etter hver opptreden kommer konferansieren opp på scenen igjen, takker og sier kanskje noen ord om det vi akkurat opplevde før neste forteller introduseres. Som forklart innledningsvis blir det under *StorySLAM* også gitt poeng etter hver forteller av juryene.

Som det kommer fram av beskrivelsen er det flere elementer ved disse tre arrangementene som gjør at de i aller høyeste grad skiller seg fra hverdagslige hendelser. Noen vil også kanskje si

ekstremt. Det er derfor viktig å påpeke at ikke alle begivenheter som definerer plattformfortelling, trenger å være av et like stort omfang som *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* er. Med andre ord kan plattformfortelling foregå i en langt mindre spektakulær skala, uten å miste sin definisjon som det. Et eksempel kan være *Fortellerkafe Oslo* på Asylet som er en av Europas lengst levende fortellerkafeer. Dette er en arena hvor erfarne, så vel som uerfarne fortellere kan fortelle nye fortellinger, myter og tradisjonsfortellinger (Fortellerkafe Oslo, 2018). Produksjonene her foregår ofte i en mer beskjeden skala. Fortellerne står ikke på en opphøyd scene, men er på samme vertikale nivå som publikum. De bruker heller ikke mikrofon og ytre virkemidler som lys eller lyd er sjeldent tilstede. Det må også nevnes at lokalene til Asylet er hjemmekoselige på en sann måte at du som publikum før følelsen av å bli fortalt for hjemme i din egen stue.

At plattformfortelling kan foregå i en mindre spektakulær skala enn *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier*, er samtidig med på å vise hvor høyt opp på «The Performance Continuum» de personlige fortellingene det handler om i denne studien, faktisk befinner seg. Likevel er det særlig én faktor jeg mener trekker den litt ned, og det er det faktum at majoriteten av fortellerne på scenen er amatører. Det vil si at de ikke anser seg selv som profesjonelle fortellere, og mange av dem har ikke en gang stått på en scene før. Denne faktoren er ikke nødvendigvis negativ – snarere har jeg inntrykk av det motsatte, men det at majoriteten av fortellerne er amatører gjør at jeg mener disse arrangementene ikke kan plasseres helt øverst til høyre på modellen, hvor som Wilson skriver, gjerne profesjonelle fortellere befinner seg (Wilson 2006, s. 11). Dette forsterkes også av at lokalene som de tre arrangementene finner sted i også er offentlige utesteder, som både publikum og forteller har vært på mange ganger før og i helt andre sammenhenger. På den måten skiller ikke disse lokalene seg like mye fra det hverdagslige som for eksempel et tradisjonelt teaterbygg gjør. Fordi lokalene også er offentlige utesteder, kan publikum dessuten oppholde seg i rommene som arrangementene skal finne sted i, lenge før de har begynt, men også etter at de er ferdig. Dette gir arrangementene et mindre høytidelig preg fordi publikum får et eierskap til rommene ettersom de ikke kun er forbeholdt den opptreden som de har kommet for å se. Det fører også til en annen form for interaksjon mellom aktørene på scenen og publikum i salen enn det som tradisjonelt sett har vært vanlig i kunsten. Der hvor aktøren gjerne går av scenen og forsvinner, oppholder fortellerne og publikum i samme rom gjennom hele arrangementet. Det gir dem muligheten til å ta kontakt med hverandre og snakke om opplevelsen av det som har skjedd.

I et mylder av estetiske underholdningstilbud finnes tre scenekunstkonsepter som blir gjenkjent, og ansett, nettopp som det, til tross for sin nære posisjonering til hverdagslivet. Likevel framstår de som noe mindre høytidelige, både i kraft av hva de tilbyr (personlige fortellinger), men også måten det blir framført på: Av fortellere med liten eller ingen sceneerfaring i lokaler, som alle deltakerne av den performative hendelsen gjerne har vært i før ved flere og ulike anledninger, og som de sammen har muligheten til å få et eierskapsforhold til fordi de kan oppholde seg i det før og etter arrangementene er i gang.

3.2. Historikk

Det er vanskelig å sette fingeren på når personlige fortellinger ble til, ettersom de etter all sannsynlighet alltid har vært der som en del av vår hverdag. Det er også nærliggende å tro at personlige fortellinger ble til før alle mytene, eventyrene og sagnene. Fordi når alt kommer til alt: hvilken annen kilde til disse fortellingene kan egentlig mennesket ha hatt enn seg selv? På den måten kan alle fortellinger sies å være personlige, alt fra de store Hollywood-filmene til eventyrene samlet inn av Asbjørnsen og Moe. I denne studien er det derimot de personlige fortellingene som fortelles av den personen som fortellingen også handler om, det fokuseres på. Det kan likevel ikke fornektes at det har vært en stor vekst av personlige fortellinger de siste årene. Som Elie Wiesel sitert av Park-Fuller (2000) skriver:

If the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony. We have all been witnesses and we fell we have to bear testimony of the future (Wiesel i Park-Fuller 2000, s. 21).

Som fenomen innenfor scenekunsten, ansees personlige fortellinger først og fremst som en form for muntlig fortellerkunst. Dette selv om andre tradisjoner trolig også har vært med å inspirere til formen. Muntlig fortellerkunst er en kunstform som ifølge lektor og fortellerkunstner Heidi Dahlsveen hører hjemme under scenekunsten. I boken *Innføring i muntlig fortellerkunst* fra 2008 henviser hun til den franske fortelleren Bruno de La Salle som skriver at det muntlige ordet er avhengig av et fysisk nærvær, det ligger et ansvarsforhold mellom den som forteller og den som lytter, og det muntlige ordet består av lys og musikalitet. Formen er enkel fordi den ikke krever mye av verken ytre virkemidler eller forhåndskunnskaper hos lytteren. Videre skriver hun at muntlig fortellerkunst må bestå av en fortelling, en forteller og en tilhører som er tilstede samtidig og konstituerer og påvirkes av den sosiale konteksten. Det hele er en naken retorisk situasjon som krever spontanitet som et viktig element (Dahlsveen 2008, 18-23).

Dahlsveen daterer vår vestlige kulturhistorie tilbake til 500 f. Kr., i antikken. Det man regner som det første nedtegnede folkeeventyret ble nedskrevet i 1200 f.Kr. Middelalderen var den muntlige fortellerkunstens glanstid, men med skrift- og boktrykkerkunsten inntog stilnet etter hvert den muntlige fortellerkunsten i det offentlige rom (Dahlsveen 2008, s. 24-30). Men på 1960 og – 70-tallet skjer det noe: den muntlige fortellerkunsten får en renessanse – «the storytelling revival». Selv om betegnelsen er noe omdiskutert ettersom den indikerer at den muntlige fortellerkunsten var borte for så å komme tilbake igjen, så kan man i det minste se på det som at formen fikk, om ikke en gjenoppblivning, så i hvert fall en fornyet interesse. Denne renessansen knytter professor Michael Wilson til det han kaller for den alternative teaterbevegelsen som oppstod som en reaksjon på det konvensjonelle borgerlige teatret i samme periode. Med oppgangen til blant annet Vietnamkrigen, Borgerrettighetsbevegelsen i USA, Mai-opprøret i Paris, Warszawapaktsens invasjon av Tsjekkoslovakia m.m. som politisk bakteppe, ønsket den alternative teaterbevegelsen å demokratisere teatret for å gjenoppdage dets vitalitet og gjøre det tilgjengelig for alle samfunnsgrupper – særlig de som ellers ikke utgjorde det typiske teaterpublikummet. Bevegelsen begynner da ifølge Wilson å søke etter andre teatrale uttrykksformer for å bryte med det som forbindes med det borgerlige teatret og finner da et voksende fortellerkunstmiljø. Slik han ser det, er det det alternative teatret, som har hatt størst innflytelse på utviklingen av muntlige fortellerkunst i dag «- by providing the cultural, political and intellectual environment in which it could flourish(...)» (Wilson 2006, s. 14-16).

Som muntlig fortellerkunst, ser i midlertidig ikke personlige fortellinger ut til å ha vært særlig populære tidligere, i hvert fall ikke i Norge. Men i USA har det vært langt mer vanlig blant amerikanske fortellere å fortelle personlige fortellinger. Dette på grunn av problemfeltet «eierrett». Dahlsveen skriver at en amerikansk forteller en gang under fortellerfestivalen *Beyond border* i Wales truet med å saksøke en annen forteller da de framførte samme fortelling. Dette var en tradisjonell «Jack tale» som på norsk kan sammenlignes med eventyrhelten Espen Askeladden (Dahlsveen 2008, s.80). *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* er alle tre originalt amerikanske storytellings-konsepter. *Salonghistorier* henter i likhet med *StorySLAM* sin inspirasjon fra amerikanske *The Moth*. Det kan derfor se ut til at de personlige fortellingene som framføres på disse scenene har et amerikansk opphav med utgangspunkt i et juridisk spørsmål omkring hvem det er som eier de tradisjonelle fortellingene. På grunn av den sterke

åndsverksloven i USA har det vært tryggere for å amerikanske fortellere å fortelle personlige fortellinger. De er enklere å kreve rettighetene på og vanskeligere for andre å gjenfortelle.

Som sagt har de personlige fortellingen vokst den siste tiden som en større trend i samfunnet. Denne trenden stammer åpenbart fra den postdramatiske vendingen i teatret mot å iscenesette virkelige og autentiske mennesker i etterkrigstiden. Gladsø, Gjervan, Hovik og Skagen (2015) skriver at vi i det postdramatiske teateret ser hvordan publikums deltakelse bringes i fokus og kan bli et sentralt virkemiddel (2015, s.225) Dette samsvarer med nevnte Wilsons forklaring rundt *the storytelling revival*. Men som Sandra K. D. Stahl skriver, skal vi være forsiktig med å påstå at personlige fortellinger er noe nytt som sjanger. I følge henne har det trolig alltid vært populært: «The strongest evidence for this assertion is the well-established tradition of first-person tall tales, jokes, anecdotes, and even Märchen that make use of the audience`s assumed familiarity with the form and style of personal experience story.» (Stahl 1986, s. 269)

Jeg vil også hevde at vi kan finne spor av sjangeren i andre medier og scenekunstformer. Eksempler på dette er etnoteater (Saldaña m.fl. 2005), autobiografiske forestillinger (Govan m.fl. 2007), dokumentarteater og virkelighetsdramaturgier (Gladsø m.fl. 2015), stand-up (Thonsgaard 1998), improteater (Johnstone 2007), for ikke å snakke om selvbiografier. Den umiddelbare linken til disse sjangrene er åpenbar. Dessverre må jeg avgrense denne oppgaven til å spesifikt omhandle de personlige fortellingene som scenekunstform gjennom en muntlig fortellerkunstdiskurs. Det vi allikevel kan se er at denne type fortellinger og arrangementer generelt finnes i mye høyere grad enn det har gjort tidligere. Som Gladsø m.fl. nevner om det «virkelige» i kunsten er at virkeligheten kanskje har gått fra å være et virkemiddel til å bli selve attraksjonen. Selve forestillingen. (2015, s. 155) Denne virkelighetseffekten har blitt trukket inn i kunstfeltet og gjort til gjenstand for estetisk refleksjon. Dette er en del av vår samtid, og jeg kommer til å belyse senere i oppgaven (*Kapittel 4: Diskusjon*) aspekter og tanker om hvorfor det er aktuelt akkurat i dag. Dette er grunnlaget for hele undersøkelsen.

3.2. Personlige fortellinger om hva?

Hva handler personlige fortellinger om? I utgangspunktet kan en personlig fortelling handle om hva som helst. En personlig fortelling kan handle om noe fra barndommen, ungdomstiden eller voksenalder. Det kan være historier fra noe som skjedde på skolen, arbeidsplassen eller bussen.

Kanskje har fortelleren opplevd noe på en ferietur, fått en skade eller sykdom som kan være verdt å fortelle til et større publikum – i det hele tatt, det eneste som setter stopper for hva en personlig fortelling kan handle om, er hva fortelleren selv har opplevd og hva av det hen ønsker å dele med et større publikum.

Denne studien fokuserer spesielt på personlige fortellinger som handler om noe skamfullt. Dette fordi jeg opplever at det ofte er denne typen personlige fortellinger som blir fortalt på *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier*. På *Mortified* er det ikke så underlig at det er denne typen personlig fortelling som fortelles. Det ligger selve navnet på arrangementet – *Mortified* – som på norsk kan oversettes til ydmyket. I tillegg er slagordet deres som tidligere nevnt «Share the shame». Med andre ord ligger det klart i kortene, for både publikum og forteller, hva slags fortellinger det dreier seg om. *StorySLAM* og *Salonghistorier* uttrykker ikke like eksplisitt at det er denne typen personlige fortellinger som skal fortelles. Likevel opplever jeg at det stort sett er dette som blir fortalt, og det kan derfor være interessant å se nærmere på hva som kan være årsaken til det. Det krever en nærmere forståelse av hva skam er og hva som i denne studien menes med at de personlige fortellingene jeg skriver om, handler om noe skamfullt.

3.2.1. Om skam

Skam er en ubehagelig følelse som vi aller helst vil unngå. Geir Thingnæs (2012) skriver i sin fagartikkel om *Skam* på nettressursen *Stiftelsen psykiatrisk opplysning* at på norsk kan skambegrepet utdypes ved å bruke ord som: Flau, sjenert, sky, forlegen, blyg, uverdigg og pinlig. Ved skam kan vi kjenne på mange følelser som sinne, redsel og sorg. Det handler om følelser der vi devaluerer oss selv. Skam er mange følelser som til sammen blir det vi kaller for *skamfølelse*.

Thingnæs deler skamfølelsen i to kategorier: den indre og den ytre skammen. Den indre skamfølelsen oppstår når vi tenker at andre har negative tanker om oss. Det handler om å komme til kort når vi sammenligner oss med andre. Den ytre skamfølelsen går på hvordan andre vurderer oss. Vi får en følelse av å ikke strekke til når vi blir negativt vurdert. Det vi tenker om oss selv kan også andre tenke. Det vi tenker kan bli bekreftet. Bare et blikk kan utløse sterk skamfølelse. Vi skammer oss over å bli avvist. Vår selvverd har blitt krenket av andre. Når vi

skammer oss fokuserer vi på oss selv, og når vi ikke kan snakke om det blir vi ensomme i vår skam. (Thingnæs 2012)

Thingnæs skiller også mellom den sunne og den usunne skammen. Den sunne skammen hjelper oss til å fungere på en god måte i forhold til andre. Den kan hjelpe oss til å finne de personlige grensene slik at vi kan forsvare oss selv på en god måte og gir oss en personlig beskyttelse. På den måten kan vi se på skamfølelse som en slags regulator i forhold til våre relasjoner til andre mennesker. Den usunne skamfølelsen derimot, virker ikke særlig regulerende. Tvert imot er den hemmende. Thingnæs skriver at den usunne skammen ødelegger selvbilde, selvfølelsen og vår selvhevdelse. Til slutt kan den bli så ubehagelig at vi skammer oss over skammen. Da omfatter skammen hele vår person med tanker, følelser, kropp og handling. Hva som slår sterkest ut kan variere. Ekstrem skamfølelse kan være så overveldende at vi foretrekker å dø. Kanskje starter en med selvskading.

