

UNIVERSITETET I OSLO

**FRA BLANKT PAPIR TIL  
SKUESPILL**

Masteroppgave

Teatervitenskap

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

av

Vivi Anna Maron

2005

© Vivi Anna Maron

# Innhold

	side
<b>Sammendrag</b>	4
<b>1.0 Innledning</b>	5
Hva er det jeg ønsker å undersøke	5
<b>1.1 Inngang</b>	6
Respondentene	7
<b>1.2 Teori og metode</b>	7
Grounded theory	8
Intervju	9
Forskningsinterview'et via Steinar Kvale	10
Fremgangsmåte	12
Oppsummering	15
<b>1.3 Teatervitenskaplige innvendinger og skepsis</b>	15
Innvendinger mot grounded theory	15
Andre innvendinger	18
Innvendinger mot respondentene	19
Dramatikerens skriveprosess contra romanskriveren	21
Fokusering på forfatteren som individ	29
Oppsummering	29
<b>2.0 Hvordan gikk jeg frem skritt for skritt</b>	31
Første hindring	31
Første intervju	32
Annet intervju	33
Transkripsjonen	34
Den åpne kodingen	35
Min <i>ikke</i> problemstilling	37
Eksempel på forenkling	38
Oppsummering	40
<b>3.0 Begrepsfesting</b>	41
Begrepsfesting etter 1. intervju runden	41
Den selektive runden	42
Spørsmål til den selektive runden	43
Hva ble svarene på dette spørsmål	44
Melankoli	46
Andre likheter og ulikheter	48
Kjerne kategorien	51
Problematisk, samt <i>hvordan</i> skriver de og <i>når</i>	54
Oppsummering	55

<b>4.0 Samhandlingen og skuespillet Daga</b>	56
Samhandling mellom skribent og dramaturg	56
Dramaturgens oppgave	58
Instruktøren tar over	61
Sigmunds egen skrive hverdag	62
Inga Siem	64
Oppsummering av <i>hvordan</i> de skriver og <i>når</i>	70
<b>5.0 Teatrenes ideer og tanker</b>	71
Rammevilkår og forankring i eget distrikt	72
Dramatikerverksted	75
Prøve ut scene-skissene	76
<b>6.0 Oppsummering</b>	79
<i>Hvorfor</i> skriver de	79
<i>Hvordan</i> skriver de	80
<i>Når</i> skriver de	80
Er skriveprosessen den samme	80
Er veien frem mot ny dramatikk tilgjengelig for alle	81
Hvordan er samhandlingen frem til ferdig forestilling	81
<b>7.0 Konklusjon</b>	83
<b>Referanseliste</b>	86

## SAMMENDRAG

Masteroppgaven **Fra blankt papir til skuespill** tar utgangspunkt i spørsmålet: hvorfor skriver man?

Jeg fikk mulighet til å følge Hedmarks Teaters prosjekt "Ny Innlandsdramatikk" som høsten 2003 inviterte "mennesker med noe på hjertet" til å skrive for scenen. Da fristen gikk ut hadde teatret mottatt 45 manusutkast. 5 personer ble utvalgt. 2 fikk tilbud om oppfølging. Den først har hatt urpremiere på sitt skuespill "Daga" høsten 2004. Han har ingen tidligere teatererfaring, men har utgitt en roman. Inga Siem skal ha premiere høsten 2006. Hun har også roman erfaring.

Gjennom anvendelsen av en forenklet grounded theory kom jeg frem til at mennesker skriver fordi de har et uttrykksbehov. I tillegg er min påstand den at skriveprosessen er den samme uansett om man skriver skuespill eller romaner. Ja, faktisk mener jeg at skriveprosessen er lik uansett hva man skriver. Jeg kjenner meg selv igjen - i denne oppgaves - skriveprosess.

Skuespill har mindre ren tekst, men et mye større forarbeid. Det er kun det synlige som er ulikt. Et skuespill kan være et bearbeidet romanmanus. Et skuespill kan skrives om og om igjen til det er så ferdig og konsentrert som mulig, men at det er først i prøveperioden at selve skuespillet får sin form.

Teatrene etterspør ny dramatikk, men på teatrenes premisser og lønnsomhet. Skal flere skribenter vove å skrive nyskapende dramatikk for scenen, må det være et sted hvor det forefinnes et samarbeide mellom skribent og scenen. Dramatikeren trenger å se sin tekst i handling for å kunne bearbeide den. Et sted hvor disse tekster kan utprøves på et podium med profesjonelle. Vi har i Norge i dag en mengde profesjonelle teaterfolk å ta av som ikke automatisk oppfanges av det styrende teater. Det er blant annet de som har tatt sin utdanning i utlandet fordi "nåløyet" for bransjetildelingen her er for trangt. Dette podium kan finansieres direkte av en manusutviklingstøtte via Norsk kulturråd og ikke som nå av hva teatrene mener er mest lønnsomt i deres distrikt.

# Fra blankt papir til skuespill

## 1.0 Innledning

Jeg har lenge vært nysgjerrig på det ”å skrive”. Hvordan skriver man for eksempel et skuespill? Ibsen leverte et skuespill hvert annet år. Men hvordan skulle jeg kunne finne noen jeg kunne følge i en skriveprosess? Samt hvordan skulle jeg gripe det an?

Muligheten bød seg da Hedmark Teater sommeren 2003 innbød til prosjektet ”Ny Innlandsdramatikk”. De søkte mennesker som har noe på hjertet. De ønsket å bidra til å utvikle ny dramatikk med forankring i eget distrikt. Her kunne jeg følge et opplegg. Jeg tok kontakt med Hedmark Teater. Jo, jeg kunne godt få lov til å følge deres prosess, men de kunne ikke ta stilling til om deltakerne var interesserte i å medvirke i mitt prosjekt. Teatret ville avholde et 3-dagers dramatikerverksted for de som ble utvalgt i desember 2003.

45 manusutkast ble sendt til Hedmark Teater. Av disse ble 5 valgt ut. Juryen la vekt på utviklingsmulighetene og potensialet i manusutkastet, uttrykksviljen, vilje og evne til å tenke nytt og selvfølgelig hvor interessant manusutkastet ville oppleves for Hedmark Teater. Jeg fikk adressene til alle 5 av teatret og tok kontakt. Alle 5 var positive til prosjektet og ville gjerne medvirke. Jeg så positivt frem mott å komme i gang.

Da vi nærmede oss de 3 dagene som dramaverkstedet skulle gå over, fikk jeg en fornemmelse av at teatret ikke var så interesserte i å ha meg med som observerende deltaker under selve verkstedet. De ville vel ikke lukke meg inn i deres aller helligste. Jeg trengte i utgangspunktet ikke være der heller. Det jeg hadde håpet på, var muligheten til å intervjuere alle 5 i løpet av verkstedets tre dager. Det jeg ønsker å forske i, er deltagerens erfaringer med det å skrive. Jeg må få dem til å fortelle om deres erfaringer på en måte, for eksempel via et intervju.

Dramaverkstedets agenda var meget tett. Det ville bli problematisk å intervjuere noen, om det ikke skulle være rett før sengetid med utslitne deltakerer. Derfor valgte jeg å dele intervjuene opp. 2 deltakere før verkstedet begynte og de andre 3 noen dager etter verkstedet.

## Hva er det jeg ønsker å undersøke

Hva er det jeg ønsker at respondentenes erfaring skal gi meg svar på? Jeg har forskingsspørsmål fremfor en problemstilling. Jeg vil undersøke noe prosessuelt. Mitt

forskingsspørsmål er *hvorfor* skriver de? Jeg har i tillegg spørsmål om deres generelle skriveprosess som *hvordan* skriver de og *når* er de mest produktive.

Jeg ønsker i tillegg å se på den samhandling eller det veiledningsarbeidet som foregår mellom skribent og teater frem til ferdig resultat. Er skriveprosessen den samme om man skriver skuespill eller roman? Samt hvordan er veien frem mot ny dramatikk, er den tilgjengelig for alle som ønsker å prøve seg på dramatikk?

Innen jeg starter på denne oppgave, må jeg be om forståelse for min dansk-norske språkform. Men først hvordan skal jeg begynne?

## 1.1 Inngang

Kan man lære å svømme uten å bli kastet ut i vannet? Det er den følelse jeg har når jeg begynner på denne masteroppgaven. Jeg ønsker å vite mer om det å *skrive*. Men vet ikke hvordan jeg skal gripe det an. Derfor hadde jeg heller ingen formening om hvilken metode jeg skulle bruke for å finne viten om nettopp det å skrive. Jeg visste at hermeneutikk kom jeg til å få bruk for. Det at min forståelseshorisont av ”det å skrive” vil endre seg i takt med ny ervervet viten til en større helhet. ”At grundsætningen for enhver for forståelse og erkjendelse er at man må finde helhedens ånd i det enkelte og begribe det enkelte gennem helheden.”<sup>1</sup> Men hvilken metode mer må jeg velge? Jeg så på noen metoder fra boken *Tolkning och reflektion* av Alvesson og Sköldbberg (1994).

I den kvalitative metoden *fenomenologi* er det grunnleggende prinsippet ”Zu den Sachen selbst” (Alvesson & Sköldbberg 1994:95-103). Her er det den subjektive opplevelsen som er utgangspunkt. Det er respondentens livsverden, deres bevissthet som blir undersøkt. Man bruker blant annet langvarende intervju som data som deretter blir analysert på den måte at man fortolker deres meninger. I utgangspunktet kunne jeg vel godt ha valgt denne metode, men disse 5 personer bor langt fra hverandre. Jeg ønsket å få del i alle 5 erfaringer. Deretter ønsket jeg å følge de som blir utvalgt frem til ferdig resultat. Det vil bety mange reiser hit og dit for å ta regelmessige intervju. Jeg ønsket et noe mer håndgripelig verktøy.

I metoden *etnometodologi* undersøkes respondentens konstruksjon av sin livsverden (Alvesson & Sköldbberg 1994:103-112). Det skjer spesielt i form av sosial interaksjon hvor deres kommunikasjon blir registret som data – som deretter skal analyseres. I metoden etnografi beskriver man som forsker en gruppe eller en kultur og gjerne med langvarende deltagerobservasjoner. I mitt prosjekt skal jeg følge en prosess, en form for skriveprosess. Det er noe som skribentene gjør alene i deres lønnkammer. Jeg kan ikke være observatør i disse

---

<sup>1</sup> Søren Kjørup: *Menneskevidenskabene*. Han omtaler ”Der Zirkel” av Gadamer og Boehm 1996:270

prosesser. Denne skriveprosess er heller ikke noe de gjør i en sosial interaksjon, uten om veiledningsarbeidet med dramaturg. Deres kommunikasjon foregår kanskje høyt av og til, men da er kun de selv tilstede.

Da metoden *grounded theory* ble gjennomgått, appellerte den til analytikeren i meg. Via åpne intervju kunne jeg få del i respondentens erfaringer. Deretter kunne jeg ta teksten, dele den opp i fraser og finne begreper for deretter å sammenligne bit mot bit – og slik finne likheter og ulikheter. Det verktøy appellerte til meg. Derfor valgte jeg denne metode som min hovedmetode. Jeg vil i del 1.2 ta en gjennomgang av *grounded theory*.

### **Respondentene**

En av respondentene har teaterbakgrunn, men skriver på en roman. En annen skriver på et skuespill og har erfaring med oppført dramatik på bygda og har utgitt to romaner. En tredje skriver på en roman og har utgitt en roman, men ellers ingen teatererfaring. Den fjerde skriver også på en roman. Har utgitt en roman pluss noen noveller. Den femte har skriveriene som en hobby. Felles for alle er at de ikke kan leve av å være skribenter, men at det er et ønske.

Det vil si at de mennesker som Hedmark Teater har utvalgt, mest er romanforfattere. To av disse fem ble tilbudt samarbeid / veiledning med dramaturg Halldis Hoaas frem til ferdig skuespill. Disse to er Sigmund Løvåsen fra Trysil og Inga Siem fra Gjøvik.

Sigmund Løvåsen hadde premiere på skuespillet *Daga* den 1. oktober 2004. Inga Siem vil ha premiere på skuespillet *Gras og ugras, sa'n Knut, - gras og ugras*. høsten 2006.

Min oppgave er bygget på empirien til alle 5. I tillegg vil jeg la både Sigmund og Inga beskrive deres skriveprosess.

### **1.2 Teori og metode**

Jeg har som forskningsmetode valgt *grounded theory*. Metoden ble utviklet i 1967 av Barney G. Glaser og Anselm L. Strauss i boken *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Jeg har også sett på Jan Hartmans *Grundad teori* (2001) som er en klargjøring av hva *grounded theory* egentlig er. For det er ikke alltid så lett å forstå hva Glaser og Strauss til enhver tid egentlig mener. I tillegg er modellen studert via Alvesson & Sköldbørgs *Tolkning och reflektion* (1994). Bøkene bruker begrepene metodologi, metode og modell om hverandre. Metodologi betyr ”samlebetegnelse for teoretiske og praktiske

redskaper og prosedyrer som en benytter seg av i forskjellige vitenskaper for å oppnå viten”. Metode betyr fremgangsmåte. Modell betyr ”en forestilt eller fremstilt representasjon som brukes til å få frem forsøksvise svar på spørsmål om det forhold som modellen forestiller eller representerer<sup>2</sup>”. Jeg velger å bruke ordet metode.

I tillegg har jeg studert Steinar Kvaales bok: *Interview En introduktion til det kvalitative forskningsinterview*. Hvor intervjuet blir gjennomgått på en slik måte at man lærer hvordan man både i teori og praksis griper intervjuet an, slik at intervjuet er nyttig i forskningsmessig forstand. Selv definerer han vitenskapen som: ”en metodologisk produktion af ny, systematisk viden”(2003:69).

Grounded theory er en kvalitativ metode. Kvalitative metoder viser til framgangsmåter for å samle inn kvalitativt data. Kvalitativ data er erfaringsmateriale i form av intervjuer som er transkribert om til tekst. Eller det kan være feltnotater fra observasjoner eller referater av dokumenter. Erfaringsmaterialet kalles empirinært. Men hva er empiri? En ordbok sier kort at empiri er en vitenskapsteori på det *erfarte, observerte data*. Det vil si at kvalitativ data er observasjoner samt nedtegnelser av folks erfaringer.

### **Grounded theory**

Grounded theory er utviklet spesielt til kvalitativ forskning. (Hartman 2001:27) Det er en metode hvor den teoretiske bakgrunn er bygget på pragmatisme og symbolsk interaksjonisme. Det betyr i følge Sosiologisk leksikon: At mennesket utvikler sin personlighet, individualitet og identitet gjennom språklig symbolutveksling i samhandlingsprosesser med mennesker rundt seg.

Navnet ”symbolsk interaksjonisme” ble lansert 1938 av Herbert Blumer, som var sosiolog i Chicago. Den begynte som en sosialpsykologisk/sosiologisk linje innenfor samfunnsvitenskap og antropologi. Inspirasjonskildene var i hovedsak tre, med vekt i ordningen som følger: amerikansk pragmatisme, hvor sannheten blev et spørsmål om praktisk anvendelse, tysk nykantianisme, som betoner en dypere ”idiografisk” forskning til noe individuelt/enkeltstående fremfor ”nomotetisk” som viser til noe lovmessig/lovgivning om massedata; og til slutt tysk historisisme, som betonede en kvalitativ forskning fremfor en kvantitativ. (Alvesson og Sköldbberg 1994:64, 65)

I grounded theory utpekes det ikke på forhånd en sentral gjenstand, men undersøkelsens formål er en teoriutvikling på grunnlag av innsamlede data, av for eksempel aktørers

---

<sup>2</sup> Sosiologisk leksikon



meninger, holdninger, intensjoner, eller problemer i prosessuelle hendelser, i sosial prosesser eller i hendelser. I grounded theory fremstår det kvalitative analysegrep og teoriutviklingen som hovedsak. (Alvesson og Sköldberg 1994: 74)

I grounded theory starter man ikke med den positivistiske term: problemstilling. Det vil si å starte med en problemstilling som man så i dataene ønsker å finne belegg for. Men på den annen side undersøker man heller ikke noe i blinde. Alvesson og Sköldberg mener at ingen kommer idémessig tomhendt til en forskningsprosess (1994:23). Så det kommer vel an på hvordan man definerer en problemstilling eller et problemfelt. Det som menes i grounded theory er at man ikke skal ha en problemstilling som virker *styrende*. Det vil si at man ikke har forutfattede oppfatninger om hvordan man innfrir problemstillingen, men at man hele tiden kan jevnføre og sammenligne data, og på denne måte komme frem til hva som er viktig i det innsamlet datamateriale for deretter å utvikle en teori. (2001:36)

Barney G. Glaser og Anselm L. Strauss skrev *The Discovery Of Grounded Theory* som respons på noen spesielle disiplinproblemer i sosiologi. Det var en brytningstid med opprør mot det etablerte. I forordet slår forfatterne fast at hovedformålet med boken er å overbygge gapet mellom ”de store teorier” og empirisk forskning. De mente at tidligere kvalitativ forskning hadde vært utilstrekkelig rigorøs og systematisk og dessuten ble fanget i en ”verifiseringsretorikk” i stedet for å gjøre et poeng ut av det de virkelig holder på med, nemlig en teoriutvikling (Alvesson og Sköldberg 1994:63 -70). Deres poeng er at teorien som utvikles *skal vokse frem*, uten på noen måte å bli påvirket av teoretiske forutsetninger og at alle elementer i teorien må være grunnet i data. (Hartman 2000:41, 42)

Det vil si at grounded theory består av 3 faser: den åpne kodingen, den selektive, og den teoretiske. Men før man kan komme i gang, må man samle inn det data materialet som skal brukes. Til det har jeg valgt intervjuet.

## **Intervju**

Alvesson og Sköldberg skriver: ”Det är som fremgått bättre ju mer ”empirinära” materialet är; idealet är fältanteckningar från deltagande observasjon, men intervjuer kan också duga” (Alvesson og Sköldberg 1994:78).

Her er det lagt vekt på feltanmerkninger fra deltagende observasjon, men at intervju også kan brukes, underforstått at intervju ikke er så vitenskapelig som det å være observerende deltaker.

En stor svakhet ved grounded theory er faktisk at Glaser og Strauss ikke tar opp det kvalitative intervju og feltobservasjon til en grundig drøfting. Det henger vel sammen med at intervjuet tidligere har vært ansett for å være *uvitenskapelig*. Innvendingene har vært at den viten som intervjuede personer produserer ikke er en *gyldig* viten i vitenskapelig forstand. Det vil si at intervjuene ikke oppfyller kravene om objektivitet, reliabilitet og validitet. La oss nå se på hva Steinar Kvale skriver i boken *Interview* (1997) om det kvalitative forskningsintervju.

### **Forskningsintervjuet via Steinar Kvale**

Kvales vitenskapelige definisjon av det kvalitative intervju er; metodologisk produksjon av *ny, systematisk viten*. Det ”å vise til riktigheten av noe” (Kvale 2003:69).

Verifisering betyr å bekrefte eller godkjenne. Et positivisk syn på kvalitative forskningsintervju utløser automatisk respons som at: ”Resultatene er ikke pålitelige, de er framkommet ved hjelp av ledende intervju spørsmål”; Resultatet er ikke gyldig, de er utelukkende basert på subjektive fortolkninger” og ”Intervjuresultatene kan ikke generaliseres, det er for få intervju personer”.

Vitenskap blir ofte definert som: den virksomhet, som utøves av, og den viten, som skapes av vitenskapsmenn. Kvale påpeker videre at selv om en slik definisjon er sirkulær, så peker den på de sosiale og historiske spørsmål om hvem som er vitenskapsmann og hvem som besitter *makten til å definere en virksomhet som vitenskapelig eller uvitenskapelig*. (Kvale 2003:226, 69)

La oss derfor se litt på begrepene generaliserbarhet, reliabilitet og validitet som har oppnådd status som den vitenskapelige hellige treenighet.

I den filosofiske sannhet skjelner man mellom tre klassiske sannhetskriterier – korrespondens, koherens og pragmatisk nytte.

Korrespondenskriteriet handler om et vitenutsagn stemmer overens med den objektive verden. Koherenskriteriet henviser til et gitt utsagns konsistens og indre logikk. Det pragmatiske kriterium kjeder sannheten av vitenutsagn sammen med dets praktiske konsekvenser. Kvale sier at disse tre filosofiske sannhetskriterier kan i det kvalitative intervju betraktes som abstraksjoner av en helhet, hvor en omfattende verifikasjon av kvalitative forskningsresultater innebære observasjon, samtale og interaksjon.

Validere er også å kontrollere data. I analysemetoden grounded theory ligger et undersøkende valideringsbegrep. Ved at verifikasjonen<sup>3</sup> er innbygget i forskningsprosessen med kontinuerlig kontroll av resultatenes troverdighet, plausibilitet og tilforlatelighet (Kvale 2003: 225- 239).

Generaliserbarhet betyr om den viten intervjuene har frambrakt kan gjelde andre eller flere personer i likende prosesser. Innen vitenskapsteori er generalisering en form for induktiv slutning. Det åpner videre for induksjonsproblemet, som igjen betyr prinsippet om at et generelt utsagn ikke kan regnes som sant på grunnlag av observasjoner av enkelttilfeller, uansett hvor mange slike som foreligger.<sup>4</sup> Men i åndsvitenskapen skal vi ikke bevise at noe er sant, men sannsynliggjøre riktigheten av eller i noe.

Kvale trekker frem Schofield som har påpekt tre mål for generalisering. Først må man studere *hvordan det er* – forsøke å fastslå det typiske, det alminnelige og det sedvanlige i for eksempel en prosess. En generell oppfattelse av generalisering er hvis noe er typisk, alminnelig og sedvanlig.