Thingnæs skriver at enhver tidsepoke har sin skam og blir farget av sin kultur. Det som var skam for 100 år siden, er kanskje ikke skam i dag (Thingnæs 2012). Psykolog Geir Berg (2012) kaller tiden vi lever i for en skamproduserende tid. Han refererer til Vetlesen 2009 når han skriver at dette kommer som et resultat av vår tids fremhevende individualisme, hvor vi stadig gjøres mer ansvarlige for hvordan vi er som personer og hvordan vi følelsesmessig opplever oss selv. Idealet har blitt at vi helst bør føle oss bra hele tiden, og når vi ikke klarer det så kommer tanken snikende om at det er noe galt med oss og at vi har oss selv å takke. En av selvrealiseringens bivirkninger eller ettervirkninger, skriver han, er at bare det å ha skam er blitt skamfullt. Dette forsterkes igjen av at andre skammer seg over vår skam. Resultatet er fremmedgjøring, tomhet, ustabil selvfølelse (Berg 2012, s. 360). Alle tider har, ifølge Berg, hatt sine skamuttrykk, men vår medfødte evne til å kjenne skam har likevel vært uendret gjennom tidsepokene. Det vi alltid merker er dens ubehag enten den oppleves som mild pinlighet hvor det beste selvforsvaret er å le den bort, eller som et jordskjelv som ubønnhørlig slår oss i bakken. I vesten utløses skam gjerne på livsområder hvor vi sammenlikner oss med andre, slik som størrelse, styrke, evne, attraktivitet, selvoppfatning, avhengighet, uavhengighet, konkurranser, seksualitet, nærhet, avstand og det å se og bli sett (Berg 2012, s. 362).

Disse tematikkene er det også som ofte gjenspeiler seg i de personlige fortellingene som blir framført på *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier*. Hva mener jeg med det skamfulle i personlige fortellinger? Kort sagt er det tematikker som samfunnet oppfatter som problematiske

eller tabubelagte. Eksempelvis kan dette innebære seksualitet, psykisk og fysisk sykdom, personlige nederlag, kroppslig forfall, mobbing og andre sosiale utfordringer, eller generell eksponering av negative personlige kvaliteter.

3.2.2. Skam fra et dramaturgisk perspektiv

Fra et dramaturgisk perspektiv kan det argumenteres for at det ikke er så rart at de personlige fortellingene som fortelles på *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* ofte handler om noe skamfullt – for hva annet skulle de i så fall fortalt om? For at en personlig fortelling skal være interessant for noen andre å høre på, kan det være fordelaktig at fortellingen er strukturert på en slik måte at det er mulig for lytteren å følge med, og samtidig kunne trekke ut en eller annen form for mening av det som skjer. Den vanligste måten å gjøre det på i dag er gjennom standarddramaturgien.³

Med standarddramaturgien som utgangspunkt, eksisterer det som oftest en kamp mot noe i fortellingen som helten, som i dette tilfellet er fortelleren selv, på en eller annen måte bekjemper og kommer ut andre siden av med ny innsikt som han eller hun deler med publikum. I boken *The Unvarnished Truth* (2000) skriver Ann Fabian om personlig fortellinger fra 1800-tallet i Amerika. På den tiden ble personlige fortellinger gjerne fortalt av soldater, slaver, sjømenn etc. for en slump med penger til skrivekyndige som kunne skrive ned fortellingene deres for dem og siden havnet de på trykk. Disse fortellingene handlet ofte om fangenskap, krig, reiser, kriminalitet og sult (Fabian 2000, s. 11-12). Vi kan si at de personlige fortellingene på denne tiden handlet mer om kampen mot ytre omstendigheter. I dag opplever ikke nødvendigvis det gjennomsnittlige moderne og vestlige mennesket like mye av de samme type hendelsene (selv om dette naturligvis også forekommer). På den måten kan vi si at personlige fortellinger i dag handler mer om kampen mot indre omstendigheter. Etersom en personlig fortelling handler om noe som fortelleren selv har opplevd, slik jeg har poengtert tidligere i oppgaven, må fortellere av denne typen historier i dag nødvendigvis fortelle historier om den indre kampen fordi det er dette de har opplevd. Likevel synes jeg det er påfallende hvor utleverende noen personlig fortellere i dag faktisk velger å være på vegne seg selv og eget liv. Derfor mener jeg at dette aspektet gjør seg gjeldende for videre diskusjon.

³ Med standarddramaturgien menes den narrative formen og modellen som de fleste historier anvender. Et alternativt og videreutviklet begrep av *aristotelisk dramaturgi*. Se *Innføring i dramaturgi* av Michael Evans (2006) for en videre innføring.

3.3. Litteratur og teoretisk tilnærming

Flere teoretiske perspektiver har gjort seg gjeldende i undersøkelsen av personlige fortellingens popularitet i dag. Det er foreløpig blitt forsket lite og skrevet få akademiske artikler om personlige fortelling som scenekunstfenomen. Folklorist Sandra Stahl fra USA er slik jeg ser det den som har lagt ned mest arbeid innenfor en kartlegging og videreføring av de personlige fortellingene som kulturelle uttrykk. Likevel er hun en av få som spesialiserer seg på dette feltet. Dette har ført til at jeg har hentet brorparten av mitt teoretiske grunnlag fra beslektede forskningsfelt.

I tråd med studiens abduktive metodiske tilnærming – i alterneringen mellom et teoretisk og empirisk materiale, endte jeg til slutt opp med å velge fire teoretiske hovedperspektiv som dannet grunnlag for videre drøfting. Disse følger i neste kapittel: *Kapittel 4: Diskusjon*.

Kapittel 4: Diskusjon

I problemstillingen søkte jeg svar på følgende spørsmål: *Hvorfor har personlige fortellinger som scenekunstfenomen blitt populært i dag?* For å svare på spørsmålet, tok jeg utgangspunkt i de tre scenekunstkonseptene *StorySLAM Oslo*, *Mortified* og *Salonghistorier* som alle går ut på at fortellerne på scenen forteller historier om seg selv og fra eget liv. Basert på deltakende observasjon av disse tre arrangementene i tillegg til kvalitative forskningsintervju med arrangørene, fortellere og publikum trakk jeg ut de aspektene jeg anså som mest fremtredende for populariteten av denne typen scenekunst, og så dem i lys av teori og andre empiriske eksempler fra fagfeltet. Gjennom dette arbeidet kom jeg fram til følgende fire hovedaspekter som på hver sin måte kan være med på å forklare fenomenets popularitet. Disse hovedaspektene er som følger: 1) *Interaksjonen*, 2) *Det autentiske*, 3) *Det sosiale* og 4) *Det skamfulle*.

4.1. Interaksjon

Det første aspektet jeg anser som fremtredende for populariteten av personlige fortellinger er *interaksjonen*. Dette punktet handler om den kommunikasjonen som foregår under arrangementer hvor personlige fortellinger framføres. I dette kapitlet vil jeg vise hvordan denne kommunikasjonen mellom sal og scene blir tydeligere i møtet med de personlige fortellingene, noe som gjør det til en annerledes, men også spennende måte å følge med på spesifikt personlige fortellinger.

4.1.1. Medskapning og feedback-loop

Tidligere i oppgaven har jeg vist hvordan det *personlige* ikke bare preger scenekunstfeltet, men også flere andre medier. For å kunne snakke om *personlige fortellinger* som et uttrykk gjennom scenekunsten, er vi nødt til å forstå hvilke mekanismer som foregår i denne kommunikasjonen mellom avsender og publikum. Som jeg tidligere har nevnt, er det grunnleggende menneskelig å fortelle historier. Men hvorfor skal vi akkurat høre disse historiene som et levende og direkte møte i samme rom? Bjørne, en av fortellerne fra *StorySLAM*, som også var min informant, belyser selve formen og møtet mellom mennesker som noe viktig i forståelsen knyttet til personlige fortellings popularitet:

B: Jeg føler at en god historie bringer folk sammen og. Det er som alle andre konserter eller filmer. Det er jo et slags felleskap her og nå så deler man liksom samme opplevelse de samme rommet. Ja

noe å være sammen om da. Alle kjenner på det samme i det øyeblikket. I hvert fall lignende følelser da.

Informanten jeg siterer ovenfor henviser til den kommunikasjonen, eller interaksjonen som foregår mellom samtlige mennesker i dette rommet. Personlige fortellinger slik de fremstår som analyseobjekter i denne undersøkelsen fremstår som enkle interaksjoner mellom scene og sal. De følger fortellerkunstens formspråk. Den er enkel, men samtidig kompleks. Heidi Dahlsveen beskriver denne kommunikasjonen på følgende måte: «Det at muntlig fortellerkunst ikke tar i bruk ytre virkemidler, gjør den også komplisert. Det krever mye fokus og konsentrasjon av den som lytter. Den som lytter, må selv ta i bruk sin egen evne til å skape og fantasere. Vi kan si at formen er minimalistisk.» (Dahlsveen, 2008, s. 18).

I følge *Dramaturgi – Forestillinger om teater* av Gladsø m.fl. (2015) er teater et interaktivt medium. Dette fordi teater oppstår i møte og interaksjonen mellom aktørene på scenen og publikum i salen. Likevel påpeker forfatterne at det ikke er sikkert publikum er bevisste på dette. Når publikum kommer inn i teatersalen så utgjør deres tilstedeværelse en form for interaksjon, men vi kaller det ikke interaktivt teater dersom publikum ikke er oppmerksomme på denne interaksjonen. Jeg vil argumentere for at muntlig fortellerkunst er, om ikke interaktivt teater, så i hvert fall en langt mer interaktiv form for teater enn det publikum vanligvis har vært vant med. Den har en høyere bevisstgjøring av den kommunikasjon som foregår mellom scene og sal, og denne kommunikasjonen er i høyere grad avgjørende for hvordan forestillingen utarter seg. Jeg vil forsøke å forklare nærmere hva jeg mener med dette.

Muntlig fortellerkunst anerkjenner dialogen (interaksjonen) mellom publikum og forteller i fortellersituasjonen gjennom å adressere publikum direkte. Slik jeg viste i *Kapittel 3.2. Historikk* fikk muntlig fortellerkunst en renessanse som resultat av en alternativ teaterbevegelse fordi formen har et direkte og aktivt møte med publikum. Fortellersituasjonen later ikke som om den *ikke* er teatral, slik illusjonistiske teatertradisjoner gjør, hvor målet har vært å få publikum til å glemme at de ser teater. I stedet gjøres publikum hele tiden oppmerksomme på situasjonen de befinner seg i gjennom fortellerens direkte kommunikasjon med dem. Det hele blir en mer hverdagslig situasjon hvor vi ikke skjuler oss bak illusjonen om at dette er en teatral situasjon, noe som gjør at muntlig fortellerkunst som scenekunst hele tiden beveger seg mot venstre side av Wilsons *The Performance Continuum*-modell (se *Figur 3*). Den innehar samtidig også mange teatrale kvaliteter, noe som gjør at vi hele tiden befinner oss på en knivsegg mellom det hverdagslige og det høyt performative.

De personlige fortellingene det handler om i denne studien innehar få scenedekorasjoner, kostymering, lyd- og lyseffekter. Dette fører til at forestillingen, eller framførelsens suksess og kvalitet avhenger av at publikum i høyere grad må være medskapende. Medskapende i den forstand at de må bruke fantasien sin for å skape bildene som fortelleren maler ut for dem ved hjelp av det muntlige ordet. Som publikummer i en fortellersituasjon, får du ikke bildene servert som på film eller i en teaterforestilling, men må aktivt skape dem selv. Bildene oppstår først i publikummerens hode. Dette gjør at feedback-loopen i møtet mellom forteller og publikum blir enda mer synlig. Selve historien kommer først til live når den mottas av publikum.

Hva er feedback-loopen, og hvorfor gjør den seg gjeldende i diskusjonen rundt denne masteroppgaven? Erika Fischer-Lichte, den tyske professoren og skaperen av dette begrepet omtaler det i *The Transformative Power of Performance* fra 2008. Her beskriver hun det som «(...) a self-referential and ever changing feedback-loop (...)». Loopen er ifølge Fischer-Lichte selve essensen av teatret, og selve møtet mellom scene og sal, publikummer og aktør, produksjon og persepsjon. I sin klargjøring av begrepet understreker Fischer-Lichte at enhver live *performance* blir generert, bestemt og springer ut av loopen. Forestillinger blir dermed til en viss grad uforutsigbare og spontane. Fischer-Lichte studerer scenekunsthistorie gjennom dette begrepet, og påpeker at levende kunst, være det teater eller annen scenekunst, alltid har vært underlagt dette fenomenet. Hun understreker at en bevisst forståelse av loopen i visse tilfeller i historien har vært til stede. Det har derfor eksistert trender som forsøkte å unnsnippe at levende scenekunst faktisk skjer her og nå, i møtet mellom en avsender og en mottaker. Men det har vist seg at dette har vært uopnåelig på grunn av loopens urokkelige natur. Som jeg tidligere har nevnt tilbyr de personlige fortellingene et alternativ til det klassiske, borgerlige teatret (se blant annet kapittel om *3.1.3 Historikk*). Det klassiske teatret tilbød ikke nødvendigvis samme følelse av fellesskap og kommunikasjon, noe som Fischer-Lichte omtaler på følgende vis:

(...) performance remains unpredictable and spontaneous to a certain degree. By the end of the eighteenth century, this uncertainty was seen as theatre's inherent flaw, a nuisance which had to be eliminated at all costs. To this end, a variety of strategies were developed and tested (...) Theatre laws were passed, prohibiting disruptive and unfortunately often infectious «misbehavior» (...) The invention of gas lighting eliminated the biggest source of trouble: the visibility of the spectators to the actors and, particularly, to each other (2008, s. 38-39).

Den tradisjonelle teaterformen hvor publikum sitter stille og følger med, er under stadig utfordring, og det har den vært spesielt siden den postdramatiske vendingen. Personlige

fortellinger som kunstform er mennesker som befinner seg i samme rom, og som adresserer hverandre direkte. Fortelleren forteller noe, og publikum responderer umiddelbart, mens de ser hverandre inn i øynene. Det er en oppmerksomhet rundt hverandres tilstedeværelse og kommunikasjon, som speiler samtiden i kanskje høyere grad enn det tradisjonelle teatret. Den «nakne» formen som baserer seg på møtet mellom scene og sal er noe som ifølge mine informanter blant publikum behøves i tiden: «Jeg tenker at det er en så naken og fin formidlingsform som appellerer veldig. Det baserer seg jo på tilstedeværelse og det trenger vi jo på en måte mer av. Jeg tror mange setter pris på at det ikke er så mye fjas, men at man er der og forteller noe som er personlig.» (Publikum 2 *StorySLAM*)

Lokalene som de tre arrangementene finner sted i er dessuten opplyste på den måten at publikum kan se hverandre. I motsetning til i en mørklagt teater- eller kinosal hvor man knapt kan se sidemannen, har publikum under disse tre arrangementene (og så vidt jeg har lagt merke til i de fleste fortellersituasjoner) god sikt til hverandre. Det fører til at de i større grad kan respondere på hverandre, noe som virker inn på fortelleren og arrangementet i sin helhet. Det skaper en løsere og ledigere stemning i rommet fordi publikum kan føle seg friere til å bevege seg i stolen, kommentere noe til sidemannen eller komme med velmente verbale signaler mot fortelleren. Situasjonen blir mindre anstrengt fordi fortellersituasjonen ikke ber dem om å være musestille, selv om det selvsagt forventes at de respekterer fortelleren som står på scenen og ikke prater i munnen på hen. Når fortelleren snakker direkte til publikum så anerkjenner hen interaksjonen som foregår i mellom dem på en uttalt måte. Vi kan si at feedback-loopen i denne typen scenekunst er synligere. Den er mer i fokus og benyttes eksplisitt som kunstnerisk strategi i den performative hendelsen.