Et annet mål er *hva som er mulig* – altså hva som er mulig å generalisere.

Kvale bruker her et historisk eksempel som forklaring: Den gang Marx analyserte lønnsarbeidernes situasjon og motsigelsene mellom arbeidets bruks- og bytteverdi, utgjorde lønnsarbeidene kun en liten prosentdel av den arbeidende befolkning. Flere årtier senere ble lønnsarbeide den framherskende arbeidsform, slik at Marx' analyse av lønnsarbeidet i stigende grad kunne generaliseres til arbeidernes situasjon i alminnelighet (Kvale 2003:230). Dette er et eksempel på en analyse som senere viser til en overførbarhet.

Det tredje mål er *hvordan det kunne blive* – at man undersøker eksepsjonelle situasjoner for å se hva som foregår der. Schofield nevner under dette punkt eksempler som skoleklasser med usedvanlige intellektuelle fremskritt, samt velfungerende raseintegrerte skoler.

Reliabilitet har å gjøre med forskningsresultatets pålitelighet. For eksempel kan man stole på at ikke intervjuresultatet skyldes ledende spørsmål? Faktisk kan man si at det kvalitative forskningsintervju er særlig velegnet til anvendelsen av ledende spørsmål, for tilbakevendende å kontrollere påliteligheten av intervjuenes svar, så vel som for å verifisere intervjuerens fortolkninger. Så i motsetning til populære oppfattelser, reduserer ledende spørsmål ikke alltid intervjuets reliabilitet, men kan faktisk øke den (Kvale 2003:156,157).

---

<sup>3</sup> Valideringsbegrep som er gyldighet i å måle det en sikter mot å måle. Mens verifikasjonen er en bekreftelse, en godkjenning som er innebygd pga kontinuerlig kontroll.

<sup>4</sup>Ingvald Bertelsen, *Exphil fra a til å*. At induksjon er en ugyldig slutning som har skapt hodebry for filosofer og vitenskapsmenn siden Hume.

Validitet betyr gyldighet. Som regel er det brukt om kvaliteten til et *analyseopplegg som helhet*. Det vil si at det er et uttrykk for om en intervjuundersøkelse undersøker det som det er meningen at den skal undersøke. Det vil si gyldig viten eller *sannsynliggjøre riktigheten* i en undersøkelse.

Validere er også å kontrollere data. I analysemetoden grounded theory ligger et undersøkende valideringsbegrep. Nettopp ved at verifikasjonen<sup>5</sup> er innbygget i forskningsprosessen ved valideringsbegrep (Kvale 2003: 225- 239).

### **Fremgangsmåte**

Jeg vil i min oppgave kun bruke intervjuet til å samle inn data. I Kvales bok blir intervjuet gjennomgått på en slik måte at man lærer hvordan man både i teori og praksis griper intervjuet an. For at intervjuet er nyttig i forskningsmessig forstand. For å gjenta, definerer han selv forskningsintervjuet som en ”metodologisk produktion af ny, systematisk viden”(2003:69).

Hva gjorde jeg?

Jeg valgte å gjøre et åpent intervju med alle 5 deltagere. Disse intervju blir så transskribert slik at respondentens egne ord og begreper kom frem. Jeg kunne ikke være observerende deltaker fordi det å skrive er noe skribentene gjør i deres lønnkammer. Jeg vil gi deltakerne en individuell oppfølging.

Men noe man allerførst må gjøre før man starter med å intervju noen. Man må melde fra til Datatilsynet, minst 3 uker før slike intervju igangsettes, ifølge personvernloven. Jeg skal komme tilbake til dette punkt.

Jeg ønsker å ta opp intervjuene på tape. I følge Hartmann mener egentlig Glaser at man ikke skal bruke båndopptaker fordi det vil sette ned hastigheten på undersøkelsen og fordi en stor del av dataene er irrelevante og derfor ikke til noen nytte (Hartman 2001:64). Det kan godt være at noe viser seg å være irrelevant, men hvordan vet jeg det på forhånd? Så i dette punkt er jeg ikke enig med Glaser, for jeg mener at det er lettere å kunne konsentrere seg om respondenten i intervjuøyeblikket når man bruker båndopptaker. Man kan heller siden legge til side det som kanskje er irrelevant. Man kan jo for sikkerhets skyld ta notater i tillegg - noe jeg gjør.

---

<sup>5</sup> Valideringsbegrep som er gyldighet i å måle det en sikter mot å måle. Mens verifikasjonen er en bekreftelse, en godkjenning som er innebygd pga kontinuerlig kontroll.

Et annet begrep innen grounded theory er *In vivo*. Gjennom det kan man skille mellom respondentenes og forskernes koder. De som uttales av respondenter er ”in vivo- koder” og de som forskeren selv konstruerer ut fra et materiale er ”in vitro- koder” (Alvesson og Sköldberg 1994:78). Jeg ønsker at mine data skal være ”in vivo- koder”, det vil si respondentenes egen ord og begreper. Det er enda en grunn til å ta intervjuene opp på tape.

Så er det spørsmålene, man skal på forhånd ha laget en slags intervjuguide som skal sendes til Datatilsynet. Det er viktig at spørsmålene formes åpne. Det er jo respondentens erfaring i en prosess jeg ønsker å få tak i. Her er de spørsmål jeg i utgangspunktet valgte å bruke:

Åpne spørsmål til deltakende:

Hvordan forberedte du deg i forkant av konkurransen?

Hadde du veiledning underveis?

Har du søkt lignende konkurranser før?

Når bestemte du deg for å ville bli dramatiker?

Har du erfaring som skribent?

Hvordan går du i gang med et skuespill?

Prøver du ut forskjellige virkemidler for å få en tekst til å leve eller for å få handlingen til å gå fremover?

Hvorfor skriver du skuespill?

Hva synes du er problematisk ved å skrive?

Har du en spesiell manusoppskrift du bruker?

Hva tror du juryen mente med det; å vise uttrykksvilje?

Disse aspekter eller svar deles så inn i en *åpen koding*, Glaser sier at hvert ord, hver linje fra intervjuets empiri skal gjennomgås. På den måten fremstår det *begreper* som disse kodede ord kan inngå i. I tillegg er det viktig av man hele tiden skriver ned sine tanker i memobanken. En god ide er å påføre dato og klokkesett fordi disse gjennomgripende notater vil bli til hjelp senere i prosessen og da er det viktig å kunne se rekkefølgen: “Joint collection, coding, and analysis of data is the underlying operation” (Glaser og Strauss, 1967:43)

Begrepene skal så deles inn i *kategorier*. Det er i denne situasjon at det er noen eller en kategori som vil inneholde flest begreper og kodninger. Det oppstår en metthet i dataene, *Saturation* (Glaser og Strauss, 1967:61) (Hartman 2001:72). Det vil si når nye data ikke lengre tilfører noe nytt.

Jeg kan vise til et eksempel som er tatt fra Åshild Slettebøs doktoravhandling (2002). De åpne kodene som ble abstrahert til en kategori var: respekt, ærlighet, fremme selvfølelse og håp - som ble slått sammen til kategorien ”holdninger /idealer”.

Det er viktig å bruke sin memobok fordi de teoretiske ideene underveis i memoskrivningen blir mine hypoteser omkring de forskjellige koder og rundt egenskapene. Det kalles ”Constant comparative method” (Glaser og Strauss, 1967:105) (Alvesson og Sköldberg 1994:85).

Det er også viktig å notere ned sine tanker, kommentarer og de kontekstuelle forhold samtidig mens man sammenligner kategoriene med hverandre. Det at man konstant skal jevnføre eller sammenligne nykodet data under en kategori med tidligere kodet data under samme kategori, er for å utvikle deres egenskaper. Det er den prosess som gir metoden validitet. (Hartman 2001:36, 81)

Til den selektive runde kontakter jeg respondentene igjen, for å få dem til å utdype de likheter og ulikheter som jeg har funnet i den første åpne kodingen. På en måten fokuserer dette på det som dataene viser til.

Etter en ny omgang med åpenkoding, begreper og kategorier, vil en eller flere kategorier innholde flest begreper og kodninger. Den kategori som inneholder flest begreper og kodninger er *kjernekategori*. Denne kjernekategori vil så å si være nøkkelen til den teori jeg undersøker. Nettopp det at kjernekategori inneholder flest begreper og kodninger vil gi teorinøkkelen validitet. (Alvesson og Sköldberg 1994:86) (se i tillegg på Hartman s. 43)

Har man funnet kjernekategori, kan man først begynne å utvikle teorien.

I kort versjon er prosessen i grounded theory via Glaser og Strauss selv:

1. Comparing incidents applicable to each category
2. Integrating categories and their properties
3. Delimiting the theory
4. Writing the theory (Glaser og Strauss, 1967:105)

Det jeg synes er mest spennende med grounded theory er at man skal ha en forutsetningsløshet i stedet for en forforutinntatthet. Med det mener jeg at jeg går åpent inn i et felt, ikke som en ”tabula rasa” med totalt forutsetningsløshet. Jeg har ervervet mye teori, men jeg prøver å ha den ydmykhet at jeg ikke på forhånd vet hvordan disse deltagers erfaringer er i deres skriveprosesser. Det samme gjelder hva som er deres likheter og ulikheter – før jeg har snakket med dem.

## **Oppsummering.**

Jeg har laget en plan over hvordan jeg vil gå frem. Jeg har vist til den metode jeg valgte, grounded theory. Jeg har vist hvordan jeg vil samle inn mitt datamateriale, via åpne intervju. Planen er sendt og godkjent av Datatilsynet før jeg vet hvem Hedmark Teater utvelger, noe som gjør at jeg både må endre mine spørsmål – samt improvisere i intervjuet.

### **1.3 Teatervitenskaplig innvendinger og skepsis**

Et par måneder etter den første åpne intervjurunde skulle jeg i oppgaveseminarer i masterstudiet legge frem et innlegg om oppgaven på ca. 45 minutter. Det tvang meg til å fokusere på mitt prosjekt tidlig i prosessen. Det mener jeg er veldig nyttig. Ellers er muligheten stor for at man utvider og utvider i stedet for å fokusere. En tidlig faglig tilbakemelding på oppgaven er viktig fordi man har lett for å se seg blind. Derfor kan friske øyne komme med synspunkter eller mulige vinklinger man ikke selv har tenkt på. Men før oppgaveseminarer visste jeg ikke at dette innlegg kom til å styre min oppgave i den grad det har gjort. Derfor kommer disse innvendinger nå.

Jeg gjorde meg umake med mitt forarbeid for å kunne fortelle om de viktigste punktene innen grounded theory, samt om intervjuteknikk på en så opplysende måte som mulig. Med entusiasme dro jeg av gårde med den innstilling at jeg kanskje kunne komme med noen tips til mine medstudenter angående intervjusituasjoner. Jeg ønsket med vilje ikke å dele ut de koder som jeg var kommet frem til. Det skyldtes først og fremst at jeg var så tidlig i kodingen at jeg ikke ønsket å bli påvirket i noen form for hypoteser. For det annet var kodene fortsatt min hemmelighet. Stor var derfor min forbauselse over at største delen av tilmakemeldingen fra mine medstudenter var veldig negativ. Det tok meg tid å fordøye disse tilbakemeldinger.

Men etter noen overveielser kom jeg frem til at slike tilbakemeldinger vil jeg kanskje få uansett. Så dette møtet med mine medstudenter ble viktig for min oppgave, i den forstand at gjennomgangen er blitt grunnlaget for mitt videre arbeid.

Jeg vil derfor forsøke å besvare noen av disse innvendinger fortløpende.

#### **Innvendinger mot grounded theory**

En av innvendingene var om det var nødvendig å bruke grounded theory som metode? Fordi grounded theory som metode er veldig tidskrevende. Det at man bruker mye tid på å samle inn informasjon pluss all den tid man bruker på kodingen. Hvordan kan jeg i det hele tatt være sikker på å komme frem til det jeg vil?

Først, om det var nødvendig å bruke grounded theory som metode? Nei – det var ingen nødvendighet. Jeg kunne sikkert ha brukt en fenomenologisk metode. Her er det også respondentens utsagn som er det sentrale, men at det i selve analysen gjøres en oversettelse fra mening på respondentens nivå til forskningsnivå. Jeg ønsker helst å bruke respondentens ord og begreper så langt som mulig – noe grounded theory vil gi meg. I tillegg kan det innvendes mot fenomenologien at den kan vise ”luftslott som frigjort sig från sine jordiske förtöningar /.../ ät det er *fenomenvärlden* som intresset skall centreas kring; den reella världen skärsas bort” (Alvesson og Sköldberg 1994: 96).

Som jeg innledningsvis var inne på, ville også de fleste fenomenologiske metodene kreve langvarende intervju for å kunne beskrive *tingenes vesen*. Mine respondenter bor sprett i Norge. Jeg ønsket et mer håndgripelig verktøy. Derfor valgte jeg å ikke bruke fenomenologiske metoder. I tillegg - som jeg var inne på i innledningen, ville det å være observerende deltaker heller ikke kunne realiseres – på grunn av at mine respondenter skriver alene - uten publikum.

Men den største grunn til at jeg valgte grounded theory er at jeg av natur er en analytiker. Det er vel nettopp det jeg synes er det fine ved grounded theory, at jeg lar datamaterialet fortelle meg hva som er viktig. Jeg har ikke på forhånd bestemt hvilket svar jeg *ønsker* eller hva jeg *vil* komme frem til - for deretter å lete etter belegg for det i dataene. Jeg er som jeg sier i innledningen: nysgjerrig. Puslespillet fascinerer meg. En ting er å lese en tekst i en sammenheng, men teksten sier så mye mer om den blir delt opp i fraksjoner for å bli sett på i en ikke-sammenheng. Det å se på disse fraser i en ikke-sammenheng gjør på en måte at frasene får sitt eget liv.

For det annet. Jon Nygaard skriver i *Teatervitenskapens Historie og Metode, del 1* at teatervitenskap egentlig ikke er etablert som noen vitenskap, at den har vært dominert av en nesten sammenhengende kamp mellom ulike teorier om det avgjørende hegemoni og posisjon. Nygaard sitere Sauter som mener at det er den manglende metodebevisstheten som har preget teatervitenskapen (1991:27,120).

I teatervitenskap kan vi ikke bevise noe. Vi *skal* ikke bevise, men vi kan sannsynliggjøre riktigheten av noe. For at noe skal være vitenskapelig, må kunnskapen være *organisert og systematisk innsamlet*. Det som kanskje har forhindret den vitenskapelighet som teatervitensfaget har strevet etter, har i følge Jon Nygaard vært at man har beholdt det praktiske teatrets flytende terminologi, samt at man avsto fra å videreutvikle teoriene. (Nygaard 1991:125).



Jeg synes bestemt ikke at teatervitenskapen skal etterligne naturvitenskapene med deres deterministiske menneskeoppfattning. Med det mener jeg at naturvitenskapene er interessert i å forstå mennesket, - biologisk, medisinsk og kjemisk. Både natur- og teatervitenskap henter viten fra empiri. Forskjellen er hvordan man tolker og forklarer sine objekter. Men mennesker er ikke objekter og teatret er ikke et kunstverk som i en empirisk-positivistisk forstand som man kan ta og føle på.<sup>6</sup> Teatret er en forgjengelig hendelse. Den sentrale forskningsgjenstanden er ikke et objekt eller en konstant størrelse, men en kommunikasjonsprosess mellom skuespillere og tilskuere.<sup>7</sup>

Her kan man også anvende skillet mellom forklarende vitenskap og forstående vitenskap. Den hypotetisk deduktiv metode er en forklarende metode som dekker naturvitenskapens lovforklaring av hendelser ved å vise at de skjer som følge av universelle lover. Den hermeneutisk metode er en forstående metode som menneskevitenskapene/humanvitenskapene hvor unike handlinger og ytringer må forstås i lys av sammenhengen den ble utført i.<sup>8</sup>

Teatervitenskap bør fortsette å hente ny viten i fra empirien. Men teatervitenskap som fag bør øke sin metodebevissthet. Vi har en for svak og vag metodeopplæring. Hadde ikke jeg tatt medievitenskap grunnfag, hadde jeg ikke på samme nivå visst hva validitet, reliabilitet, kvalitative og kvantitative størrelser var for noe.

Sigrid Skutvik skriver i en artikkel i "Nettverk for teatervitere" at det er blitt stilt spørsmål omkring metodeopplæring på universitetet generelt og at et metodologisk ståsted er vanskelig når det gjelder bevisstheten om hvordan de ønsker å formidle deres kunnskapsutvikling. Det gjelder enten det er å skape forståelse, beskrive et fenomen eller forklare. Hun mener at (teatervitenskaps) faget har manglet kompetanse på kvalitativ forskningsdesign i form av kvalitative observasjoner og intervju.<sup>9</sup>

Jeg mener derfor at grounded theory er en kvalitativ metode som kan åpne for nye dimensjoner i teatervitenskapen. Fordi i grounded theory utpekes det ikke på forhånd en sentral gjenstand, men undersøkelsens formål er en teoriutvikling av innsamlet data, av for eksempel aktørers meninger, holdninger, intensjoner, eller problemer i prosessuelle hendelser, i sosial prosesser, i hendelser eller som i mitt prosjekt; en skriveprosess. Samt at i grounded theory fremstår det kvalitative analysegrep og teoriutviklingen som en hovedsak. (Alvesson

---

<sup>6</sup> Live Hov: "Om "Kunstgjenstanden teater" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, Oslo 1993 (red)

<sup>7</sup> Jon Nygaard: *Teatervitenskapens historie og metode*, Oslo 1991:128,69

<sup>8</sup> Søren Kjølrup: *Menneskevidenskabene*. Han omtaler her Dilthey; "at naturen forklarer vi, sjælelivet forstår vi". 1996: 94

<sup>9</sup> URL: <http://www.teaterviter.net/Tekster/Seminaret> [Lesedato 30.11.2003]

og Sköldbberg 1994: 74) Det er også en teori som er en "inductivedeductiv mix" sier Jan Hartman i *Grundad teori*. (Hartman 2001:35) Som vil si at det kan være en slags holistisk teori med bevegelse fra et partikulært observasjonsutsagn til universelle teoriutsagn (induksjon), og utledning av observasjonsutsagn fra teorier (deduksjon).

Så jeg vil ikke påstå at jeg ikke kunne ha brukt en annen fremgangsmåte. Men jeg tror neppe at jeg da ville ha kunne oppfange utsagn og holdninger som var uventede i forhold til eksisterende teorier og antagelser om dramatikers skriveprosess.

Det som metoden har hjulpet meg til å se, er at her er det mennesker som ikke kjenner hverandre, og likevel har de noen overordnede ting til felles som kanskje er tanker de ikke vet at de deler med andre med samme interesse. Her er begreper om ting jeg ikke har tenk på - eller spurt om. Det hjalp grounded theory med å se ved nettopp å se på disse fraser i en ikke-sammenheng.

### **Andre innvendinger**

Andre mente at jeg ikke kom til å være i stand til å si noe generelt om disse menneskene. Jeg måtte huske min begrensing og at man med grounded theory får noen utsagn som er gyldige for denne situasjon, men som ikke kan brukes videre i andre forskeres sammenheng. Det ligger ikke i grounded theory å ut si noe, verken en generalisering eller en abstrahering av fakta. Det var en restriksjon som jeg måtte ha med meg og det var her jeg måtte passe på. En analyse som denne var jo veldig interessant i seg selv, det å prøve å gå inn i en prosess, men jeg måtte passe på at det faktisk er prosessen jeg undersøker. Hvis jeg kunne løfte prosessbegrepet litt opp slik at det ikke blir et utvalg av utsagn som ligger til grunn. Hvis jeg fulgte det som respondentene beskriver som prosess over tid, så ville det hjelpe meg.

Det er korrekt at jeg må passe på at det er prosessen som er det sentrale, at det ikke er metoden grounded theory jeg skal undersøke. Men jeg vil avvise at grounded theory bare kan si noe om en situasjon. Hele prinsippet i grounded theory er å generere teori gjennom systematisering av enkeltinformasjonene gjennom flere ledd. Dessuten er det min mening å følge de to som ble utvalgt av Hedmark Teater og deres prosess frem til det ferdige produkt, det skrevne skuespill. Jeg vil her i min oppgave gi denne prosessen som foregår over en tid en egen del. Da vil jeg på en måte ha løftet prosessbegrepet litt opp.

Når det gjelder gyldighet og generalisering eller abstrahering av mine funn, vil jeg påpeke at jeg bruker meg selv som forskningsredskap i en sosial interaksjon med mine respondenter. Jeg har valgt en analyseprosedyre som gir en mulighet for å generere en teori på

mellomteorinivå. Reliabilitet, gyldighet og generaliserbarhet er klassiske kvalitetskrav innen kvantitativ forskning som innen naturvitenskap, men i humanistiske vitenskaper og innen kvalitativ forskning, er ikke de så anvendelige.

Det er jo meningen at jeg via den åpne kodingen kommer meg opp på et begrepsnivå. Jeg vil da på en måte ha fjernet meg noe i fra empirien og kan begynne å boltre meg spekulativt med hypoteser ved at jeg lar teorien vokse frem av dataene for deretter å utvikle en form for teori. Etter siste gjennomgang skal jeg gjerne sitte igjen med en kjernekategori som kan understøtte min påstand.

Da kan min undersøkelse tenkes å være nyttig for andre og har dermed en overførbarhet til flere. På den måte kan man se en modifisering av termen generaliserbarhet.