4.1.2. Den aktive observatør

Personlige fortellinger som scenekunstform reflekterer, slik jeg ser det, en måte vi i dag etter hvert har blitt vant med å kommunisere på; nemlig som aktive deltakere av hendelsen. Ikke bare er vi vant med det, men kanskje har vi også mer behov for å kommunisere på denne måten i dag. Gjennom internett og sosiale medier kommuniserer vi med mange mennesker på en og samme tid. Samtidig er de fleste av moderne underholdningsformer generelt lagt opp slik at publikum skal være delaktige i hendelsen, noe vi kan se gjennom blant annet reality-tv sjangeren. Vi får være med å bestemme hvem som skal være med videre, kommentere i offentlige forum om en sak vi engasjerer oss i, demonstrere og protestere – vi er i det hele tatt

blitt mer vant til å at vårt bidrag, vår stemme, tas i betraktning. Å skulle sitte stille i en mørklagt teatersal i flere timer hvor rammebetingelsene er å late som om man ikke eksisterer, føles kanskje derfor mer banalt i dag, enn det gjorde for bare noen år tilbake. Som jeg tidligere har nevnt, påpeker Fischer-Lichte at dette også tradisjonelt sett har vært normen i teateret. For mange kan denne passiviteten i dag rett og slett oppleves kjedelig, uavhengig av om det kan betraktes som en kvalitet eller ikke.

Det finnes en større debatt omkring hva interaktivitet er, og hvordan det å lytte kan forstås som aktive eller passive handlinger. Jacques Rancière representerer et av ytterpunktene i denne diskusjonen i en av bøkene sine: *The Emancipated Spectator* (2009). Rancières syn er at det å bearbeide informasjon, å lytte, faktisk er en aktiv handling: «Being a spectator is not some passive condition we should transform into activity. It is our normal situation.» (Rancière, 2009, s. 17) Kanskje vi skal slutte å se på det å observere som en passiv handling? Publikum av en fortellersituasjon er langt mer klar over deres egen aktive lyttende rolle i møtet med fortellingen, og de responderer deretter. Satt litt på spissen: Fordi fortelleren snakker direkte til dem, er terskelen høyere for å lene seg tilbake i setet og sove. Her blir de sett, og på grunn av den direkte formen kan de i verste tilfelle bli «arrestert» for sin oppførsel. I motsetning til skuespilleren som er en fiksjonell karakter, så kan fortelleren når som helst kommentere hva som foregår. Det er som tidligere vist premisset for denne formen. Dette kan også andre publikummere gjøre, noe jeg ved flere anledninger har lagt merke til på arrangementene. Hvis noen faller ut av interaksjonen og forstyrrer prosessen, gjør de hverandre oppmerksomme på det. Det virker som om det er en intern kontroll som sørger for at alle er delaktige i interaksjonsprosessen.

Anne, arrangør av *Salonghistorier* trekker fram at det er sjelden man ser noen tar opp mobiltelefonen eller sjekker klokka (Anne, *Salonghistorier*). Det samme mener jeg kan sies for *StorySLAM* og *Mortified*. Når jeg har vært til stede på disse arrangementene og speidet ut over publikum, sitter de som tente lys. Dette kan selvsagt være fordi de vet at fortelleren kan komme til å se direkte på dem, men kanskje også fordi den direkte kontakten med publikum fører til en anerkjennelse av dem som en vesentlig del av forestillingen. Dette gjør at de følger bedre med. De blir bevisste sin rolle og spiller den tydeligere. Anne sier hun har en følelse av at folk kommer dit, og de sitter og venter på at dette arrangementet skal begynne: «De gleder seg. Det er en eller annen sånn forventingsstemning i luften der. Jeg synes det er lenge siden jeg har opplevd det, jeg». (Anne, *Salonghistorier*)

Andre informanter blant publikum trekker fram hvordan det kan være behagelig å bare være stille i noen timer og høre andre fortelle en historie, uten at du nødvendigvis må komme med en tilbakemelding selv. Men de sier ingenting om at dette gjør dem *passive* av den grunn.

P1S: (...) jeg tror også konseptet fanger folk. Vi ser jo også det med sånn at du kan lytte til lydbøker på kino at du kan gå på sånn Strikk og Les på Deichmanske. Jeg tror det er noe som fanger oss i vår supermediale tid da. Det er litt sånn tilbake til barndommen. Det nære.

P2S: Når man er små så ble man mye lest for og fortalt ting. Så er det kanskje bare en periode i livet hvor det ebber litt ut. Når man faktisk går inn for å oppsøke sånn så setter man veldig pris på det. (Publikum *Salonghistorier*)

Muntlig fortellerkunst som scenekunstform fikk sin renessanse som følge av måten de inkluderer publikum i forestillingen på, slik jeg har beskrevet gjennom flere kapitler. Formen jeg omtaler gjennom min redegjørelse av feedback-loop og den aktive publikumsrollen kan innebefatte samtlige fortellerkunstformer. Hva er det da som gjør at det er spesifikt de *personlige fortellingene* som tiltrekker publikum? Et svar kan være at arrangementene finner mye av sin popularitet i nettopp det *personlige* aspektet ved det som fortelles. Eller med andre ord: det *autentiske*.

4.2. Det autentiske

Et annet viktig aspekt som er med på å belyse populariteten av personlige fortellinger, er *autentisiteten* som fortellerformen og historiene innehar. Etymologisk er begrepet *autentisk* gresk og betyr «opphavsmann». I dagligtalen betegner det noe som er ekte, opprinnelig, originalt eller noe som har egenart (Store Norske Leksikon 2018). Jeg kommer i dette kapitlet til å gå inn på hvordan det autentiske ved personlige fortellinger påvirker hvorfor personlige fortellinger er populært i dag.

4.2.1. Med publikum som vitne

I forrige kapittel viste jeg hvordan personlige fortelling byr på en spesiell form for interaksjon som holder på publikums oppmerksomhet. Her må det understrekes at all muntlig fortellerkunst kan på sitt vis betraktes som interaktivt. Dette fordi publikum blir gjort oppmerksomme på interaksjonen mellom dem og fortelleren idet fortelleren adresserer dem direkte. Min påstand er likevel at denne interaksjonen forsterkes ytterligere idet fortellingen er personlig. Dette på

grunn av personlige fortellingens autentiske natur, noe som også er et viktig punkt for Govan, Nicholson og Normington i deres bok *Making a Performance* fra 2007. Her skriver de om det de kaller for autobiografiske forestillinger, som går ut på å lage forestillinger basert på personlige erfaringer. De understreker at det autentiske materialet skaper et mer aktivt engasjement mellom aktør og publikum. Dette mener de er fordi forestillingen handler om noe som har skjedd i virkeligheten, og det med skuespilleren som står på scenen (s. 68). Vi blir vitne til noe som er sant, på lik linje som vi kan være vitne til traumatiske hendelser som rammer andre. Det samme mener jeg kan sies om personlige fortellinger. Flere av informantene mine blant publikum sier at de opplever fortellingene som *ekte*, slik de to sitatene nedenfor fra *Salonghistorier* illustrerer:

P1S: Det er noe nært og ekte ved det som - det er jo ekte historier så det er noe som kunne ha skjedd deg selv på en måte.

P2S: Jeg synes det er veldig bra sånn event og synes det er artig å høre på ekte ting. Jeg liker at det liksom er selvopplevd historier og ja. At det liksom ikke er falskt da.

Vissheten om at fortellingene handler om noe som har skjedd i virkeligheten, og det med fortelleren som faktisk står på scenen, er slik jeg ser det i seg selv aktiviserende. Dette fordi det hever nivået på vår bevissthet knyttet til feedback-loopen (som diskutert i forrige kapittel). Publikummerne som er til stede i rommet bærer vitne til en utlevering av selvet. Govan m.fl. (2007) skriver at virkelighetsfølelsen i autobiografiske forestillinger tilfører møtet mellom skuespilleren på scenen og publikum i salen, en viss dynamikk, noe Martin som fortalte på *Salonghistorier* trekker fram:

M: Hadde jeg funnet på en historie da kunne det vært hvem som helst, men nå er det faktisk den mannen eller den dama som har opplevd tingen som står og forteller og det og skaper jo en dynamikk som er annerledes. Folk heier på det på en annen måte, folk hater på deg på en annen måte om det var det eller ja. Det vil skape den der ektheten eller fortroligheten og jeg tror vi også er litt lei av fiksjonen når det kommer til stykket. At det ... Eller kanskje ikke lei, men en har ulike behov for ulike anledninger og jeg tror ikke folk ville ha kommet på samme måte til noe som bare var fiksjon.

Der hvor skuespilleren adresserer publikum direkte, så blir publikum veldig klar over at de deler tid og sted (Govan m.fl. 2007, s. 66). Dette vil jeg påstå skjer i en hvilken som helst fortellersituasjon, da formen, uavhengig av om fortellingen er personlig eller ei, belager seg på direkte kontakt med publikum både gjennom blick og tale. Men den blir ytterligere forsterket nettopp fordi det omhandler virkelige hendelser; det *autentiske*. Publikummer går fra å være tilskuere til å bli et aktivt *vitne* som blir delaktig i forestillingen:

Witnessing then is an invitation to engage in a two-way communication and, within devised autobiographical performance, that invitation is usually personal and intimate. Practitioners make the consideration of their audience a core element of their performance-making (...). In this manner the audience can be seen to be another character within the piece (Govan m.fl. s. 69).

Fortellerkunstneren tar i bruk publikums reaksjoner på en aktiv og mer eksplisitt måte enn i tradisjonelt teater. Fortelleren later ikke som om publikum ikke er til stede, men bruker det at de er i rommet sammen med fortelleren på en aktiv og uttalt måte. Når fortelleren anvender denne strategien, fratrar hen publikum muligheten til å *ikke vite* hva fortelleren har opplevd. Vi kan sammenligne det med noen som blir påkjørt av en bil. Nettopp fordi det var *du* som opplevde det, var du også *vitne* til hendelsen, og må dermed forholde deg til det. Tom Maguire skriver i *Performing Story on the Contemporary Stage* (2015) at fortelleren utfordrer publikum til å engasjere seg i problematikker og et sett av personlige erfaringer som de tidligere har vært ignorant ovenfor (s. 129). De opplever noe *sant* om personen som står ovenfor dem, og kan dermed ikke benekte at det har skjedd.

Opplevelsen av å være vitne forsterkes ytterligere i det fortelleren på scenen er en amatør – det vil si ikke-profesjonelle aktører med lite eller ingen sceneerfaringer. Min opplevelse er at det er særlig disse fortellerne publikum ser ut til å identifisere seg sterkt med, fordi det kunne vært dem. Det er ikke skuespillere som skjuler seg bak fiksjonen. Bjørne, forteller på *StorySLAM* sier det på følgende måte: «Fordi sanne historier det er jo, jeg tror det er morsommere å høre. Jeg tror du kan kjenne deg igjen i historiene da, fordi at det er jo lignende mennesker. De ligner jo på deg. Det er ikke kjendiser, det er ikke en annen verden» (Bjørne StorySLAM).

Flere av publikum på arrangementene trekker fram at dette forsterker en følelse av gjenkjennelse, en viktig faktor for mange informanter:

P3SS: Ja også blir du rørt. Sånn som hun som fortalte at hun blei gravid. Den synes jeg var veldig fin. Det glemte jeg å si. Jeg har to barn selv så jeg kjente meg igjen. Altså det er gjenkjennbart. Og det er på en måte det som du kjenner deg igjen i som berører mest (Publikum 3 *StorySLAM*).

Identifikasjonen publikum føler med fortelleren, sjokket over at det handler om noe som faktisk har skjedd, og det i tillegg med personen som står rett foran deg, kan ikke avfeies. Som publikummer kan man ikke riste på skuldrene og si at det bare var en historie, fordi det er det ikke. Det skjedde med personen som fortalte det.

4.2.2. Risiko og uforutsigbarhet

Et annet element ved det *autentiske* aspektet er at det å fortelle en personlig fortelling innebærer en ganske stor risiko for de som gjør det. Det er en svært sårbar situasjon, fordi fortelleren plasserer seg selv i skuddlinjen for andres fordømmelse av seg selv. Det står noe på spill. Som personlig forteller står man i fare for å bli avvist av publikum eller misforstått. Dette understreker Sandra K. D. Stahl i sin artikkel *Personal Experience Stories* fra 1986:

I think the personal experience story as a genre is appealing in great measure because of this vulnerability of the storyteller. Nothing creates intimacy quite so well as some confession or exposure of the self: the storyteller offers a welcome gift to a cold world, a moment by the fire of the self. The conventions of the story make self-revelation acceptable and entertaining, but the courage of the storyteller in articulating usually covert values makes the storytelling an engaging experience for the teller and the audience. (Stahl 1986, s. 274).

Denne avvisningen er selvfølgelig alltid en risiko ved enhver scenisk opptreden. En skuespiller som spiller en fiktiv rollekarakter i et kjent teaterstykke, tar også denne sjansen. Man vet jo aldri hvordan publikum kommer til å reagere underveis i forestillingen og mene om den i etterkant. Likevel vil jeg påstå at denne sårbarheten strammer skruen til noen hakk idet man framfører en personlig fortelling. Dersom publikum ikke liker historien, er det ikke en hvilken som helst historie de ikke liker, men det er *din* historie de ikke liker og det kan føles ekstra skuffende når man forteller om seg selv. I motsetning til når man forteller et eventyr som er skrevet av noen andre og finner sted i et fiktivt univers, kan du ikke med en personlig fortelling skylde på noen andre dersom det går galt. Stahl omtaler dette ansvaret som mer eksplisitt enn i andre type muntlig fortellerkunst:

In effect the narrator tests personal values – practical, moral, social, aesthetic – with every story repetition. The willingness to bring forward values for the scrutiny of the audience makes the narrator vulnerable: but like Achilles or Siegfried, the teller proves heroic not by hiding that vulnerability but by courageously accepting responsibility for the story, more so than the teller of fanciful Märchen (for it is tradition that asserts the worth of the story) or the master of parable and fable (Stahl 1986, s. 274).

Som personlig forteller åpner man opp for at publikum kan bli kjent med deg og noen av de opplevelsene du har hatt som har vært betydningsfulle i ditt liv. Å oppleve at dette ikke blir «godkjent» av publikum som hører på kan potensielt oppleves som et stort nederlag.

Denne risikoen forsterkes betraktelig i konteksten av denne studiens tre undersøkelsesarenaer. På *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* er fortellerne stort sett amatører. Som jeg tidligere har skrevet vil det si ikke-profesjonelle aktører med liten eller ingen sceneerfaring. Dette er en

viktig del av populariteten til disse tre arrangementenes, men det betyr altså at for flere av fortellerne er det første og om mulig eneste gang de står på en scene og framfører noe som helst for et publikum. Det kan gå bra eller det kan gå dårlig. Det kan spille inn på om de noensinne kunne tenke seg å gjøre noe slik igjen, og om de forlater kvelden med en følelse av selvtilit eller anger. Man kan jo derfor spørre seg om hvorfor noen utsetter seg selv for en slik opplevelse? Hvorfor ta den sjansen når risikoen er så stor? Og ikke minst; hvorfor vil publikum være vitner til denne risikoen? Å kjenne seg flau eller pinlig berørt er ikke følelser som i utgangspunktet regnes som positive, så hvorfor oppsøker så mange dem med vilje?