Heldigvis var det da et par medstudenter som synes at grounded theory er en fin metode på teatervitenskap og at det var litt spennende at jeg valgte å bruke den. Grunnen til at jeg fikk så pass kritikk, var vel fordi grounded theory kanskje ikke er den mest interessante metodeformen innen teatervitenskap. Grounded theory som metode er ikke mye i bruk innen teatervitenskap. Den første var en hovedfagsavhandling av Sigrid Skutvik våren 2000. Men hvorfor brukes metoden ikke?

Som det før har vært påpekt, både av Kvale og Nygaard, så er det makten på de ulike institusjoner som styrer metoderetningen. Teatervitenskap blir i dag styrt av de som til hver tid har makten. De personer har sin ideologi og deres teoretiske ståsted som de formidler videre til sine elever. På den måte er det ikke så lett for nye metoder utenfra å få innpass. Nygaard sier i *Teatervitenskapens teori og historie* at for å få en utvidelse av teatervitenskapen, er et av de viktigste forutsetningene en åpenhet innen den teoretiske og systematiske forskningen. (1991:138)

Her mener jeg igjen at grounded theory er både *teoretisk og systematisk*. Så hvem vet – om 10 år er det kanskje nettopp grounded theory som er en brukt metode innen teatervitenskap?

### **Innvendinger mot respondentene**

Så var det innvendingene mot respondentene. Som jeg nettopp påpekte fant denne opponeringen sted noen måneder etter jeg var begynt, derfor hadde jeg allerede gjort en slags forskning. Da jeg begynte dette prosjekt trodde jeg at de 5 som Hedmark Teater utvalgte var teaterfolk. Men som jeg fortalte i innledningen, har de ikke skrevet noe særlig skuespill før – men romaner.

Hvordan forholdt jeg meg til dette, ettersom det jeg har tenkt meg å skrive om er skuespill? En innvending var om jeg nå skulle ta hensyn til hele forfatterskapet? Da vil det jo bli en generell skriveprosess og ikke spesielt om drama/skuespill?

Nei, jeg skal ikke se på hele forfatterskapet. Men nå kom jeg med en påstand som gav meg et rabalder av motbør: At jeg faktisk tror *at selve skriveprosessen er den samme* uansett om de skriver skuespill eller romaner.

Innvendingene kom mot meg som hagl. Noen mente at jeg bestemt ikke kom til å finne ut noe om en dramatikers skriveprosess om de sidestilles med en som skriver romaner.

Tenk at jeg kunne finne på å si noe slikt. De har bestemt forskjellige arbeidsmetoder. Selvfølgelig skriver en dramatiker på en helt annen måte enn "slike" romanforfattere. Hva hadde "slike" typer egentlig å gjøre i en slik konkurranse? Ja hva hadde "slike" å gjøre med teater i det hele tatt? Noen var meget skeptisk til om noe sånt kunne bidra til en utvikling av teatret i Norge. Ja, det var sikkert bare et "stunt" disse typene hadde funnet på. Ja, - noen ville i hvert fall ikke ha rørt ved noe sånt – tull!

Selvfølgelig ble jeg veldig såret. Jeg vet ikke om mitt ansiktsuttrykk røpet meg, for jeg merket sitringen i mine kinn og tårene som presset seg på. Jeg forsøkte så godt som jeg nå var i stand til å beholde min offentlige maske og ikke bryte sammen mot en slik negativ bøl. Jeg forsvarte meg med at det jo ikke var *meg* som har valgt ut disse skribenter, men *Hedmark Teater*. Kanskje teatret leter etter noe nytt liv, noe som kunne gjøre noe for deres teater.

Da mente andre at Hedmark Teater bare har gjorde dette for å skape PR omkring seg. At det er veldig god reklame med mange presseoppslag, som for eksempel: konkurransen, så og så mange manuser, dramatikerverksted – hva med utvelgelsen, hvem velges ut – og hvorfor akkurat disse manuser. At Hedmark Teater gjorde dette for å få presseomtale, kunne være en vinkling for meg. At det var noe annet enn det jeg ønsket å skrive om, men at det tross alt bare var en annen form for kontekst i sosialisering. Samt at det jo tross alt var teatervitenskap vi generelt skulle skrive om. Så min skriveprosess måtte jo linkes opp mot teater på en eller annen måte.

Noen mente jeg burde skifte vinklingen på min oppgave fordi mitt forskingsarbeid på et så tidlig stadium viste at teatertekster kunne virke som et resultat av en romanforfatters B-produkt.

Før jeg svarer på om en "skriveprosess" kan linkes opp mot teatret fant jeg i min søken i litteraturen en dramaturg i Danmark, Arne Katholm. Jeg fant ham via det lille forlaget Drama

i Gråsten, nær min hjemstavn i Danmark. Han har skrevet en bok med tittelen: *At skrive skuespillet. En håndbog for manuskriptforfattere.* (1994) I år 2000 kom hans Ph.D.-prosjekt *Om manuskriptets Æstetik* ut ved Institutet for Dramaturgi ved Århus Universitet.

Arne Katholm er dramatiker, instruktør og dramaturg. Jeg vil la Arne Katholm <sup>besvare</sup> denne innvendingen. Han beskriver forholdene i Danmark, men jeg tror at jeg med god samvittighet kan overføre disse ord til også å gjelde norske forhold.

Katholm kommer inn på hvor teatervitenskapen henter sine begreper fra, nemlig fra språk- og litteraturvitenskapen, samt at det ikke er noen forbindelse mellom praktisk og teoretisk teater her i Norden som det er i USA.

Dér hvor problemene ligger i forhold til den analytiske tradition på universiteterne, er naturligvis omkring selve *skriveprosessen*, som dramaturgien ikke har redskaber til, fordi denne diciplin ligger utenfor fagets nuværende område, ligesom skuespilleruddannelsen gjør det, og denne undersøgelse (hans Ph.D) er et bidrag til dramaturgien, for at skabe et videnskabeligt grundlag for arbeidet innenfor dette område. (2000:23)

Jeg mener dermed også at min oppgave om skriveprosessen kan bidra til en utvidelse av teatervitenskapen som fag.

### **Dramatikerens skriveprosess contra romanskriveren**

Min påstand om at jeg, på grunnlag av de data jeg hadde funnet, dermed trodde at selve skriveprosessen er den samme uansett om de skriver skuespill eller romaner. At jeg ble møtt med innvendinger om at jeg bestemt ikke kom til å finne noe om en dramatikers skriveprosess hvis jeg sidestilte en dramatiker med en som skrev romaner. De har helt forskjellige arbeidsmetoder. At selvfølgelig skriver dramatikere på en helt annen måte enn ”slike” romanforfattere.

At jeg kunne påstå noe slikt, hevdet de, var fordi respondenter hadde tatt noen sider fra en bok de skrev på eller ønsket å skrive og skrevet teksten litt om. Noen brukte kanskje mye dialog i sin roman. Men det som var felles, var at teksten kom fra en bokidé. Ingen hadde skrevet en ny tekst med “Innlandsdramaet” i tankene. Det var dette mitt foreløpige forskingsresultat viste og som mine medstudenter reagerte så sterkt i mot.

På grunnlag av dette kom det en uttalelse som nesten tok pusten fra meg: Ut fra det forskningsarbeidet som jeg hadde gjort frem til da og det resultatet som jeg nå på en måte la

frem, og fordi jeg jo likevel var så pass *tidlig* i oppgaveprosessen, - så mente de at jeg burde endre hele vinklingen på oppgaven!

Skulle jeg endre min videre forskning bare fordi det å skrive for teatret i utgangspunktet kunne se ut som en B-tekst eller et B-produkt fra en vanlig romanforfatter?

Etter min mening viser denne motstanden at det er viktig å bruke grounded theory som metode fordi den ikke bygger på forutfattede oppfatninger, men avdekker hva som er viktig i det innsamlede materialet. Dette kan være tanker, meninger og holdninger som ikke er bevisste, heller ikke hos respondentene. Grounded theory kan derfor avdekke ny kunnskap som strider mot det man umiddelbart tror og mener.

Det mine medstudenter her la opp til, var en metode eller et forskningsopplegg som tok utgangspunkt i det man på forhånd trodde og mente om et forhold, som at det å skrive drama og roman var to forskjellige prosesser. Deretter ville de lete etter belegg for denne oppfatningen – og, ut fra de reaksjonene de kom med, faktisk avvise data og informasjoner som ikke passet inn i forhold til det man trodde og derfor også ønsket å finne. Dette var et selvbekreftende forskningsopplegg der man ikke var åpne for at datamaterialet kunne fortelle noe helt annet enn det man på forhånd trodde var viktig og riktig. Denne åpningen for det uventede, som bør være målet for all forskning, er det grounded theory kan sikre. Derfor er det for meg viktig å bruke grounded theory som metode.

Dessuten er det også fra andre kilder og data enn de jeg hadde samlet inn, grunnlag for å påstå at det er likheter mellom skriveprosessen når man skriver drama, roman eller andre tekster.

Da jeg kom med min påstand, hadde jeg nettopp sett TV-programmet ”En sky jævel”<sup>10</sup> som er et portrett av dramatikeren Jon Fosse. Han kom med uttalelser om sin skriveprosess. Hans uttalelser var nesten lik de utsagn mine respondenter hadde kommet med i den første intervjurunden. Derfor følte jeg at jeg hadde belegg for å kunne komme med en slik påstand så tidlig i prosessen. Jon Fosse ville i utgangspunktet ikke skrive for teater fordi han mislikte teatret. Han har skrevet bøker. Men han blir vel sett på som en dramatiker i dag selv om han har en bakgrunn som både musiker og romanforfatter?

Til forsvar for min oppgave er det også Hedmark Teater som har valgt ut disse skribentene og ikke meg. Kanskje Hedmark Teater har sett muligheter i det som opprinnelig var prosatekster og opplegg til romaner og vurdert det slik at med videre veiledning kunne det bli bra

---

<sup>10</sup> TV program om Jon Foss på NRK 2 06.06.04 kl. 22:00 (Dette var en reprise fra NRK 1, som ble sendt rundt april 2004. Da fikk jeg kun skrevet ned noen få notater. Men jeg fikk tatt opp programmet på video fra NRK 2.)

dramatikk ut av en eller to ideer? Fristen for innsendelse var ca 3 måneder. Er man på bar bakke, er det kanskje lettere å omforme en tekst eller en ide man allerede har frem for å begynne på en ny.

Innvendingen om at romanskrivning og dramatikkskriving er så langt fra hverandre, at man ikke umiddelbart får en god dramatiker ut av en romanforfatter, bygger blant annet på det Terje Mærli (1991:109) skriver i en artikkel i *Regikunst*:

Min påstand er at en forfatter ikke nødvendigvis er dramatiker, og at en dramatiker ikke nødvendigvis er forfatter, selv om han/hun får utgitt sin tekst i bokform.

Henrik Ibsen er et unntak – han er dramatiker og forfatter  
Knut Hamsun er regelen – han er forfatter, men ikke dramatiker.  
Eugene Scribe er regelen – han er ikke forfatter, men dramatiker

På samme måte mente noen at de valg som Hedmark Teater hadde gjort - ikke var riktige - siden de hadde valgt romanforfattere.

Jeg mener ikke å påstå at det å skrive romaner og dramatikk er likt. Men jeg mener at selve *skriveprosessen* er ganske lik. I TV-programmet om Jon Fosse var hans beskrivelse av sin skriveprosess ganske lik de uttalelser som mine respondenter kom med i første intervjurunde.

Jon Nygaard går mye lengre enn meg når han i omtalen av Edvard Hoems drama *Kvinnene langs fjorden* kritiserer Hoem for ikke å holde seg til den fremstillingsteknikken han hadde utformet for prosaverkene fordi han da kunne ha skrevet en bedre teatertekst:

Fordi Hoem vil skrive for teatret, har han bundet seg til å følge visse ytre konvensjoner om handlingens oppbygning – i stedet for å følge sin egen fremstillingsteknikk. Fordi han har gitt avkall på sin egen fremstillingsteknikk, som er utformet for prosaverk, og i stedet har forsøkt å tilpasse seg en ytre formtradisjon som vanligvis karakteriser skuespillet, har han skrevet en dårligere teatertekst enn han ville ha gjort om han hadde holdt seg konsekvent til sin egen fremstilling (Nygaard 1977:135)

Det vil si at det etter Nygaards mening heller ikke er noen forskjell i formen mellom prosatekster og teatertekster. Romanforfattere skulle derfor fortsette å skrive slik de kunne og var vant til og ikke forsøke å tilpasse seg en fremmed form som de trodde var nødvendig for teatret. Fornyelsen i teatret ville komme fra nye former som ikke fulgte eller sprengte de konvensjonelle rammene for det man mente var drama og teater.

Så hvis Hedmark Teater så etter fornyelse, ville en slik fornyelse både kunne komme fra noen som hadde et nytt stoff. Selve formen ville teatret utvikle – uansett om tekstens opphav var en roman eller et drama.

Derfor tolker jeg innvendingen om at dramatikkskrivning og romanskrivning er så langt fra hverandre som et uttrykk for en snever og kategorisk oppfatning av hva som kan være tekster for teater og en manglende forståelse for at teatret uansett tekstens formelle opphav omskaper den i en ny form. Det vil si at teater og tekst er to forskjellige uttrykksformer og at alle tekster, uansett form, bare er et utgangspunkt for teatrets arbeidsprosess og at de gjennom denne prosessen blir til teater.

Jeg tolker det også slik at de oppfatter at romanforfattere stadig ikke er *fine* nok for teatret i den forstand at teater stadig oppfattes som en finkulturell kunstart, fremfor den mer folkelige romanformen.

Men er mine kollegaer er slett ikke alene om en slik oppfattelse at romanforfattere ikke er *fine* nok for teatret?

I artikkelen ”Jens Bjørneboes ”Fugleelskerne” Tidløshet og samtidsproblematikk” i *Dramaanalyser fra Holberg til Hoem* (1977) gjengir Leif Longum Jens Bjørneboe som hevdet at hvis en norsk forfatter skriver et spillbart stykke, blir det innen teaterkretser mottatt med den samme rådløse fortvilelse som en familieskandale. Det er som om familiens fattige niese plutselig har fått barn. Det er derfor ingen tilfeldighet, skriver Bjørneboe videre, ”at jeg som forfatter aldri har samarbeidet med noen norsk regissør /.../ ingen norsk regissør har vist spor av interesse for det jeg har skrevet”

Et positivt samarbeid har Bjørneboe derimot hatt med en rekke utenlandske regissører” og Leif Longum legger til:

Samarbeidet med en instruktør om oppførelsen var en viktig forutsetning for Bjørneboes utvikling som dramatiker. I dette samarbeidet betraktet han sin egen tekst som et utgangspunkt, som kunne endres underveis mot målet: forestillingen. (Longum 1977:115)

Leif Longum skriver videre at i etterordet til nyutgaven av *Før hanen galer* (1967) forteller Bjørneboe at denne romanen først ble skrevet som et skuespill, i 1950, men refusert av norske teatre: ”Den gang var dokumentariske skuespill ikke comme il faut: teaterfolk trodde på sjel og poesi og ”psykologi”, ”karakterer”, ”motiveringen”, ”utvikling” av personer, og hva det heter, alt det gamle ruklet fra en dogmatisk og fullstendig oppdiktet ”dramatisk lovmessighet.”



Så gikk det hele femten år før Bjørneboes neste skuespill (og offentlige dramatikerdebut) *Til lykke med dagen!* (1965).

Hvis teatrene den gang, altså kort etter krigen, hadde vist en annen holdning, ville jeg i løpet av de samme 15 år sikkert ha skrevet en rekke andre skuespill. Det er kanskje ikke noe stort tap, men det viser i alle fall at metoden: et kort og høflig ”neitakk”, er et effektivt insektpulver mot dramatisk litteratur (Longum 1977: 115-116).

Dette tyder på at han hadde prøvd å sende manuset til flere teatre. Hvorfor var det ingen av dem som så muligheten i stykket hans?

Nå vil en innvending sikkert være at det jo er snart 50 år siden. Slik er det ikke i dag. Det vet jeg ikke, men mine respondenters utsagn om akkurat det å sende et manus uoppfordret til et teater - det kunne de fleste ikke finne på.

Er det forskjell på å skrive skuespill eller romaner, - nå tenkte jeg ikke på skriveregler på grunn av ytre påvirkning som for eksempel innredningen på en scene, men er selve skriveprosessen forskjellig. Hva sier en litteraturviter om forskjellene?

I forordet til *Å lese skuespill* hevder Leif Longum at dramaet skiller seg på viktige punkter fra de øvrige litterære genrene og krever derfor en annen lese måte enn en roman eller et dikt. Et skuespill er først og fremst en teatertekst, skrevet med tanke på å bli oppført på en scene. Fra dette utgangspunktet skriver han en klar støtte til dem som hevder at både teksten og selve skriveprosessen er forskjellig mellom de andre litterære formene og drama eller skuespill:

Skuespill hører hjemme i en teatermessig sammenheng, og vi kan ikke forstå teksten fullt ut om vi ikke tar hensyn til denne sammenheng. For forfatteren innebærer dette at det han skriver skal oppføres på en bestemt type scene, og for et bestemt publikum. Det vil m.a.o. si at den ytre arkitektoniske ramme, de tekniske ressurser teatret disponerer over, publikums sammensetning og teatrets generelle funksjon i samfunnet, er med å bestemme hvilken form dramaet til enhver tid får. (Longum 1976: 37)

Han legger til at selv om dramatikerer ikke bevisst tenker på publikum mens han skriver, eksisterer det likevel for ham som en rekke usynlige krav. Han vet for eksempel at tilskuerne må betale for sin billett og er i teatret bare denne ene kvelden. At de senere skal kjøpe hans skuespill og lese det, kan han slett ikke regne med. Ofte er det slik at teksten slett ikke foreligger trykt. Skal dramatikerer fange interessen, må det derfor skje omgående. Klarer han å få publikum med seg og holde interessen fast fra akt til akt, vet han likevel at tålmodigheten sjelden rekker mer enn 2-3 timer. Det er den tid han har til rådighet.

Mot dramatikeren som må kjempe med disse begrensningene, setter Longum romanforfatteren:

Romanforfatteren har her en helt annen frihet. Han kan følge sine personer gjennom et langt livsløp, han kan la handlingen stanse opp og utmale et landskap eller en stemning med lyrisk veltalenhet. Ingen vil finne på å kreve at han avslutter sitt verk etter hundre sider. Skulle leseren bli trett, kan han bare legge boken bort, ta seg en pause og komme tilbake til den senere. Men i teatret får ikke forfatteren en slik utsettelse. Der gjelder det ”nå eller aldri!” (Longum 1976:37,38)

Dette blir ganske meningsløse forskjeller i krav til dramatikere og romanforfattere. Longum stiller her krav til dramatikeren som det er umulig å kreve at de kan oppfylle. Slik arbeidsdelingen er ved norske teatre, er det teatersjefen, instruktøren, dramaturgen og markedsavdelingen som i repertoarvalg og regi har ansvaret for de fleste av de avgjørelser Longum hevder at dramatikeren må ta hensyn til. Det er også først etter at deres drama er blitt antatt til oppførelse ved et bestemt teater at alle disse hensynene kan komme inn. En dramatiker som skriver en dramatekst og sender den inn til et teater, kan aldri forutsette at de kommer til å sette det opp, når de setter det opp, på hvilken scene, med hvilke skuespillere og ikke minst, hvilken instruktør som har ansvaret for oppsetningen.

Ingen romanforfattere tar hensyn til trykkeriet, bokhandlerne, utformingen av forsiden eller at de skriver med den begrensningen at leseren leser romanen på sengen og derfor ikke kan lese for lange kapitler for de sovner.

I forhold til mitt prosjekt er det i denne sammenhengen viktig å understreke at Hedmark Teater på grunnlag av de fem utvalgte ideene skal arbeidet videre med to utvalgte forfattere som vil følges opp av dramaturg og instruktør og teatret mot en konkret oppsetning. Det er først i denne prosessen fra tekst til endelig forestilling at forskjellene mellom teksten som tekst og teater blir tydelig. Forskjellene er derimot ikke tydelige i selve arbeidet med den grunnleggende teksten.

Derfor blander Leif Longum to prosesser når han hevder at skuespill normalt blir skrevet for å bli oppført på en scene, ”og at det er viktig å ha dette i tankene når en leser drama /.../ det er ikke bare litteratur”.<sup>11</sup> Skuespill som skuespill er litteratur. Skuespill som blir grunnlag for en teateroppsetning, blir til teater, men høyst sannsynligvis et helt annet teater enn det forfatteren har tenkt på eller har kunnet forestille seg da han skrev.

---

<sup>11</sup> Leif Longum (red) *Dramaanalyser fra Holberg til Hoem*, 1977

Elke Platz-Waury påpeker også i boken *Drama og teater*<sup>12</sup> at ”dramaet til forskjell fra andre litterære genrer (for eksempel roman eller lyrisk dikt) først og fremst blir virkeliggjort ved teateroppførelsen, ikke ved nedskrivningen av teksten”.

Disse forutsetningene om at dramaet bare blir virkeliggjort ved oppføring, stemmer dårlig med det Bjørenboe fortalte om hvor vanskelig det var å få oppført et drama og at det bare er noen ganske få drama som blir oppført på en scene. Alle skrevne drama er som skrevne drama litteratur og må som all annen litteratur leses som litteratur. Ifølge Jon Nygaard (1977:135) er det ”ingen ytre eller formelle kriterier som avgjør en teksts anvendelsesmuligheter på scenen” Platz-Waury hevder videre at ”en dramatiker er først og fremst – eller bør være – en ordkunstner” fordi i teatret blir ordene hørt og ikke lest. Den grunnleggende forskjellen mellom dramaspråket og språket i romanen, er den direkte tale. Hvis en dramatiker lar sine regianmerkninger fylle mye, kan det ”karakteriseres som er forfeilet prosaist enn en ekte dramatiker.” (Platz-Waury 1991:100-102). Denne innvendingen har ikke minst vært rettet mot Ibsen som er blitt karakterisert som en forfeilet romanforfatter og at hans drama må oppfattes som siste kapittel i en roman.