Mitt inntrykk er at det er denne risikoen, dette *uforutsigbare* elementet ved det *autentiske* aspektet av personlige fortellinger som utgjør en annen viktig del av det som kan være med å belyse populariteten av denne typen scenekunst. Her må det understrekes at det er sjeldent noen forteller en personlig historie til noen som ikke vil høre på. Publikum har tross alt kjøpt billett og møtt på ett av disse tre arrangementene fordi de vil høre på og stiller dermed med store doser velvilje for de som står på scenen. Likevel er det alltid en mulighet for at det ikke går bra, og det er denne muligheten – denne sjansen og uforutsigbarheten jeg mener er med å bidra til populariteten av personlige fortellinger i dag. At fortellerne er amatører betyr at de ikke har den samme erfaringer som profesjonelle til å takle de utfordringene som kommer ens vei mens man står på scenen og forteller. I tillegg har de ikke like mye erfaring med å framføre det formmessige uttrykket som personlige fortellinger har og står dermed potensielt sett i større fare for å «bomme» med opptreden sin.

En av de viktigste årsakene til at noen av fortellerne jeg intervjuet ønsket å være med på enten *StorySLAM*, *Mortified* eller *Salonghistorier*, var at de ville gi seg selv en utfordring. De ønsker en *mestringsfølelse*, slik Martin som fortalte på sistnevnte arrangement påpeker: «(...) Også er det en veldig mestringsfølelse og kanskje et jag etter det. Kanskje utfordre seg selv litt på ting som ikke – som jeg ikke var så vant med. Det synes jeg var spennende og gøy.»

Ettersom disse tre arrangementene åpner opp for at også (og kanskje helst), ikke-profesjonelle aktører kan opptre, gjør det sitt til de som har hatt en drøm om å stå på en scene en gang, eller har en god historie de har hatt lyst til å dele, får oppfylt den. Det blir en anledning til å få en type oppmerksomhet og anerkjennelse som «mannen i gata» kanskje ellers ikke er så vant med. Det blir deres, slik nevnte forteller Martin fra *Salonghistorier* beskrev, 15 minutter med «fame» (Martin, *Salonghistorier*). Publikum på sin side, blir fylt av beundring:

P3SS: Jeg tror det er mange som drømmer om dette. Jeg tror det er mange som har et ønske om å være så god å snakke. De aller færreste er jo det. Så det er veldig mange som beundrer disse som våger å stå der oppe og liksom våge å drite seg ut da for det er jo ikke alle som får det til like bra. Men jeg tror det er mye beundring. (Publikum 3 *StorySLAM*).

Ettersom poenget for flere av fortellerne jeg snakket med, var å gi seg selv en utfordring, blir de også nødt til å ta den risikoen det innebærer å fortelle om seg selv. Det er bare da de kan få den mestringsfølelsen som mange av dem påpeker at de fikk i etterkant av å ha vært med. Uten risk – ingen belønning, og det virker på meg som om den gode mestringsfølelsen de kan få ved å ha vært med veier opp for det potensielle nederlaget. Som Karina som fortalte på *Mortified* forklarer: «Ja også er det litt deilig å stå på en scene og bare utlever seg selv også får du god respons på det. Det er som å være stand-up komiker light fordi du vet at publikum er snille mot deg. Også får du den gode responsen. Det er litt sånn derre high». Steinar, en av arrangørene av *StorySLAM*, poengterer det samme. Resultatet kan nettopp være denne mestringsfølelsen; adrenalinet som kommer av å stå på scenen. Steinar sier følgende: «Det er jo en rus. Det er jo det. Alle som driver med scenekunst, kjenner jo til det. Man blir jo på en måte hekta på det.»

Denne muligheten for at det tross alt kan gå galt, virker også som at paradoksalt nok er en viktig grunn til at publikum ønsker å høre på de personlige fortellingene, slik Anne fra *Salonghistorier* understreker:

A: Det er vel noe med at det stort sett ikke er skuespillere, med noen unntak, som jo er flinke til dette. Men de forteller ikke som skuespillere. De er jo seg selv og forteller sine egne historier ikke noe som er skrevet av noen andre. Det står jo noe på spill også. Den lille sånn underholdningsverdien det er i å vite at dette her er noen amatører på en måte som står på en scene og skal fortelle noe. De skal gjøre det uten manus. Kommer de til å klare det på en måte? Det er jo et sånt element der også. At det er en sånn type spenning da. Noen går på scenen. Det er jo litt som å se på stand- up da. Blir morsomt eller blir det bare å nei?

Dette usikre elementet gjør at det blir uutholdelig å følge med på, men samtidig umulig å la være. I artikkelen *Hullet i nullerne* (2010) skriver litteraturforsker Jon Helt Haarder om det han kaller performativ biografisme og terskelestetikk i moderne litteratur. Performativ biografisme betegner det at kunstnerne bruker seg selv eller andre virkelige personer i et estetisk betonet spill med leserens og offentlighetens reaksjoner. Haarder argumenterer for at den biografiske investeringen i denne typen litteratur skaper en *terskelsituasjon* hvor leseren står over for en retorisk kroppslighet. Han beskriver det som at vi: «står ligesom foran en udstillet blender med guldfisk i og bliver dermed usikre på os selv og på den institutionelle rammesætning, på vores egen identitet i sammenhængen» (s. 30).

Dette aspektet forsterkes ytterligere av den kontekstuelle rammen som *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* er. Hvert av arrangementene har flere fortellere som skal opp på scenen i løpet av kvelden. Publikum vet ikke på forhånd hva de ulike fortellerne skal fortelle om og heller ikke rekkefølgen. Under *StorySLAM* trekkes rekkefølgen tilfeldig noe som betyr at heller ikke fortellerne i dette arrangementet vet når de skal opp, hvilket publikum også er klar over. Dette kan gi en følelse av at mye er lagt opp til tilfeldighetene.

Kaja, arrangør av *Salonghistorier* påpeker at det ikke er sikkert at publikum liker alle fortellingene. Det er flere som skal opp på scenen i løpet av kvelden og fortelle så noen fortellinger vil falle bedre i smak hos noen enn andre. Hun anser dette som en positiv ting da vi samtiden har muligheten til å kuratere mye selv:

K: For eksempel Facebook-feeden vår. Vi har jo valgt alt som skal være der. Hva vi vil se og hva vi ikke vil se. Imens på *Salonghistorier* må du bare komme også må du ta det du får. Også trenger du ikke like alt liksom. Du kan like noe. Det er litt kult.

Det uforutsigbare elementet ved personlige fortellinger som scenekunstfenomen gjør at vi som publikum i større grad må slippe opp kontrollen. Samtidig stiller dette aspektet som en kontrast til samtiden hvor vi har anledning til å sjalte ut mye av informasjonen som blir gitt til oss. Liker vi ikke den filmen så er det bare å bytte til en annen på streamingtjenesten vår. Dukker det noe opp nettavisene vi ikke er interessert, kan vi bare scrolle videre. Det at vi har så mange valg, gjør det også lettere for oss å raskt bytte ut det ene med det andre med en gang vi ikke er fornøyde. På *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* kan du ikke det. Du må sitte de to timene det tar og høre historiene som blir framført på scenen uavhengig om du liker dem eller ikke.

Fischer-Lichte skriver at enhver performance alltid bærer preg av noe uforutsigbart og spontant, som tidligere forklart med feedback-loop. Uansett hvor mye skuespillerne har øvd på forestillingen så kan de aldri vite hvordan den vil bli påvirket av publikums tilstedeværelse. Det er alltid et element av usikkerhet som skaper spenning. Denne uforutsigbarheten intensiveres i møte med de personlige fortellingene fordi publikum er velvitende om at de som står på scenen stort sett er amatører. Når man vet at man ser en profesjonell skuespiller på scenen, eller fortellerkunstner for den salgs skyld, så kan man i større grad stole på at denne personen har de verktøyene som kreves for å komme seg igjennom forestillingen. Den samme tilliten til fortellerne som er med på *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* kan ikke publikum ha fordi de vet at fortellerne her ikke har det samme erfaringsgrunnlaget.

Samtidig er vissheten om at fortellerne på scenen er amatører, med på styrke publikums relasjon til fortelleren på scenen. Fortelleren er på sett og vis en av dem, et vanlig menneske som deler sin historie. Det gjør også at ideen om at det kunne vært de selv som stod på scenen og fortalte, ikke blir totalt fremmed. Man blir kanskje ikke like dømmende, da publikum erkjenner at det er mye på spill for dem. De ender heller opp med å beundre dem for dette valget:

PM1: Men det er veldig modig å stå her i kveld synes jeg. Å gjør sånt. Det synes jeg er veldig modig fordi de forteller jo for alle oss egentlig. Det er det de gjør. De forteller jo for alle her inne og det synes jeg er tøft og derfor så blir det også veldig gøy da (Publikum 1 *Mortified*).

Oppsummert for det *autentiske* aspektet ved populariteten av personlige fortellinger kan vi si følgende: Vissheten om at fortellerne på scenen er amatører er med på å styrke opplevelsen av fortellingene som ekte, sanne og virkelige. Når man hører den personlige fortellingen bli fortalt av den fortelleren som hendelsen skjedde med, forsterker det troverdighetsgraden fordi man som publikummer får se fortelleren reagere med de følelser som er knyttet til hendelsen de forteller om. Det blir et slags sannhetsvitne. Enda sterkere blir det når fortelleren befinner seg i samme rom som sitt publikum som får se fortelleren reagerer på sin egen historie med de følelser som er knyttet til opplevelsen det fortelles om. Det skapes en risikosituasjon for fortelleren som publikum opplever her og nå. Den samme opplevelsen kunne man kanskje fått når man leser noens personlige fortelling i en bok, men det blir sterkere når fortelleren står foran publikum i egen person.

4.3. Det sosiale

De personlige fortellingene det handler om i denne studien, blir fortalt til noen andre som hører på. Det gjør sitt til at personlige fortellinger ikke bare er estetiske, men også sosiale fenomen. Det sosiale aspektet blir derfor nok en grunn som jeg anser som fremtredende for populariteten av denne typen scenekunst.

4.3.1. Et intimt møte

P1M: Det er veldig intimt. Eller sånn settingen er veldig intim. Det føles veldig befriende å kunne le sammen med noen andre.

S: Hva er bra med at det er intimt da?

P1M: Jeg er ikke så flink til å gå på kulturelle ting vanligvis. Det føles litt mer sånn formelt. Jeg er ikke så glad i å dra ut og danse. Det er morsomt å føle at man blir kjent med noen fremmede da, som er akkurat som deg. Det er veldig morsomt konsept. (Publikum 1 *Mortified*).

Sitatet som innleder dette kapitlet illustrerer hvordan publikum som hører på personlige fortellinger kan oppleve det som intimt, og at det gir en god følelse. Slik informanten sier er det befriende å kunne le sammen, det føles uformelt, og at man kan bli kjent med andre. Stahl skriver at å framføre en personlig fortelling er å tilnærme seg intimitet. Personlige fortellinger kombinerer animasjonen av opptreden med intimiteten av esoteriske referanser og personlig livsfortelling (1989, s. 43). Videre skriver hun at behovet for intimitet fungerer som en av de fremste motivasjonene i fortellingen av og lyttingen til personlige fortellinger. Hun mener at dette har blitt spesielt viktig for mennesker som vokser opp i et samfunn hun betegner som «our lonely culture»: «By exchanging personal narratives, people create intimacy where it might not have existed otherwise.» (1989, s.38)

Det er en kjensgjerning at mennesker er sosiale vesener og har et grunnleggende behov for å føle seg som del av et større felleskap. Dette intime møtet med andre mennesker som personlige fortellinger tilbyr, kan betraktes som mangelvare i vårt moderne samfunn. Vi er stadig på farten og mye på skjerm. Det er ikke like ofte at vi tilbringer tid med andre mennesker som er fysisk tilstede i samme rom som oss. I boken *Relasjonell estetikk* fra 1998 skrevet av Nicolas Bourriaud står det om kunstverket som et slags sosialt mellomrom. Han beskriver her behovet for sosial utveksling i et samfunn hvor muligheten for det til dels har blitt tatt i fra oss. I teknologiens tidsalder omgås ikke mennesker på samme måte som før, da vi har maskiner som gjør jobben for oss. Ikke bare i arbeidslivet, men også privat og sosialt. Han viser da til kunstverk som han mener er med på å fylle dette mellomrommet på en måte som skaper sosial utveksling og/eller kommenterer mangelen på det (Bourriaud 2007). Det er dette som er *relasjonell estetikk*. Slik jeg ser det, kan personlige fortellinger betraktes som et slikt sosialt mellomrom i hverdagen som legger til rette for møter mellom mennesker som er fysisk tilstede til samme tid i samme rom.

En vanlig kritikk mot moderne teknologi og sosiale medier er at det gjør mennesker mindre tilstede i øyeblikket. Så fort det er en pause stikker vi nesa ned i skjermen. Det er derfor Kaja, arrangør av *Salonghistorier*, tror personlige fortellinger har blitt så populært:

K: Det ligger veldig i tiden vil jeg si. Det er jo en slags motvekt til sosiale medier og stikke hodet ned i telefonen på bussen. Det er veldig fint at du står og hører på en annen person, eller fem-seks andre personer, snakke om sitt liv i en time da hvor du bare holder kjeft selv. Og bare får input, men du reflekterer allikevel. Det er jo en respons i form av latter eller engasjement, men det bare er så annerledes da. Det er et avbrekk fra den tiden vi lever i på en måte.

På *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* blir publikum på mange måter tvunget til å være til stede. Det er som om vi lærer tilstedeværelsens kunst på nytt. Det er muligens et behov vi har, men som kanskje ikke blir tilfredsstilt i vår travle hverdag. Stahl introduserer et begrep hun kaller «the power of performance». Dette begrepet bruker hun om den gjensidige anerkjennelsen mellom forteller og publikum av fortellersituasjonen. Stahl skriver at mye av denne «power of performance» ligger i umiddelbarheten og demonstrasjonen av personlig tilstedeværelse (Stahl, s. 43).

Fortellerkunst baserer seg, i likhet med all mulig annen scenekunst, på tilstedeværelse. Publikum kan ikke sette på pause, ta opp eller spole tilbake. Det er levende. Fortelleren, og kanskje særlig den personlige fortelleren, krever en bestemt form for tilstedeværelse fordi hen som tidligere vist spiller aktivt på publikums reaksjoner. Stahl skriver dessuten at handlingen «å fortelle» (uansett hva som fortelles) øker blodtrykket til fortelleren på en rask, men behagelig måte. På den andre siden fører det å lytte til at blodtrykket synker gjennom det som er på engelsk blir omtalt som «the orienting reflex». Dette gjenspeiler Rancières utsagn at vi er aktive selv om vi er tause. Dette gjennom vår tilstedeværelse og vår evne til å lytte. Mira, forteller på *Salonghistorier*, synes det er en positiv ting å bare lytte uten å måtte snakke selv: «(...) og det at man slipper å ta stilling til det. For veldig ofte når man er i samtaler hvor folk forteller om personlige ting så skal man gjerne på en måte komme noen råd eller god respons eller ett eller annet sånt noe. Der kan du bare sitte liksom og høre på.»

Man kan argumentere for at en årsak til at folk strømmer til disse arrangementene nettopp er fordi de tilbyr personlige fortellinger, som igjen tilbyr et ekte møte. Det fortelles ikke eventyr, eller vitser, men utvikleslinger av personlige erfaringer mellom mennesker:

People tell personal narratives to be listened to. Of course, if it were only that, jokes or legends or songs would do as well, perhaps better. No, when people tell personal narratives they offer their listeners an invitation to intimacy. They expect their listeners to listen because both they and their listeners know that this is one very effective (and acceptable) way to create and enjoy a sense of intimacy (Stahl 1989, s. 37).