I tillegg sies det at den grunnleggende forskjell er direkte *tale*. I følge Sissel Læg Reid og Torgeir Skogen i *Hermeneutisk lesebok* er det ”deres hypotese, at skrivning er en realisering som er sammenlignbar med talen”<sup>13</sup> Man hører jo som regel forfatterens ”stemme” når en leser – uansett hva slags tekst det er. Det er i hvert fall min erfaring.

De forutsetter også hva en *ekte* dramatiker er. Hvis dette stemmer, er ikke Ibsen en ekte dramatiker. Han skrev omfattende sceneanvisninger. I tillegg kom Ibsens skuespill først ut som *bøker* før de ble spilt noe sted.<sup>14</sup> Så jeg ønsker ikke å definere hva en *ekte* dramatiker er – og jeg tror man skal være forsiktig med å være for skråsikker. Men kan en romanforfatter lære eller skrive et skuespill?

Katholm skriver i boken *At skrive skuespillet*:

Kan man lære at skrive skuespill? Ja! det kan man! Der kan undervises i det, men det er ikke noget man *skal* have undervisning i. Der er ikke nogen regler for at skrive dramatikk. – Det er dramatikerne der sætter reglerne. Og de sættes fuldstændig individuelt. Jeg vil sige det med det samme: MAN SKRIVER IKKE! – MAN SKRIVER OM! (Katholm 1994:20)

---

<sup>12</sup> Oversatt og bearbeidet av Odd Inge Langholm, Oslo 1991:11,12

<sup>13</sup> *Hermeneutisk lesebok*, 2001:61

<sup>14</sup> Jon Nygaard: *Teatrets Historie i Europa* del 2, 1995:168  
samt i Frode Helland og Lisbeth Pettersen Wærp: *Å lese drama*, 2005:13

Katholm forteller<sup>15</sup> om et triks en rutinert dramatiker bruker. Hvis han skulle dramatisere en bok, fikk han en annen til at lese den først – for deretter å fortelle ham hva den handlet om. På bakgrunn av det skrev han et synopsis. Først etter det leste han selv boken og da startet det egentlige arbeidet.

Hva kreves det for å lære å skrive dramatikk?

Katholm hevder:

Det sædvanlige! Talent, vilje, stædighed og ligende egenskaber. Man lærer i høj grad seg selv at skrive, for der er – når det kommer til stykket – kun én metode. Din EGEN. Den finder du efterhånden. Ved at skrive. Ved at konstruere skuespil. Ved at arbejde. (Katholm 1994:20)

Som jeg skrev, ønsker jeg ikke å definere hva en ekte dramatiker er. Men jeg tror at Katholm har rett i at ved å fortsette med å arbeide iherdig, kan man bli en ekte skribent. Så det er egentlig ikke noen feil i først å skrive en roman for så å bearbeide den, ja – skrive den *om* til et skuespill. En bearbeidelse av en roman er slett ikke et B-produkt. Ibsens skuespill kom ut som bøker, men ble spilt som skuespill. Hvordan var Ibsens skriveprosess?

Ibsens fremgangsmåte beskriver Leif Longum i *Å lese skuespill*. For Ibsen var presentasjonen av personene resultat av en lang, forutgående (skrive)prosess. Det fremgår klart av hans egne uttalelser:

Jeg gør i reglen tre formninger af mine dramaer, som i høj grad afviger fra hinanden – i karakteristiken, ikke i handlingens gang. Når jeg til den første udarbeidelse af mit stof, er det, som jeg kendte mine personer fra en jernbanerejse; det første bekendtskab er gjort, man har passieret om dit og dat med hverandre. Ved den anden nedskrift ser jeg allerede alt meget tydeligere for mig, og jeg kender menneskene, omtrent som man kender dem efter et badeophold på en fire uger; jeg har fåt fat i grundtrækkene i deres karakter og deres små egenheder; men en fejltagelse i væsentlige ting er endnu ikke udelukket. Endelig står jeg i den sidste formning ved grænsen af min erkendelse; jeg kender mine mennesker fra nær og varig omgang, - de er mine fortrolige venner, som ikke længer vil berede mig nogen skuffelse; således som jeg nu ser dem, vil jeg altid se dem.

Hvor levende Ibsen diktet personer kunne bli for ham, har vi mange vitnesbyrd om: ”nu har jeg seet Nora. Hun kom lige hen til mig og la hånden på min skulder”, fortalte han plutselig sin kone en dag. ”Hvordan var hun kledd?” spurte konen, og Ibsen svarte i fullt alvor: ”I en simpel blå uldkjole.” (Longum 1976:88,89)

---

<sup>15</sup> Arne Katholm: At skrive skuespillet, 1994:110

Så man kan vel si at Ibsen skrev sine skuespill *om* og *om* - i alt 3 ganger.

Når det gjelder Platz-Waurys ord om at ”en dramatiker er først og fremst – eller bør være – en ordkunstner”, tror jeg også her man må utvise forsiktighet. I følge Terje Mærli var Knut Hamsun en forfatter, men ikke en dramatiker. Men er det noen som vil påstå at Hamsun ikke er noen ”ordkunstner”?

### **Fokusering på forfatteren som individ**

En annen innvending var det kunstneridealet som jeg har eller som ligger under for min forutsetning. Innvendingen var om det ikke vil bli en veldig ensidig fokusering på forfatteren som individ? Forfatteren som sitter alene og skriver - samtidig som jeg et annet sted skulle se på en samhandling? Ville ikke det bli motsetningsfylt?

Mitt svar er at jeg ønsker å se på det enkelte individs skriveprosess. Det vil si det vedkommende gjør uten publikum i sitt lønnkammer. Men som jeg før har påpekt, når de 2 som er utvalgt av Hedmark Teater er i gang med å skrive på deres skuespill eller det ferdige skuespill ligger klar, skal jeg se på den *samhandling* eller det veiledningsarbeidet som skjer mellom skribenten og Hedmark Teater.

Jeg har ikke som mål å lage noen generelle sannheter. Jeg ønsker å finne ut hvordan noen skribentenes skriveprosess er? Hvorfor de skriver? Hvordan jobber de? På hvilket tidspunkt er de mest produktive? Det har ingen ting å gjøre med om de før har skrevet romaner eller noveller eller kåserier. Det som betyr noe, er at de hver især har meldt seg på for å få en mulighet til veiledning av et manus frem til teaterbruk. Selv om den faglige tilbakemelding var negativ, ønsket jeg å fullføre mitt prosjekt. For jeg kan allerede nå se verdien av å se en tekst delt opp i fraksjoner i form av fraser, kanskje nettopp fordi frasene ikke står i en sammenheng. Derfor vil jeg la det skje – og se hva som skjer. Uansett hva mine medstudenter mener.

### **Oppsummering**

Her i del 1.3 har jeg tatt opp de innvendinger jeg ble møtt med av mine medstudenter.

En innvending var om det var nødvendig å bruke grounded theory som metode fordi den som metode tar så mye mer tid. Jeg fortalte at uten grounded theory mener jeg at jeg ville ha gått glipp av viktige opplysninger. Det at metoden tar ekstra med tid, har jeg fått igjen via et analyserende overblikk.

Deres innvending mot grounded theory var kanskje mest fordi det er en metode som ikke er særlig mye brukt på teatervitenskap. Her viste jeg til at problemet er at studiefag blir styrt av de som til hver tid har makten og at de personer har sin ideologi og deres teoretiske ståsted som de formidler videre til sine elever. Derfor er det ikke lett for nye metoder utenfra å få innpass, som Nygaard poengterte.

Noen mente at jeg ikke kom til å være i stand til å si noe generelt om disse menneskers skriveprosess. Jeg mener på min side at når jeg sitter igjen med kjernekategoriene, vil jeg kunne sannsynliggjøre noe generelt. Min undersøkelse kan da tenkes å være nyttig for andre og har dermed en overførbarhet til flere.

Så var det innvendingene mot respondentene fordi de utvalgte primært er romanforfattere og derfor ikke er dramatikere. Jeg har vist til Jens Bjørneboes erfaringer med sine skuespill. Ibsens skuespill kom først ut som bøker og han skrev sine skuespill om og om igjen i alt 3 ganger.

Jeg tror derfor at skriveprosessen er den samme uansett om man skriver roman eller skuespill. Dermed mener jeg også at min oppgave kan bidra til en utvidelse av teatervitenskapen som fag.

Det er nettopp fordi grounded theory ikke tar utgangspunkt i etablerte oppfatninger at man gjennom metoden kan oppdage noe nytt som strider mot forventningene. Gjennom dette kan grounded theory også i andre sammenhenger være med på å utvide teatervitenskapen, tilføre nye kunnskaper og revidere etablerte posisjoner og oppfatninger.

Nå har jeg vist til de innvendinger jeg fikk. Nå vil jeg gjerne forklare hvordan jeg gikk frem.

## 2.0 Hvordan gikk jeg frem skritt for skritt

Jeg har 5 personer. De skal få beskrive deres egen empiri med egne ord. Jeg må ha tak i deres erfaringsbaserte kunnskap. Mine spørsmål må derfor ikke være ledende, men må være åpne. Men til gjengjeld kan jeg i intervjusituasjonen ha en mulighet for å utdype en erfaring. Det er viktig at jeg må forsøke å få respondentenes tillit helt fra starten av. Det vil si at jeg må starte med et spørsmål som kan gi en vis åpning i intervjuet.

I tillegg er det de strenge juridiske retningslinjer jeg før har påpekt. Det er en del forarbeid man må ha gjort unna før man kan gå i gang med å intervju. Før man kan hente inn de opplysninger man ønsker å bruke i en forskningsmessig sammenheng, må man ha søkt ”Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS” om lov.

For å søke om godkjenning må man ha en plan. De må vite hva man skal bruke intervjuet til, hvilket analysegrep man skal bruke, samt hvilke spørsmål man vil stille. Man skal ha utformet en ”Samtykkeerklæring”. Denne skal respondentene få i forekanten av intervjuet, hvor i det blant annet står at respondenten deltar frivillig, samt har rett til å trekke seg ut av prosjektet til enhver tid. Denne samtykkeerklæring skal underskrives av begge parter.

### Første hindring

Her møtte jeg første hindring. Jeg hadde en plan. Jeg visste hvilket analysegrep jeg skulle bruke, men var ikke helt sikker på spørsmålene jeg ønsket å stille. Hvem *var* disse menneskene som Hedmark Teater har utvalgt? Var det anerkjente dramatikere jeg skal intervju? Unge - eldre? Akademikere? Teatermennesker? På det tidspunkt jeg søkte om tillatelse fra Personvernombudet for forskning, visste jeg ikke noe om de personene som var blitt utvalgt.