Å utveksle personlige fortellinger er en av de mest vanlige måtene mennesker i dag blir kjent med hverandre på. Når jeg ønsker at noen skal bli bedre kjent med meg, så forteller jeg dem om noe som jeg tenker at kan være relevant for dem å vite. Hva det er ville vært avhengig av hvor godt vi kjente hverandre fra før og naturligvis den sosiale konteksten vi befant oss i. Dersom jeg ønsket å bli kjent med noen andre ville jeg til gjengjeld spurt dem om noe om dem

selv. Stahl skriver at motivasjonen for både forteller og lytter av personlige fortellinger ligger i behovet for å kjenne noen, å kjenne noen andre og bli å selv bli gjenkjent. Innholdet i personlige fortellinger er både kjent og ukjent. Vanligvis vil lytteren allerede være kjent med noen av informasjonen som blir gitt, imens noe av det vil også være ukjent (hendelsen i seg selv). Stahl mener at det er samspillet mellom denne delte kulturen og den unike hendelsen som tilrettelegger for intimitet kan vokse og gro i relasjonen (Stahl 1989, s. 38).

4.3.2. Arrangementene som sosial møteplass

Potensialet for sosial interaksjon som allerede ligger i utvekslingen av personlige fortellinger, forsterkes i denne studiens tilfelle av at de tre scenekunstkonseptene som den tar utgangspunkt i, i seg selv legger opp til en form for sosial interaksjon. Dette kommer til uttrykk gjennom særskilt to faktorer. Det ene er at alle tre arrangementene har flere pauser underveis som gjør det mulig for både publikum og fortellere å bevege litt på seg, kjøpe noe å drikke, gå på toalettet og snakke sammen – gjerne om det de akkurat har hørt. Jeg har mang en gang stått i dokø eller i baren under enten *StorySLAM*, *Mortified* eller *Salonghistorier* og hørt hvordan publikum snakker om fortellingene, og gjerne adresserer fortellere og arrangører direkte. Dette snakker Kaja fra *Salonghistorier* om: «Det er så gøy da når publikum og fortellere og folk kommer bort og bare takk for at du fortalte det og det var veldig vakkert. Den interaksjonen der da. Den er veldig morsom for oss å se på i etterkant.» (Kaja, *Salonghistorier*). Publikum diskuterer gjerne hvilke fortellinger de likte og ikke likte, samtidig som de også gjerne deler med hverandre lignende hendelser som de selv har opplevd og kommet på, som et resultat av å ha hørt en historie på scenen som minnet dem om det. Nevnte arrangør Kaja fra *Salonghistorier* trekker også fram hvordan hun opplever at lyttingen til de personlige fortellingene setter i gang en prosess hos publikum:

K: Og det er veldig fint. Det er flere ganger at folk kommer i etterkant og bare å dette var flott og nå kom jeg til å tenke på det som skjedde for 20 år siden. Kanskje det er noe? Så det er veldig fint at folk graver litt i seg selv da ved å høre på andre som gir litt av seg selv.

Denne gravingen i seg selv som Kaja referer til er det Smith (1998) Kaller for «The Canterbury effect» – at en historie avler en annen. Teorien går ut på at når man hører noen fortelle en personlig historie så fører det gjerne til at man kommer på en selv. Lytteren går dermed over til å bli fortelleren og fortelleren over til å bli publikum (Smith 1998, s. 238). Nå er det ikke slik, verken på *StorySLAM*, *Mortified* eller *Salonghistorier*, at publikum, dersom de kommer på en

historie, automatisk selv kan komme opp på scenen og fortelle den. Alle tre arrangementene er iscenesatt på den måten at fortellerne er utvalgt på forhånd. Likevel er denne effekten en viktig del av rekrutteringsprosessen til alle tre arrangementene. Selv om ikke publikum kan komme opp på scenen der og da og fortelle, så kan det at de kommer på en historie selv, gjøre at de har lyst til å være med å fortelle en annen gang. På den måten kan de gå over fra å være lytteren til fortelleren av personlige historier. I alle tilfeller gjør de det, når publikum deler historiene sine med hverandre.

Den andre faktoren har å gjøre med lokalene som de tre arrangementene finner sted i. Kulturhuset i Oslo, Hvaskjer og Ingensteds er alle tre, som tidligere nevnt, i tillegg til å være offentlige spillesteder, også utesteder. Det betyr at publikum gjerne har et litt annet forhold til disse lokalene fra før, enn det de kanskje har til for eksempel institusjonsteatre, museum eller gallerier, fordi på disse tre spillestedene har de vært i ved flere og ulike anledninger. På dagtid er lokalene kafeer og på kveldstid utesteder i tillegg å være vertskap for en rekke andre arrangementer. Dette forholdet til arrangementenes spillesteder, mener jeg også spiller en viktig rolle i opplevelsen av de personlige fortellingene og konseptene som helhet. Først og fremst fordi det er med på å bygge opp under en mer avslappet atmosfære, noe som også kler den sceniske uttrykksformen det her er snakk om. Stahl (1986) skriver at det finnes noen fortellere som spesialiserer seg på å fortelle spesifikt personlige fortellinger og har et aktivt repertoar av disse, men at disse fortellerne likevel ikke er en del av en elite eller en separat gruppe. Dette er fordi de aller fleste av oss har et par personlige fortellinger som vi liker å dra frem i sosiale sammenhenger når anledningen byr seg (s. 286). Personlige fortellinger er ikke en scenisk uttrykksform som man tradisjonelt forbinder med såkalt høykultur. Det kan beskrives som en mer nær og folkelig uttrykksform som baserer seg på å oppnå intim, fortrolig og direkte kontakt med publikum (*interaksjonen og det autentiske*, slik jeg har diskutert i tidligere kapitler). Å plassere denne typen fortellinger i lokaler som kan oppfattes som for teatrale kan skape en dissonans mellom uttrykksformen og omgivelsene den blir uttrykt i, som igjen kan være uheldig. Michael Eigtvedt skriver i sin bok *Forestillingsanalyse* følgende om stedets funksjon i publikums opplevelse:

Det sted en forestilling utspiller sig rent fysisk, kan betyde hele forskjellen. I nogle tilfælde vil det ligefrem være stedets og rummets udformning, der bestemmer forestillingens karakter (...) Man kan tale om en Genius Locus, en slags stedets medskabende kraft (...) Den medfortællende kraft findes ikke kun i den geografiske placering, men også i selve det arkitektoniske: arkitekturen er bærer af historiske, institutionelle og kultruelle koder, som forestillingerne ofte på den eller anden måde er i et særligt forhold til. (2007, s.25-26)

Som Eigtvedt illustrerer, har rommet en stor betydning for hvordan forestillingen (den personlige fortellingen) oppleves for publikummeren. En fortelling på en bar befinner seg på den uformelle siden av Wilsons *Performance Continuum*, noe som gjør at vi distanserer oss fra klassiske scenekunstformer som tradisjonelt teater. For noen publikummere kan det være lettere å stige over dørterskelen til Kulturhuset, Hvaskjer eller Ingensteds, enn det er for dem på for eksempel i operaen, konserthus eller institusjonsteater dersom dette ikke er steder man har vært på mange ganger før. Det føles mindre formelt, noe jeg har nevnt at publikumsinformantene mine kan oppleve positivt. Slik jeg ser det er spillestedene med å bidra til denne uformelle opplevelsen av scenekunstkonseptene. De er lagt opp slik at publikum og fortellere oppholder seg i det samme rommet til enhver tid. Det er ikke nødvendigvis slik at når fortellerne er ferdige med sin opptreden så forsvinner de bak scenen slik en skuespiller vanligvis gjør. Da setter de seg i salen sammen med resten av publikum og følger med på resten av fortellingene. Dette bidrar til å ytterligere minske distansen mellom forteller og tilhører og forsterker følelsen av at fortelleren er «en av oss» og ikke en opphøyd eller mytisk skikkelse som forsvinner med en gang opptredenen er ferdig. Det er heller ikke slik at når det er pause eller kvelden er over, at publikum må dra ut av lokalet de befinner seg i. Tvert imot kan de bli igjen og bevege seg fritt rundt som de ønsker. På mange måter er det med på å gjøre lokalene mindre «hellige», noe som bidrar til at publikum slapper mer av og ikke opplever det som skummelt eller fremmed å være der.

Maguire (2015) henviser til dette i *Performing Story on the Contemporary Stage* til Bobby Baker (2007), når han skriver om de ulike effektene et spillested kan ha på publikums opplevelse av en fortellersituasjon. Baker opplever at når hun har gjort sine opptredener i for eksempel et galleri så fører det til at publikum virker kuet og stille som et resultat av den ærbødige og engstelige atmosfæren et slik lokale utstråler (Maguire 2015, s. 116). For en forteller som i særlig grad er avhengig av publikums aktive respons for å kunne fortelle historien, blir det problematisk når publikum holder igjen på denne måten. Derfor er det nok også ofte slik, som Maguire påpeker, at mye av moderne muntlig fortellerkunst som kunstnerisk strategi velger det han kaller *non-theatre spaces* for, med vilje, å rokke ved publikums forhold til fortellersituasjonen (Maguire 2015, s. 117).

Som tidligere nevnt er lokalene ganske opplyste på den måten at publikum har god sikt til hverandre (Se kapittel 4.1. *Interaksjon*). I tillegg til at dette innvirker på feedback-loopen, har det også en effekt på det sosiale aspektet ved personlige fortellinger. Under *StorySLAM*,

Mortified og *Salonghistorier* kan det forekomme en del småprat under fortellingene, men det oppleves ikke nødvendigvis som uhøflig. Dette fordi småpraten ser ut til å komme som et resultat av den sosiale konteksten, slik Wilson (2006) også påpeker: «This is not the heckling that one might experience during a stand-up comedy performance, but is more the quick-paced banter between friend, offered in support and appreciation of the performer, and not issued as an aggressive challenge.» (Wilson 2006, s. 2). Vi kan se det som at småpraten er en del av fortellersituasjonen som hendelse.

En kan påstå at dette medfører en avslappet stemning fordi det ikke signaliserer like sterkt at publikum må være musestille. Mitt inntrykk er at de kan føle seg mer fri til å bevege seg i stolsetet, kommentere noe til sidemannen og komme verbale utrop til fortelleren på scenen. Det føles kanskje mindre «strengt», som om det er færre ting de kan gjøre galt, særlig hvis man ikke kjenner eller er innforstått med de sosiale kodene til det som tradisjonelt har vært oppfattet som høykultur. Med andre ord er ikke arrangementene like formelle som de som befinner seg helt til høyre i Wilsons modell, *The Performance Continuum*. De personlige fortellingene i denne studien inneholder aspekter som selve *interaksjonen*, i tillegg til et autentisk og noe risikofyllt fortellingsinnhold. I tillegg er de *sosiale* og lavterskelpreget, noe som forsterkes av arrangementene de er en del av.

4.4. Det skamfulle

Det jeg anser som det fjerde og siste fremtredende aspektet ved populariteten av personlige fortellinger er *det skamfulle*. På *Mortified* er det ikke så rart at fortellingene handler om noe skamfullt. Det ligger i navnet på selve arrangementet – *Mortified* – som på norsk kan oversettes til ydmyket. I tillegg er slagordet deres «Share the Shame». Det er med andre ord her ganske tydelig hva det skal handle om. *StorySLAM* og *Salonghistorier* gir ikke like eksplisitt uttrykk for at det er denne typen personlige fortellinger som skal bli fortalt. Likevel er det de som ofte blir framført. Derfor kan det være interessant å diskutere hva som kan være årsaken til dette. Det virker nesten ikke som om det er noen grense for hva folk er villige til å fortelle om seg selv. Hva er det som får dem, og da særlig unge mennesker, til å ville fortelle disse personlige fortellingene? Og kanskje enda mer interessant; hvorfor vil så mange høre på? Å kjenne seg

skamfull, flau eller pinlig berørt er ikke i utgangspunktet assosiert med en positiv følelse, så hvorfor oppsøke dette bevisst?

4.4.1. Terapi for fortelleren

For å svare på hvorfor folk oppsøker det skamfulle frivillig, vil jeg vise til psykolog Dan P. McAdams. Han betrakter mennesket som historiefortellere fra naturens side. I artikkelen *Personal Narratives and the Life Story* (2008) presenterer han det han karakteriserer som det beste av forskning som hittil har blitt gjort innenfor personlighetspsykologi om personlige narrativer og livsfortellingen. Et nøkkelbegrep i mye av dette arbeidet, skriver McAdams, er narrativ identitet, som referer til et individs internaliserte, utviklende og integrerte fortelling om selvet (McAdams 2008, s. 242). I følge McAdams forteller vi historier om oss selv for å gi mening til livene våre. Ved å se de fragmenterte bitene av livene våre i lys av hverandre, skapes det en helhet som gir mulighet for forståelse av som har skjedd oss, hvordan det påvirket oss, og hva det har å si for fremtiden. Videre skriver han om hvordan særskilt negative hendelser i livene våre, krever mer fortellende arbeid:

At the lever of the life story, negative events seem to demand an explanation. The challenge the storyteller to make narrative sense of the bad things that happend – to explain why it happened and perhaps why it may not happen again, to explore the consequences of the negative event for later development in the story. (McAdams 2008, s. 253).

Dette betyr ikke at vi ikke har behov for å fortelle om positive hendelser – livet består heldigvis av dem også, men at de ikke har like stort behov for å bli bearbeidet. Tvert imot påpeker McAdams at det kan være ødeleggende: «It may be better simply to savor positive life-story scenes, to reexperience the positive emotions involved rather than trying to make cognitive sense of them» (2008, s. 253). Dette kan fra et psykologisk perspektiv forklare hvorfor de personlige fortellingene som fortelles på *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* ofte handler om noe skamfullt. Rett og slett fordi vi som mennesker har et større psykologisk behov for å bearbeide og gi mening til disse hendelsene.

Flere av fortellerne uttaler seg om hvordan det å fortelle om seg selv kan ha en terapeutisk effekt på dem. Jeg ønsker å trekke fram noen utsagn fra mine informanter, som fortalte om hvordan det å dele sine personlige erfaringer påvirket dem:

M: Det kan jo også være noe terapeutisk ved å fortelle tror jeg. Men da er det jo spørsmål om du skal fortelle det for 300 stk. eller for 3 stk. eller ja. Jeg tror mennesket naturlig søker etter å fortelle ting for å bearbeide. Da begynner det kanskje med en venn, så blir det kanskje familien også er det flere og flere også bearbeider man en historie litt automatisk hvis det trengs (Martin, *Salonghistorier*)

K: Etter at jeg fortalte historien så føler jeg at jeg ikke har kjærlighetssorg lengre. Og altså det er selvfølgelig en lang prosess, men bare det var så deilig at jeg fikk fortalt den for jeg følte at jeg liksom slapp historien ut i verden da. At ikke bare det var jeg som gikk rundt og følte på mine følelser, men heller noe jeg kunne dele folk og så var det så mye – det var som en lettelse da. Av å bare få det ut på en måte. Og nå føler jeg at det ser mye lysere ut da. Fremtiden (Kristin, *StorySLAM*)

Nevnte McAdams skriver at det å fortelle om en hendelse fra livet gjentatte ganger kan hjelpe fortelleren til å klargjøre hendelses *emosjonelle mening*. Han henviser til Thorne og McLean (2003) når han skriver at denne klargjøringen kan oppstå fordi publikum driver fortelleren til å si hva fortellingen faktisk handler om: «Interlocutors often demand meanings; sooner or later, they insist on knowing why the speaker is telling them the story» (McAdams 2008, s. 245). Min erfaring med fortellerne på *StorySLAM* er at en stor del av arbeidet går ut på akkurat dette; å finne ut hva det er de egentlig ønsker å fortelle med akkurat den historien. I det øyeblikket de finner ut av det, gir det fortellingen en tydeligere retning som gjør det enklere for publikum å forstå hva fortellingen handler om hvorfor de skal høre på akkurat den.

Slik virker det også som at det er for arrangørene av *Mortified* og *Salonghistorier*. I intervjuene med dem trakk begge parter fram hvordan det gjelder å finne fram til fortellingen i fortellingen – hva dette handler om, slik dialogen nedenfor mellom Rikke og Pernille, som er to av produsentene av *Mortified*, viser:

R: Også skal jo vi prøve å lage en fortelling om en person som går igjennom noe og kommer ut som en endret person på andre siden –

P: Eller ikke (latter).

R: Eller ikke. Det skal i hvert fall skje en slags utvikling da. Vi skal se et slags hendelsesforløp. Så det er jo også noe vi hele tiden ser etter under disse castingene.

Å finne fram til fortellingens emosjonelle mening kan tidvis være en vanskelig jobb. Livet er ikke dramaturgisk perfekt. Det betyr at mens det fortellerne kanskje egentlig ønsker å fortelle skjedde, så foregikk det mye annet samtidig – sånn er livet. For fortellerne kan det være en utfordring å se forskjellen på hva som er viktig for dem å fortelle, og hva som for publikum er viktig at de forteller, for å kunne forstå historien. Dette gjelder både selve handlingsgangen, men også den overordnede emosjonelle meningen med historien. Fortellerne må derfor gjøre

seg noen *narrative utvalg*. McAdams skriver at autobiografiske minner av et levd liv, ikke nødvendigvis består av å være historisk korrekte gjengivelser av virkeligheten, men er i stedet aller høyst selektive og strategiske. Selv om de kan inneholde visse objektive fakta om livet, skriver han at de er mer interessante på grunn av deres uttrykk for personlig meningsdannelse (2003, s. 244). Er det ikke akkurat derfor personlige fortellinger er interessante å høre på? Hadde vi ønsket et mest mulig objektivt perspektiv på en historisk hendelse, så ville vi slått opp i et leksikon. Men ønsker vi å vite hvordan noe opplevdes for akkurat den personen, innebærer det et subjektivt perspektiv på hendelsen. Førstelektor og historieforteller Gunnar Horn skriver i *Alene med publikum* (2005) at rent historisk så er ikke personlig fortellinger korrekte, men følelsesmessig så er de det. Det ene er ikke nødvendigvis mer sant enn det andre.

Dette med narrativ utvelgelse av autobiografiske minner som siden danner utgangspunktet for den helhetlige personlige fortellingen, er særlig viktig i arbeidet med de personlige fortellingene som framføres på *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier*. Dette fordi disse fortellingene i tillegg til å skulle bli fortalt av noen til noen, også må passe innenfor de tre arrangementenes ulike formater. Den største, men etter min mening også nyttige, utfordringen i det ligger i tidsperspektivet. I motsetning til når du forteller om noe som skjedde her om dagen til en venn over en kopp kaffe, så er det her begrenset med tid. Denne begrensningen er spesielt synlig i *StorySLAM* hvor ett av premissene for historiene er at de ikke kan fortelles over 8 minutter. Da blir fortelleren stoppet og får ikke fortsette. I prinsippet virker dette ganske brutalt, men det er et element som er lagt inn fordi det sørger for at fortellerne 1): ikke blir stående i en evighet å fortelle om seg selv (det kan bli ganske uinteressant) og 2): det fyrer opp under det allerede eksisterende konkurranseelementet i arrangementet, som (forhåpentligvis), gjør det enda mer spennende for både fortellere og publikum å delta på.

Mortified og *Salonghistorier* har også begrenset med tid, selv om ikke de stopper fortellerne når de har gått over tiden. Likevel er mitt inntrykk at de jobber i et ganske likt format og det er sjelden jeg har hørt en fortelling gå over 15 minutter. I likhet med *StorySLAM* har de også et program de skal igjennom med flere fortellere som i løpet av kvelden skal opp på scenen. Dessuten stenger lokalene de opptre i på et eller annet tidspunkt, så hver enkelt kan ikke få ubegrenset med tid til å fortelle sin historie. Det fører til at fortellerne må jobbe ganske pragmatisk og strategisk med historiene sine. Det er rom for få avvik og de må derfor være sikre på hva de skal si, når de skal si det og hvordan de skal si det. Er de ikke sikre på det, er det fort gjort å rote seg bort og tiden går ut slik at de ikke får fortalt det de egentlig ville. Med

andre ord, krever det å fortelle på et av disse arrangementene at de jobber med historiene sine og forteller dem gjentatte ganger før de skal opp på scenen, som, slik jeg ser det, kan ha en særlig bearbeidende effekt på fortellerne. De blir tvunget til å finne den *emosjonelle meningen*.

I intervjuet mitt med Bjørne som fortalte på *StorySLAM*, kunne han fortelle at all øvingen på historien gjorde at han følte han «banket den død». Bjørne fortalte en historie om hvordan han som ung mann levde et hektisk liv med mye jobb, reising, lite søvn og dårlig kosthold, plutselig fikk sykdommen ME, og ble sengeliggende i 2 år.

B: Det lå en del følelser eller det er fortsatt litt sånn følelsesmessig altså det er jo følelser knytta til det. Så... Men jeg la merke til at det underveis så blei det mer en historie og mindre følelser da. Så det kan være en veldig god bearbeiding. Det er hardere første gang, så tiende, tjuende gangen så er det sånn egentlig veldig bra fordi når du har sagt den så mange ganger så nøytraliserer du den litt. Så du håper at kraften av historien rundt deg selv da du klarer å fortelle den som en historie og ikke liksom bli sugd inni at det var så hardt og eller så bare ta den som en livserfaring.

Bjørne beskriver her hvordan arbeidet med historien gjorde at følelsene rundt hendelsen han fortalte om ble mindre sterke. Samtidig kan det være en god bearbeiding. Første gangen han fortalte var hardere, men etter hvert så nøytraliserte opplevelsen seg og han kunne fokusere på andre elementer ved framførelsen. På mange måter gav det praktiske arbeidet med historien han mulighet til å betrakte den fra en mer objektiv synsvinkel hvor de kompliserte og mangefasetterte følelsene knyttet til hendelsen etter hvert ble distansert.

Å fortelle personlige fortellinger har en klar terapeutisk effekt på fortellerne. Ved å fortelle historier fra sitt eget liv, får de satt fragmenterte og episodiske hendelser fra livet inn i en større helhetlig sammenheng som gir mening. Dette er noe som er særlig viktig å gjøre med negative opplevelser da de, i motsetning til positive, har et større behov for narrativ bearbeiding. Fra et evolusjonistisk perspektiv, er det viktigere å gjøre for overlevelsesevnen. Marianne Horsdal skriver dette i sin bok *Telling Lives* fra 2012 hvordan det å fortelle om egne opplevelser til andre fører til at vi gjenlever hendelsene, men denne gangen *mindre ensomt*:

We identify emotionally with narratives of personal experience. When someone is telling a story of the path she traversed, she is mentally walking over the path again, and the empathic listener is vicariously walking with her. To tell a story about a difficult path to a responsive listener may be a way to repeat the route with someone instead of walking alone (Horsdal 2012, s. 26).

Ved å gi mening til negative opplevelser får mennesket rent psykologisk slått seg til ro med hendelsen og samtidig gjort seg opp noen tanker om hvordan unngå at dette skjer igjen.

4.4.2. Hvorfor iscenesette skammen?

Jeg har nå belyst hvordan det å fortelle personlige historier kan ha en positiv psykologisk effekt på fortelleren. Man kan likevel spørre seg hva som er årsaken til disse fortellerne velger å gjøre det fra en scene foran hundrevis av mennesker? Hvis poenget i utgangspunktet er å helbrede seg selv, så kunne de vel bare gått til en psykolog? Hva kan motivasjonen bak det å utlevere privatlivet sitt på den måten og til hvilken pris være?

I artikkelen *Performing absence: The staged personal narrative as testimony* (2000) av Linda M. Park-Fuller, skriver hun at mange iscenesatte autobiografiske fortellinger om sykdom, sorg, kriminalitet, ydmykelse etc. blir fortalt personlig og offentlig fordi «off-stage», blir slike personlige fortellinger stort sett ikke snakket om, i hvert fall ikke utenfor en konfidensiell gruppe som nærmeste venner eller familie. Dette er også en av grunnene til at Mira som fortalte på *Salonghistorier* tror at det ikke finnes noe man *ikke* kan fortelle om i en slik setting som *Salonghistorier* er:

M: Men det er jo også en sånn typisk ting som man snakker om kun når man driver med fortelling. At det er veldig få som egentlig snakker om det i privatlivet sitt fordi man føler seg om en byrde, men så når man snakker om det offentlig så blir på en måte en hjelp kanskje for noen andre som har opplevd det og sånn (...). At det nesten er lettere å fortelle om det i forbindelse med en eller annen sånn der sak om det som gjør at du kan hjelpe andre enn det egentlig er å fortelle om det til mennesker man er glad i og nære da.

Hvis du har opplevd noe som var litt flaut, vanskelig eller som du kanskje til og med skammer deg over, så er det kanskje lettere å fortelle det til et stort publikum enn sine nærmeste? Dette fenomenet finner vi også igjen blant mange kjendiser og andre offentlige personer som de siste årene ofte har gått ut i media og snakket åpent om «den tunge tiden». I en undersøkelse analysebyrået Retriever gjorde for NRK i 2017 i forbindelse med en nettartikkel om samme tema, viser den at det har blitt en tydelig trend. Antall saker der kjendiser snakker ut om tunge temaer, særlig psykiske lidelser, har mer enn tredoblet seg siden 2010 noe figur 4 illustrerer.

Stadig flere kjendiser «snakker ut» i media

År	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Oppslag på kjendiser som «snakker ut»	155	208	137	202	285	558	352

Figur 4 Skjermdump NRK. 09.01.17

Park-Fuller skriver at aktøren (fortelleren) tar en etisk avgjørelse ved å fortelle sin historie for å rette søkelyset, i hvert fall til dels, mot «these tellings that are absent» – det vi ikke snakker om. Slik var det for Kristin (20) som fortalte på *StorySLAM*. I korte trekk fortalte hun en historie om den følelsesmessige berg og dalbanen hun hadde vært igjennom de siste to årene preget av kjærlighetssorg. Om hvordan hun som 18-åring ble hun stormende forelsket, men dumpa etter kort tid og om hvordan hun lastet ned dating-appen Tinder og ble fullstendig avhengig av den. Kristin ønsket å fortelle akkurat denne historien for å understreke for både seg selv, men også de som hørte på, at det ikke er noen skam i å bli såra.

K: (...) jeg skammet meg over mine egne følelser så jeg ville liksom formidle at følelser er jo ikke noe man velger en gang og i hvert fall ikke være noe man burde skamme seg over. Også vet jeg jo at veldig mange andre også blir såra og har kjærlighetssorg og det er jo ikke bare meg. Jeg tenker at kjærlighetssorg er ikke noe man skal skamme seg over da eller det at man liksom blir såra av et one-night stand for eksempel som er veldig sånn «det skal man ikke gjøre» og man skal liksom ikke få følelser for folk man ligger med. Det er liksom så mange regler, uskrevene – altså normer da, i samfunnet som jeg synes er så teit.

Men ikke alle deltakerne jeg intervjuet som hadde vært med på enten *StorySLAM*, *Mortified* eller *Salonghistorier* hadde like idealistiske grunner til å ville fortelle om seg selv. Andreas fra *Mortified* for eksempel, driver til vanlig med humor, og så på *Mortified* mer som en arena for å rett og slett bare kunne få folk til å le. Når jeg spurte Andreas om hvorfor han ville være med på *Mortified* svarte han dette: «For latterens skyld. Det var det altså. Jeg jobber jo med humor til vanlig og da blir man litt sånn enspora på ting og tenker at så fort man får latter fra salen så er det verdt det» (Andreas, *Mortified*). Allikevel kunne han i ettertid se at det kan ha hatt en slags terapeutisk effekt å fortelle det han fortalte. Andreas vokste opp som Jehovas vitne og leste under *Mortified* høyt fra dagboken han skrev på den tiden han var medlem. For Andreas var det en krevende tid og han tror de tingene han skrev i dagboka var en slags reaksjon på den krevende hverdagen som var:

A: Det er mye interessant (i dagboka) og det passer med tanke på debatten som har gått det siste året også med religiøs indoktrinering hos barn. Så sitter jeg på førstehåndskunnskap om dette her. Og da tenker jeg at det er verdt å dele det liksom. Få opp øya. Til noen i hvert fall. Samtidig som jeg ser at det kan bli ganske morsomt og at det er en slags liten terapi for min egen del altså.

Arbeidet med personlige fortellinger kan ha en terapeutisk effekt for fortelleren. Slik jeg ser det kan det også ha det for publikum, noe jeg vil ta for meg i det følgende kapittelet.

4.4.3. Terapi for publikum

Når fortellerne på scenen forteller om skamfulle hendelser så sier informantene at de kan føle seg bedre selv. Man kan se på det som at de blir frigjort fra sin egen skam. I intervjuene snakker publikum nemlig om at de føler en lettelse ved å høre disse pinlige historiene. Følgende sitat av en publikummer på *Mortified* illustrerer dette:

P1M: Det er jo nettopp det at alle kjenner seg igjen tror jeg. Alt fra når du referer til at nå blir det metall og det er Linkin Park på en måte. Alle skjønner at det på ingen måte ikke er innafor å kalle metal, men akkurat da var det tøft og hardt. Alle skjønner det også er det kanskje det at du får bekrefta litt at når du tenker på deg selv og alt du har sagt og gjort at det er ikke så farlig på en måte fordi alle har vært like teite. De som eventuelt blir nevnt med navn her er jo som regel bare positive ting liksom. Og det er liksom sånn «okey dødsforelska i deg da for 10 år siden» det er jo i så fall bare hyggelig å høre. Det er bare koselig egentlig. Godt norsk koselig, rett og slett. (Publikum 1 *Mortified*).

Vi kan tolke dette utsagnet dithen at det er godt å vite at noen andre også har hatt det som deg. Kanskje du da ikke trenger å være så flau over dine egne handlinger og erfaringer? Man ser at det ikke er så farlig likevel og at det til og med går an å le av det. Park-Fuller skriver om personlige narrativer som tar opp særlig sensitive temaer. Temaer det gjerne ikke har blitt snakket særlig høyt om. Ved at fortellerne på scenen, gjennom historiene sine identifiserer og transformerer seg selv på ny, gir det publikum som kjenner seg igjen, muligheten til å gjøre det samme. Det kan føre til at publikum også tør å gjenvinne og sette ord på sine egne opplevelser. Det gir dem muligheten til å bearbeide sine hendelser, den nevnte «The Canterbury Effect» – hvor de kommer på hendelser fra sitt eget liv (for eksempel en gang de kjente seg skikkelig skamfulle) og får bearbeidet den gjennom å kanskje fortelle det til en venn eller til seg selv:

(...) audience members who have felt themselves absent or injured may discover themselves finally able to speak the unspeakable of their own experience, so they too may reclaim and rename themselves. Thus the «bodies» that come to be identified by the story (after the accident) include not only the performer's body but those of the audience members as well. (Park-Fuller 2000, s. 26).

Som vi ser kan publikum også få en terapeutisk effekt av de personlige fortellingene de hører. Ikke bare skaper «canterbury-effekten» nye fortellinger for lytteren, men kan også være med på å sette i gang en psykologisk prosess og bearbeidelse av egne livserfaringer. Vi kan oppnå erkjennelse gjennom en kulturell avsending fra en person til en annen, slik Horsdal omtaler:

Stories can lift us above the perspective of here and now and make a cultural transmission possible, and bring about identification with experiences from other places in other times. Through imagination we may travel the path other people followed in time and space and so we can acquire a perspective and an interpretation of what happened, and models for understanding temporarily evolving courses of action we either participated in, or witnessed as observers, or as partners in communication. Although narrative modes of explanation of meaning and coherence are singular

and situated, we are using the vicarious experience embedded in narratives as analogies and parables when we confront new experiences we do not immediately understand (Horsdal 2012, s. 26).

I Horsdals øyne kan vi dermed ta personlig lærdom av andres personlige fortellinger i møte med nye, ukjente utfordringer i fremtiden. Dette for å potensielt hindre at de skjer igjen, og kanskje også fordi denne prosesseringen kan ha en positiv effekt på helse og velvære. For lytterne av personlige fortellinger er det kanskje heller derfor ikke så interessant i et læringsperspektiv å høre om alle de positive opplevelsene til fortelleren fordi disse får vi ikke så mye ut av å høre. Dette diskuterer Bjørne som fortalte på *StorySLAM*. Han mener at folk kan få det bedre med seg selv hvis vi kan sette ting litt i perspektiv:

B: For å få seg en god latter eller føle seg litt bedre. Det er mange som har opplevd mye rart så da kan man sette ting litt i perspektiv. I hvert fall for min del når jeg har hørt det så er det ofte sånn ja du setter ting i perspektiv. Det kan få deg til å le, tenke på en annen måte. Og se liksom litt mangfoldet av hva folk går igjennom da. Så tror jeg egentlig man får det bedre med seg selv også» (Bjørne *StorySLAM*).

Nevnte Jon Helt Haarder skriver i *Hullet i nullerne* fra 2010 at når vi leser pinlige selvopplevde historier så rokker det ved måten vi vanligvis oppfatter en fortelling på. Vi vet ikke helt hvordan vi skal reagere, og det er også det som gjør det interessant å fortsette og høre på. Dette er noe av personlige fortellingens estetiske kvalitet. Som publikum kan vi havne i det Haarder beskriver som en *terskeltilstand*. Han sammenligner det med performance-kunsten som ofte betjener seg av selvlemløstelse, med eksempel fra Marina Abramovic sin performance *Lips of Thomas*. I dette verket skjærer hun opp magen sin foran tilskuerne med et barberblad. Skal publikum gripe inn og potensielt sett ødelegge performansen? Eller skal de fortsette og se på, men føle skyldfølelse for at de ikke hjelper henne? Hun skader jo seg selv på ordentlig, men handlingen er satt inn i en performativ ramme som gjør oss usikre på hva som er meningen at vi skal gjøre. Vi befinner oss på terskelen mellom å ville gjøre noe eller å la det utspille seg.

I virkelighetslitteraturen skjærer ikke forfatterne seg fysisk opp foran leserne, men Haarder mener at vi kan betrakte det som en slags litterær *cutting*. Det foregår en pinlighetsterror hvor bekjennelsen synes å kalle på reaksjoner hos leserne som om de stod overfor noe konkret og fysisk. Han mener denne reaksjonen kan ha et nevrobiologisk grunnlag og forklarer hvordan hjernen vår har to autonome systemer som analyserer andres kroppsspråk: Et av dem som omgående reagerer på en trussel eller lignende, og et annet som er i stand til å avgjøre om denne trusselen kommer fra for eksempel et fiksjonsprodukt (film, teater, fortelling). Vi merker altså

først en virkelig følelsesmessig reaksjon når vi ser et monster på film. I virkeligheten ville vi ansett monsteret som en reell trussel, men blir sittende å se videre på filmen fordi vi vet at det er fiksjon. I terskelsituasjonen blir vi hensatt til en form for kortslutning av dette systemet. Piskingen som Abramovic utsetter seg selv for, kniven mot magen og blodet som renner, er virkelige handlinger, men utgjør også en form for fiksjon. Haarder påpeker at man ikke kan skjære seg med en bok (2010, s. 30-31). Det kan vi heller ikke gjøre med en personlig fortelling. Likevel kan man se på det som at det foregår er en annen type terror; en pinlighetsterror, eller nettopp *litterær cutting* som Haarder kaller det, og den later til å påkalle noen av de samme reaksjonene.

Hvem er vi som publikum i denne sammenhengen? Stille betraktere eller samtalepartnere? Skal vi tolke det fortelleren sier som en fortelling (altså kunst) eller som bekjennelse (hverdagsliv)? Hvordan vi tolker situasjonen avgjør vår respons på det som skjer. Men fordi vi ikke er helt sikre følger vi i stedet intenst med i håp om finne svar. Vanligvis når man føler seg flau eller forlegen så ville man forsøkt å komme seg ut av situasjonen, bort fra det som gjør at du føler denne negative følelsen, akkurat som når man ser en grøsserfilm og blir redd. Men fordi vi også vet at fortellingen gjør at vi opplever denne reaksjonen som en form for fiksjon, blir vi sittende.

Tom Maguire (2015) skriver at publikum i en fortellersituasjon er forpliktet til å forholde seg til den performative rammen som hendelsen skisserer opp. Det betyr at de ikke kan tilby noen form for fysisk støtte til fortelleren som de kanskje egentlig ellers ville gitt, dersom personen brøt sammen foran dem i en hvilken som helst annen situasjon (s.129-130). Vi har alle dummet oss ut en gang, og gjort noe eller oppført oss på en måte som vi angrer på. Samtidig vet vi også at vi mest sannsynlig kommer til å gjøre det igjen. Ved å høre andre fortelle om en gang de gjorde det samme får vi utløp for våre egne negative følelser, men det innenfor trygge rammer og i kontrollerte former. Kanskje veier byrden mindre når kvelden er over? Vi vet at vi ikke er alene, men er samtidig glade for at det ikke var oss som stod der oppe. Denne lærdommen er også grunnen til at forteller Andreas på *Mortified* tror at så mange kommer på dette arrangementet:

A: Man er jo ikke spesielt godt utviklet når man er barn og alle har på en måte skrevet noe de er flau over eller alle ar gjort noe de er flau over og da er det veldig, veldig gøy at du slipper å framføre det selv. Du kan sitte og se på at andre framfører det. Helt sånn nydelig premiss både for deltakere og for publikum da. Virkelig.

Marianne Horsdal (2012) referer til Nair (2001) når hun skriver at narrativer har utstyrt mennesket med en fantastisk evolusjonær fordel. Narrativer gir oss muligheten til å lære gjennom forestilt erfaring. Vi kan sitte trygt i stolsetene våre og oppleve de mest farlige og livstruende situasjoner, men uten å bli fysisk skadet. På den måten kan vi trygt tilegne oss et stort narrativt repertoar av livserfaring som vi ellers ikke ville hatt muligheten til å tilegne oss i våre individuelle liv (s. 27). Vi kan tenke oss at det å høre på de personlige fortellingene om skam, gjør at vi lærer dimensjoner ved menneskelivet som kanskje hittil ikke har vært særlig mye utforsket, men det innenfor trygge rammer og i kontrollerte former. Dette ser ut til å være grunnen til at tv-psykolog Peder Kjøs tror seerne har vært så begeistret for programmet *Jeg mot Meg* som gikk på NRK i 2016. I et intervju med NRK P2s radioprogram *Salongen*, uttalte han at vår fremste evolusjonære fordel er at vi kan samarbeide for å overleve:

Vi har jo ikke liksom horn og klør og panser og sånn. Det vi har er hverandre ikke sant og det er liksom det som er vår nisje da – å være gode til å samarbeide. Og da må vi forstå hverandre og vi må like å forstå hverandre. Sånn som evolusjonen funker da så er det sånn at det kroppen trenger at du skal gjøre det må du en eller annen måte like sånn at vi er jo ikke født med kunnskap om at hvis det skal bli flere av oss så må vi har sex. Vi gjør det jo fordi det er digg ikke sant og det er samme med det å forstå mennesker da. Vi er interessert i andre mennesker, ikke fordi det er så smart fordi da kan felle mammuter, men fordi at vi liker det. Det er sånn vi er lagd. Vi elsker det (Kjøs 2016).

Gjennom fortellerne på scenen får publikum levd ut sine frykter i forhold til å dumme seg ut, feile, oppleve nederlag, men på trygg avstand. Publikum kjenner seg igjen i fortellingene og kan sammen med fortelleren og resten av publikum le det bort og oppleve en følelse av å ikke være alene med sine tanker og erfaringer. De får utløp for egne frykter, samtidig som de lærer noe nyttig.

4.4.4. Motfortellinger

Det er en kulturell dimensjon knyttet til personlige fortellinger som kan tilsi at de kan forstås som motfortellinger til masterfortellingene med krav til prestasjon og perfektjon. I boken *Narrativ oprejsning: Når identiteten er gået i stykker* (2002) skriver professor i filosofi Hilde Lindemann Nelson om det hun kaller for *motfortellinger*. Dette er fortellinger som oppstår som en reaksjon på og et resultat av *masterfortellinger* som fungerer destruktivt. Masterfortellinger er ifølge Nelson de historiene som vi finner liggende rundt omkring i kulturen vår og som fungerer som oppsummeringer av felles sosial forståelse. Videre skriver hun at masterfortellinger ofte er arketyperiske og består av standardplot og lett gjenkjennelige faste figurer. I følge Nelson bruker vi ikke masterfortellingene kun til å få våre erfaringer til å gi

mening, men også til å rettferdiggjøre det som vi foretar oss. Eksempler hun trekker fram på slike masterfortellinger er Kristi lidelse og død eller George Washington som krysser Delaware-elven (Nelson 2002, s. 23). Mange masterfortellinger er godartede og det ville vært umulig å forestille seg et samfunn uten dem. Men noen fungerer derimot destruktivt på den måten at de diskriminerer eller undertrykker. Når masterfortellinger fungerer slik, oppstår motfortellingen som et forsøk på å bekjempe masterfortellingen. En motfortelling motsetter seg, motarbeider og i beste fall erstatter fortellinger i en av de rådende masterfortellingene i en kultur. Disse fortellingene har som formål å reparere den skaden som menneskers identitet er blitt utsatt for gjennom fortellinger som har virket undertrykkende (Nelson 2002, s. 10-11).

De personlige fortellingene om skam åpner opp for å ukritisk betrakte andre dimensjoner ved menneskelivet som hittil ikke har vært så mye utforsket. Jeg oppfatter at vi lenge har levd i et samfunn preget av prestasjonspress – et press som ser ut til å ha gått ut over de unge. Synderen som får mest skyld i den sammenheng, er sosiale medier. Dette fordi vi der hele tiden blir eksponert for hvor tilsynelatende perfekte liv alle andre har, mens en selv kanskje føler at ens eget ikke er like bra. Mange fremstiller det likevel som om det er det. Masterfortellingene om kravet til prestasjon og perfektjon har trolig i utgangspunktet ikke blitt etablert som en del av kulturen vår med den hensikt å svekke andre mennesker. Tvert imot er det tenkelig at de har blitt skapt i et forsøk på å forbedre oss. Men effekten av dem kan ha en tendens til å virke motsatt. I stedet for å bli bedre blir vi verre. I en artikkel av NRK fra høsten 2017 referer de til en fersk rapport gjennomført av OsloMet som viser et resultat hvor 28 % av norske unge sier de sliter psykisk (Klausen og Pedersen 2017). Det gjennomgående er at det de opplever er et utseende- og prestasjonspress, spesielt fra sosiale medier.

På dette viset kan vi si at dagens rådende masterfortellinger om kravet til prestasjon og perfektjon kan ha påvirket samfunnet på en negativ måte. I boken *Modernitet og selvidentitet* (1991) skriver sosiolog Anthony Giddens om selvet og samfunnet i vår tid – en tid som han kaller senmoderniteten. Senmoderniteten utviklet seg i følge Giddens som et resultat av blant annet globalisering, økt urbanisering, økt flyt av informasjon, økt sosial mobilitet, oppløsning av tradisjoner og institusjoner og økt fleksibilitet i arbeidslivet. Resultat av dette igjen er en omfattende individualisering av mennesket (Giddens, 1991).

Fordelene ved dette skiftende fokuset fra gruppen til individet er mange. Blant annet har det gjort det lettere for enkeltmennesket å realisere seg selv og sine drømmer uten at det har for

store konsekvenser for «flokken». Det har også gitt oss muligheten til å ta flere selvstendige valg, bli bedre kjent med oss selv og den vi «egentlig» er, og forme vår egen identitet osv. Baksiden er i midlertid at mulighetene etter hvert har blitt så mange at vi til slutt ikke klarer å velge noe som helst. Tanken om at gresset er grønnere på andre siden kommer snikende, og fører til en handlingslammelse som er svært uheldig for individet selv, men også samfunnet som helhet. Hvis flere ungdommer velger å ikke ta seg en utdanning fordi de ikke klarer å velge hva de skal studere, hva var poenget med å gi dem så mange ulike tilbud? Dette kan igjen føre til at mange sliter med dårlig samvittighet for alt de ikke fikk gjort, såkalt «fear of missing out», eller «FOMO». De hadde jo muligheten, men grep den ikke når sjansen bød seg. I det senmoderne samfunnet hvor alt er så tilgjengelig og mulighetene nærmest ubegrensede, blir forventningene om å oppnå drømmene sine større. Man må oppleve alt man har sett seg forut. Det gjør også at fallet blir høyere fordi de som ikke klarer å henge med. Enkeltindividet stilles til ansvar for sin egen vei og identitet. Trås det feil er det også enkeltindividets ansvar i en verden hvor det har blitt fortalt at det ikke finnes noen begrensninger for hva det kan gjøre og bli.

Giddens påstår at resultatet er at valgmulighetene blir for mange, det store potensialet blir for stort, og det hele virker forvirrende. Han formulerer dette problemet med følgende utsagn: «I det, jeg betegner som ‘høj-’ eller ‘sen-modernitet – den nutidige verden – må selvet skabes refleksivt ligesom den bredere institutionelle kontekst, det eksisterer i. Denne oppgave må imidlertid løses midt i et forvirrende virvar af muligheder og tilbud.» (1991, s.11) Med dette kan vi se ut til å ha blitt et samfunn preget av angst og depresjon med stor frykt for å feile. Mitt argument er derfor at den voksende populariteten til de personlige fortellingene om skam kan forstås som en motfortelling til masterfortellingen om kravet til prestasjon og perfektjonisme. I andre medier har vi den siste tiden opplevd mye det samme. Eksempler på dette kan være skuespiller Ulrikke Falcks instagramkonto, hvor hun eksplisitt legger ut lite flatterende bilder av seg selv og kroppen sin i et forsøk på å bryte med kroppspress og «bodyshaming». Eller programleder Christine Danckes podkastserie *Noia* hvor hun med utgangspunkt i egne erfaringer snakker i 16 deler om angst, og hva det er, for å bryte med stigma rundt psykiske lidelser.

Slik jeg ser det, vitner disse motfortellingene om et behov etter andre framstillinger av hva det vil si å være et menneske i dag. *Generasjon prestasjon* er gjerne kallenavnet vi bruker på barn av senmodnerismen. Denne aldersgruppen, født omtrent mellom 1985 og 2000, skriver

Skaugen (2015) om i sin hovedoppgave i profesjonspsykologi fra Universitet i Bergen. Det som grovt sett kjennetegner denne generasjonen er at de virker mer enn tidligere tiders ungdom opptatt av prestasjon og perfektjonisme. Dette er et fokus som ser ut til å etterlate seg en epidemi av depressive symptomer blant ungdom og unge voksne i dag (Skaugen 2015). De kan dermed forstås som de største ofrene for dagens masterfortellinger. Kan dette være grunnen til publikummet under *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* er unge mennesker? Uten at jeg har gjennomført en kvantitativ undersøkelse av gjennomsnittsalderen på publikummet til disse arrangementene, er det ikke vanskelig for det blotte øyet å se hvilken aldergruppe det er som dominerer disse kveldene. Begrenset av at utestedene de finner sted på stort sett har en aldersgrense på 20 år på grunn av alkoholsalg, vil jeg anslå at gjennomsnittsalderen på publikum (og for så vidt fortellerne) ligger mellom 20-30 år, med noen få unntak.

Fokuset på ungdom og unge voksnes psykiske helse har fått betraktelig mer fokus i media de siste årene. Det kan man se blant annet gjennom TV- programmene som nevnt innledningsvis i oppgaven, i tillegg til å være et hett tema for mange samfunnsdebattanter. De personlige fortellingene om skam stiller dermed som motfortellinger ved å vise andre, og om mulig, mer nyanserte sider ved hva det vil si å være menneske i dag, og at selv om noe kanskje ikke gikk så bra, eller at du dummet deg ut, eller hva enn det er, så går det over. Ved å vise frem sin egen skittentøyvask kan de personlige fortellingene om skam gi oss mer nyansert kunnskap om hva det vil si å være et menneske i dagens samfunn. Det kan muligens gjøre det mer greit å ikke være så perfekte hele tiden, og kan kanskje fungere som et forsøks på en motsats til presset fra masterfortellingene. Vi kan eksponere våre svakheter, og samtidig oppleve andre eksponere sine gjennom personlige fortellinger.

En tendens med de personlige fortellingene som fortelles på *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* er at de gjerne har en håpefull slutt, fylt med en aksept for det som har vært, og et positivt syn på det som skal bli. McAdams (2008) viser til flere studier om hvordan det å trekke positive slutninger av negative hendelser kan legge til rette for økt livstilfredsstillelse og emosjonelt velvære (McAdams 2008, s. 255) Når fortellerne på *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* forteller om skammen sin til publikum, men med en positiv slutt, så viser de at det går an å feile i livet, dumme seg ut, være syke eller ikke være bra nok uten at det egentlig er så farlig. Disse fortellingene vender seg mot masterfortellingene og sier at det ikke trenger å være slik at begår du et feiltrinn, så er livet ditt ødelagt. Du kan til og med begå mange, og det er greit. Og hvem vet, kanskje får du en god historie ut av det som du gleder andre med senere?

Kapittel 5: Avslutning

5.1. Oppsummering og svar på problemstilling

I problemstillingen søkte jeg svar på: *Hvorfor har personlige fortellinger som scenekunstfenomen blitt populært i dag?* For å svare på spørsmålet, tok jeg utgangspunkt i de tre scenekunstkonseptene *StorySLAM*, *Mortified* og *Salonghistorier* som alle tre går ut på at fortellerne på scenen framfører historier om seg selv og fra eget liv. Basert på deltakende observasjon av de tre arrangementene i tillegg til kvalitative forskningsintervju med arrangørene, fortellere og publikum trakk jeg ut de aspektene jeg anså som mest fremtredende for populariteten og diskuterte dem i lys av teori og andre empiriske eksempler fra fagfeltet.

Dette arbeidet resulterte i følgende fire hovedaspekter: 1) *Interaksjonen*. I dette kapitlet viste jeg hvordan den direkte kommunikasjonen mellom forteller og publikum fører til en høyere konsentrasjon og interesse for hva som foregår. Dette gjorde jeg med gjennom særlig fokus på feedback-loopen og den aktive tilskuerrollen. 2) *Det autentiske*. De personlige fortellingene gjør publikum til aktive vitner. Det ligger en risiko og en usikkerhet omkring hva som skal skje under et arrangement, noe som gjør det uutholdelig, men også spennende å høre på. 3) *Det sosiale*. Dette aspektet belyser hvordan intime møter mellom forteller og publikum skapes gjennom personlige fortellinger, hvilket kan betraktes om en mangelvare i moderne samtid. Samtidig legger arrangementene i seg selv til rette for sosiale møter utenfor den konkrete fortellersituasjonen. Dette kan være appellerende for mange. 4) *Det skamfulle*. Dette aspektet belyser hvordan skam fungerer som et effektivt læringsverktøy og underholdende verdi for både fortellere og lyttere. Skamfulle personlige fortellinger kan ha en positiv effekt på individuelt nivå og på samfunnsnivå. Dette aspektet tiltrekker mange, da spesielt yngre mennesker som er en del av *generasjon prestasjon*.

Disse fire aspektene spiller på hvert sitt vis en viktig rolle i å forstå hvorfor denne formen for scenekunst tiltrekker et større publikum akkurat i Norge i dag. Jeg velger å anse summen av disse fenomenene som grunnen til at det er populært. Tar vi bort ett aspekt, sitter vi ikke igjen med samme funn eller samme fenomen. Personlige fortellinger ville ikke vært det samme hvis vi eksempelvis fjernet det autentiske aspektet. Eller et av de tre andre. Fenomenets popularitet i tiden ligger i hvordan hvert aspekt påvirker en helhetlig opplevelse hos publikummenen.

5.2. Perspektivering

Det finnes mange ulike grunner til at personlige fortellinger har blitt populært i dag, og det flere enn de jeg har hatt mulighet til, men også klart å komme fram til i denne undersøkelsen. Jeg har valgt å fokusere på de jeg anser som mest fremtredende. Ved å undersøke hva det er som gjør at personlige fortellinger som scenekunstfenomen har blitt så populært i dag, kan fortellere så vel som arrangører gjøre seg mer bevisst på hvilke strenger det lønner seg å spille på i arbeidet med å holde interessen oppe for denne typen scenekunst. Samtidig åpenbarer det seg i dette arbeidet noen klare potensielle fallgruver som også vil være nødvendig å forholde seg til. Min problemstilling utforsker de kvalitativt *positive* kvalitetene som medfører fenomenets popularitet. Dette gjør at vi i akkurat denne studien ikke får utforsket de problematiske og negative aspektene ved personlige fortelling i den grad en kanskje skulle ønske. Jeg håper at denne tråden kan bli tatt opp ved en senere anledning.

Når vi studerer personlige fortellinger åpenbarer det seg en rekke etiske utfordringer med populariteten av denne typen scenekunst. Hva kan og ikke minst burde fortellerne dele av seg selv og eget liv? Finnes det noen grense? Og hva med publikum, hvor mye tåler de egentlig å høre? Dahlsveen skriver at en utfordring med denne typen fortellinger er å få det opp på et nivå hvor fortellingene framstår som gjenkjennbare for andre. Hun mener også at det gjøres et skille mellom det private og det personlige, hvor det private skal holdes distansert (2008, s. 105). Hvordan gjør man i så fall det? Et spennende forskningsfelt videre kunne vært å undersøke når de personlige fortellingene blir *for* personlige og sett på hvordan dette arbeidet kan bidra til å hindre at fortellere går på kompromiss med seg selv i jakten på å tilfredsstille et virkelighetssultent publikum, men også at publikum ikke ender opp med å høre noe som de egentlig ikke vil vite og dermed går lei.

Med denne studien håper jeg å ha belyst noen interessante aspekter ved populariteten av personlige fortellinger i dag, men også gitt en pekepinn videre til potensielle utfordringer ved denne trenden. Dette er et arbeidet som jeg håper og tror kan bidra til at ivare ta denne scenekunstformen og forhåpentligvis etablere den i enda større grad som en sentral del av norsk scenekunstkultur. Personlige fortellinger har kommet for å bli. De har nok også alltid vært her. Spørsmålet man bør stille seg er: i hvilket omfang?

Litteraturliste

- Aase, T. H og Fossåskaret, E. (2015). *Skapte virkeligheter: Om produksjon og tolkning av data*. 2. Utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Alvesson, M., Sköldbberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. 2. Utg. Lund: Studentlitteratur.
- Berg, G. (2012). Skammens kompass: Fire retninger i en skamproduserende tid. *Tidsskrift for norsk psykologforening*, 49(4), 360-364. Hentet 16.04.2018 fra: http://psykologtidsskriftet.no/index.php?seks_id=219064&a=3
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax.
- Dahlsveen, H. (2008). *Innføringsbok i muntlig fortellerkunst*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eigtved, M. (2007). *Forestillingsanalyse: En introduksjon*. 2. Opplag. Fredriksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Evans, M. (2008). *Innføring i dramaturgi: teater, film, fjernsyn*. Oslo: Cappelen akademiske forlag.
- Fabian, A. (200). *The Unvarnished truth: personal narratives in the nineteenth-century America*. Berkely: University of California Press.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Theatre and Performance Studies*. London: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*. London and New York: Routledge.
- Giddens, A. (1996). *Modernitet og selvidentitet: Selvet og samfundet under sen-modernismen*. København: Hans Reitzels forlag
- Gladsø, S., Gjervan, E.K., Hovik, L., Skagen, A. (2015) *Dramaturgi: Forestillinger om teater*. 2.utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Glans, M (21.01.2016) *Netflix tatt på sengen av "Making a murderer" – suksessen*. Hentet 16.04.18 fra: <http://www.vg.no/rampelys/tv/netflix/netflix-tatt-paa-sengen-av-making-a-murderer-suksessen/a/23599852/>
- Govan, E., Nicholson, H., Normington, K.(2007). *Making a performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. London and New York: Routledge.
- Gran, A. B. (2004). *Vår teatrale tid: om iscenesatte identiteter, ekte merkevare og varige mén*. Lysaker: Dinamo Forlag
- Haarder, J. H (2010) Hullet i nullerne: Ind og du af kunsten med performativ biografisme. *Passage*, 25(63), 25-45.
- Henriksen, I. M & Tøndel, G. (2017). Spontane dybdeintervjuer: strategisk interaksjon som sosiologisk forskningsmetode. *Norsk sosiologisk tidsskrift*, 3(1), 216-232. DOI: 10.18261/issn.2535-2512-2017-03-02
- Horsdal, M. (2012). *Telling lives: Exploring dimensions of narratives*. London: Routledge.
- Horn, G. (2005). *Alene med publikum: Fortellerkunst og teater for én aktør*. Tell Forlag AS.
- Johnstone, K. (2007). *Impro: Improvisation and the theatre*. London: Methuen
- Klausen, J., og Pedersen, L.H. (17.10.2017). *En av fire unge sliter med psyken*. Hentet 16.04.18 fra: <https://www.nrk.no/ostfold/en-av-fire-unge-sliter-med-psyken-1.13737703>
- Krogh, T. (2014). *Hermeneutikk: Om å forstå og fortolke*. 2. Utg. Oslo: Gyldendals akademiske.
- Kvale, S., Brinkman, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju*. 3. Utg. 2. oppl. Oslo:

Gyldendal akademiske.

Maguire, T. (2015). *Performing story on the contemporary stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

McAdams, D. P. (2008). Personal narratives and the Life Story. I John, O., Robins, R., og Pervin, L.A. (Red), *Handbook of personality: Theory and research* (s. 242-262). New York: Guildford Press. Hentet 16.04.18 fra:

<http://www.sesp.northwestern.edu/docs/publications/1698511162490a0d856d825.pdf>

Miller, P. J.(2009). Stories Have Histories: Reflections on the personal in Personal Storytelling. *Taiwan Journal of Anthropology*, 2009. (Vol. 7. Utg.1), 67-84.

Nelson, H. L. (2002). *Narrativ oprejsning: når identiteten er gået i stykker*. København: Gyldendal Uddannelse.

NRK. (09.01.17) Kritisk til kjendis som snakker ut om ”den tunge tiden”. Hentet 16.04.18 fra: <https://www.nrk.no/kultur/kritisk-til-kjendiser-som-snakker-ut-om-psykiske-problemer-1.13312464>

Park-Fuller, L. M. (2000). Performing absence: The staged personal narrative as testimony. *Text and Performance Quarterly*, 20(1), 20-42. DOI: 10.1080/10462930009366281.

Rancière, J. (2009). *The emancipated spectator*. London: Verso Books.

Repstad, P. (2007). *Mellom nærhet og distanse: Kvalitative metoder i samfunnsfag*. 4. rev. Utg. Oslo: Universitetsforlaget.

Saldaña, J. Denzin, N.K. Lincoln, Y.S. Prendergast, M. (2005) *Ethnodrama: an anthology of reality theatre*. Walnut Creek: Rowman & Littlefield.

Skaugen, O. (2015). *Generasjon prestasjon: Barn av senmodernismen* (Mastergradsavhandling). Bergen: Det psykologisk fakultet.

Smith, R. E. (1998). A personal look at personal narratives. I Daily, S. J (Red). *The Future of performance studies: Visions and Revisions*. USA: National Communication Association.

Stahl, S.D. (1989). *Literary Folkloristics and the Personal Narrative*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.

Stahl, S. K. D. (1986) Personal experience stories. I Dorson, R. M (Red). *Handbook of American folklore* (s. 268-276). Bloomington, Ind: Indiana University Press.

Store Norske leksikon. (20.02. 2018). *Autentisk*. Hentet 16.04.2018 fra: <https://snl.no/autentisk>

Store Norske leksikon. (20.02. 2018). *Populær*. Hentet 16.04.2018 fra: <https://snl.no/populær>

Thingnæs, Geir (2012) Fagartikkel: Skam. *Stiftelsen psykiatrisk opplysning*. Hentet 16.04.18 fra: <https://www.psykopp.no/fagartikkel-skam/>

Thonsgaard, Kirsten (1998). *Drømmenes Torv: Om muntlig fortællerkunst*. Århus: Klim.

Tjora, A. (2017). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. 3 utgave. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Wilson, M. (2006). *Storytelling and theatre: contemporary storytellers and their art*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Andre referanser

- Fortellerfestivalen. (16.04.2018). Hentet fra: <http://fortellerfestivalen.no/om-festivalen/>
- Fortellerkafe Oslo. (16.04.2018). Hentet fra: http://www.fortellerkafeoslo.no/?page_id=8
- NRK. (2016). *Jeg Mot Meg*. (Videoklipp). Hentet 16.04.18 fra: <https://tv.nrk.no/serie/jeg-mot-meg/KMTE20002114/sesong-1/episode-1>
- NRK (20.05.2016). *Salongen – Peder Kjøs*. (Lyd podcast). Hentet 16.04.18 fra: <https://podtail.com/no/podcast/nrk-salongen/20-05-2016-salongen-peder-kjos/>
- Staude, T., og Elnan, C. (09.01.17). *Figur 4: Skjermdump NRK*. Hentet 16.04.18 fra: <https://www.nrk.no/kultur/kritisk-til-kjendiser-som-snakker-ut-om-psykiske-problemer-1.13312464>
- TV2. (2016). *Sykt perfekt*. (Videoklipp). Hentet 16.04.18 fra: <https://sumo.tv2.no/programmer/underholdning/sykt-perfekt/>

Vedlegg

NSD kvittering for godkjenning for behandling av personopplysninger.

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

Vår dato: 23.11.2016

Vår ref: 50498 / 3 / AGL

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 10.10.2016. Meldingen gjelder prosjektet:

<i>50498</i>	<i>Personlig historiefortelling - en ny kulturell trend</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Høgskolen i Oslo og Akershus, ved institusjonens øverste leder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	<i>Ine Therese Berg</i>
<i>Student</i>	<i>Stina Riebe Thygesen</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

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

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

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

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 21.04.2017, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Audun Løvlie

Kontaktperson: Audun Løvlie tlf: 55 58 23 07

Vedlegg: Prosjektvurdering

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

Kopi: Stina Riebe Thygesen stinariebe@gmail.com



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

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

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

Forventet prosjektslutt er 21.04.2017. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

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