I søknaden til Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste skrev jeg at jeg kom til å omtale respondentene som gruppe, samt at det *ikke* vil bli personidentifiserbare opplysninger. I min godkjenning fra står det: ”Ved prosjektslutt anonymiseres opplysningene slik at det ikke lenger er mulig å direkte eller indirekte identifisere enkeltpersoner i det innsamlede materialet.”

Fordi jeg gjennomførte prosjektet i tre runder, først med det åpne og det selektive intervju med alle 5 og deretter oppfølgende intervjuer med de 2 som fikk valgt ut manus for videre bearbeidelse, var det mulig å oppfylle dette kravet. Hvem som var de 2 utvalgte, ble nødvendigvis offentlig kjent gjennom omtale i mediene og når de sto frem som forfatterne av stykkene som ble oppført.

Men det var ikke mulig direkte eller indirekte å identifisere hvem disse to var blant de 5 jeg intervjuet i den åpne og den selektive runde. Måten intervjuene ble brutt opp på gjennom bearbeidelsen gjennom grounded theory, gjorde også at respondentenes meninger og vurderinger ble skilt fra personene som hadde hatt meningene og vurderingene.

Så var det spørsmålene. Hvilke spørsmål skal jeg stille? Jeg forhørte meg hos diverse lærere. De gav meg følgende spørsmål tilbake: Hva er det du ønsker å spørre om? Så jeg måtte finne spørsmålene selv. Jeg ble til slutt enig med meg selv om at det sikkert er teatermennesker Hedmark Teater har valgt ut, slike som har skrevet for teater før. Ut fra dette forsøkte jeg å formulere mine spørsmål, som jeg har vist under 1.2., og sendte dem inn til Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste.

Så fikk jeg godkjenningen tilbake og hadde dermed lov til å intervju disse 5 menneskene til min oppgave.

### **Første intervju**

Hedmark Teater skulle ha sitt dramatikerverksted over 3 dager. Jeg håpet at jeg kunne ha deltatt i dette, men jeg følte at teatret kanskje ikke var så interessert i det. Ikke at de sa noe rett ut, men jeg følte at jeg måtte dra opplysninger ut av dem. For eksempel trodde jeg at verkstedet skulle være på teatret, men dagen før fikk jeg vite at det skulle være på et hotell. Da jeg fikk se agendaen, så jeg at det var ganske tettpakket. Det ville ikke være lett å få noen av respondentene på egenhånd når først verkstedet var begynt. De kom til å holde på til sent på kvelden. Derfor bestemte jeg meg for at jeg ville intervju 2 respondenter før hele verkstedet begynte. Hvert intervju ville ta ca 1 time. Jeg fikk avtalt intervju et par timer før verkstedet skulle begynne.

Hotellet var så snill å la meg få låne et lite møterom. I rommet var der 10 flotte stoler i en gammelrosa farge med høy rygg omkring et ovalt bord i lyst tre. Det var et eksklusivt rom. Jeg var på plass i god tid, hadde med meg blokk og pen – skulle skrive notater, pluss at jeg hadde med min lille båndopptaker som var ny av dato, samt nye batterier. Jeg tror jeg sjekket denne 10 ganger før intervjuet – det føltes i hvert fall slik. Jeg merket at jeg var en smule nervøs ... Det hadde jeg ikke trodd jeg skulle bli. Litt klam i håndflatene – hov, hov – helt rolig nå, og tok en dyp innånding. Dette er jo ikke farlig.

Min første respondent var behagelig rolig. Dette skulle gå fint. Jeg slappet av. Jeg hadde på mitt ark skrevet: Husk: briefing og debriefing. Briefingen er at intervjueren forteller intervjuobjektet om undersøkelsens formål og om at jeg tar intervjuet opp på tape. Om



intervjuobjektet har noen spørsmål i forkant av intervjuet. Debrifing er å gjenta noen hovedpunkter fra intervjuet og spørre om intervjuobjektet har noen ting å tilføye eller har noen spørsmål før vi avslutter intervjuet. (Kvale 2003:129-133)

En liten stund før intervjuet forsøkt jeg å repetere hva jeg hadde lært av boken ”*InterView En introduktion til det kvalitative forskningsinterview*” av Steinar Kvale. Men det jeg husket best var et sitat fra Anne Ryens bok *Det kvalitative intervjuet*, at spørreundersøkelser kan ha mange feilkilder. For eksempel at respondenten svarer for å bli rask ferdig, før vedkommende har gjort seg opp en mening. (Ryen 2002:19-21,35)

Jeg må sørge for at intervjuet ikke blir for kjedelig så respondenten ønsker å bli rask ferdig. Men mine bekymringer viste seg å være helt grunnløse. Intervjuet ble ikke kjedelig og respondenten tok seg god tid til å svare grundig på mine spørsmål.

Men nå møtte jeg hindring nummer 2. Vedkommende har skrevet litt for teatret. Ellers har vedkommende utgitt romaner.

Jeg begynte selvfølgelig med mine spørsmål, slik som de var blitt skrevet ned. Men fant fort ut av at jeg måtte improvisere underveis. For eksempel:

Når bestemte du deg for å ville bli dramatiker?

- ble til

Når bestemte du deg for å ville bli forfatter?

Da intervjuet var slutt, takket respondenten meg. Det var ting som sto klarer nå enn før. Det er riktig det som Kvale sier om at et slikt forskningsintervju lett kan nærme seg det terapeutiske, ikke at det går ut over respondentens intensjon – mer som en oppklaring av respondentens egen situasjon. Jeg vet jo at hovedformålet med terapi består i forandring hos pasienten, mens forskning består i å få tak i viten. (Kvale 2003:158)

### **Annet intervju**

Intervju nummer 2 skal skje ganske kort tid etter det første. Nå har jeg vært gjennom et intervju så jeg er ikke så nervøs nå. Jeg setter en ny tape i båndopptakeren, samt finner en ny frisk side i min notisbok. Respondent nummer 2 er yngre, vedkommende virker en smule nervøs, så nå må jeg forsøke å gjøre slik at det ikke er noe å grue seg for. Vedkommende har null teater erfaring, aldri skrevet for teater før heller. Derfor vil svarene på mine spørsmål angående teater fort bli besvart med enstavelses ord – jeg må improvisere. Jeg kjenner jo

spørsmålene mine, men jeg må omformulere meg en del. Intervjuet gikk fint, Jeg lærte mye og jeg fikk mye erfaringsbasert kunnskap.

Etterpå merket jeg hvor utslitt jeg var. Det er litt av en påkjenning å holde slike intervju. Det synes jeg ikke jeg har lest noe sted. At man er så fokusert, at kroppen er helt ferdig etterpå. Så jeg var bare glad for at jeg ikke skulle medvirke i noe dramatikkverksted - og at jeg ikke hadde flere intervju den dagen. Så jeg lærte noe nytt: Helst kun ett dybdeintervju om dagen, samt at noen av de personer Hedmark Teater har utvalgt ikke er særlig teaterkyndige.

De 3 siste intervju tok jeg på hver sin dag. Jeg reiste hjem til respondentene. Det å ta et slikt intervju i respondentens eget hjem, gav dem egentlig en indre trygghet og balanse. Jeg mener det gjorde det lettere for respondenten å videreformidle sin erfaringsbaserte kunnskap.

### **Transkripsjonen**

Jeg har lydbåndene, samt mine notater. Det er ikke bare – bare å omformulere tale til tekst. Vi mennesker har det av og til med å endre kurs midt i en setning. Dessuten er det mange øh... jahhh .... mmm ... osv. Transkripsjon er ikke en simpel teknisk aktivitet, men snarere en fortolkningsprosess i seg selv. Jeg spolte frem og tilbake, mest tilbake for å høre ting om igjen. Hva er det som blir sagt???? .... lytt ... spole, lytte, spole, lytte, spole og lytte. Det tar lang tid å transkribere 30 minutter. Men det er viktig for meg å bruke de samme ordene fordi det er respondentens ord og begreper som jeg ønsker å bruke.

Viktig begrep som jeg før har vært inne på i grounded theory er *In vivo*- og *In vitro*- koder. Man skiller her mellom respondentenes og forskernes begrepsapparater. Det vil igjen si om de ord jeg velger kommer fra respondenten, eller om ordene er noen jeg som forsker har valgt. Jeg ønsker i utgangspunktet å bruke de ord og begreper som kom fra respondentene. Jeg har forsøkt å skrive ned direkte hva som blir sagt, men noe får man bare ikke tak i. Setninger som slutter ut i det blå, som ikke gir mening. Noe pynter jeg på slik som jeg forstod det da det ble sagt. Heldigvis transkriberte jeg ganske kort tid etter selve intervjuet mens jeg fortsatt hadde de visuelle aspekter med i situasjonen, samt respondentens mimikk og gestus i minne. Det er noe jeg anbefaler at man gjør. Men en hånd foran munnen mens vedkommende taler, gir ikke så mye gevinst på lydbånd, derfor er det godt å kunne sammenlikne med ens notater. Så det å transkribere et lydbånd er nesten som en oversettelse fra et språk til et annet, som Kvale sier. (Kvale 2003:161-167)

Nå kan jeg jo si at Sigmund Løvåsen som ble valgt ut – taler på dialekt fra Trysil. Jeg er født i Danmark. Så Kvale har rett i det at det er som å oversette fra et språk til et annet – og i vår situasjon – dobbelt.

### **Den åpne kodingen**

Etter jeg har transkribert mine intervju har jeg ca 35 A4 sider. Jeg startet veldig frisk med den åpne kodingen, men oppdaget fort at en ting er teori en annen praksis. Hvordan var det nå? Jeg har ingen problemstilling som styre meg. Hva er det jeg skal se etter?

I grounded theory utpekes ikke på forhånd en sentral gjenstand, men undersøkelsens formål er en teoriutvikling av innsamlet data, av for eksempel aktørers meninger, holdninger, intensjoner, eller problemer i prosessuelle hendelser, i sosial prosesser eller i hendelser. (Alvesson og Skoldberg 1994: 74)

Jeg ser på teksten, prøvde å gjøre som jeg har lært. Men skal jeg se etter en bestemt mening i et bestemt spørsmål? Eller respondentenes holdning? I så fall til hva? Deres intensjoner? Eller deres problemer i en prosessuell hendelse? Jeg er så red for å begynne feil ja, gjøre feil.

Jeg har forsøkt å utforske det kvalitative PC-programmet NVIVO, men i min utprøving ble jeg ikke noe klokere, tvert imot. Jeg begynte å lure på om jeg ville være i stand til å gjøre det her med kun 5 deltagere. Jeg er som fortalt en analytiker av natur. NVIVO tiltalte meg med sin orden og oversikt, men det er et program som må læres, noe som det ikke er mulighet for nå. Jeg tenkte at hvis jeg ikke behersker programmet, så er det bedre å gjøre den åpne kodingen uten. Mitt prosjekt er jo ikke på 75 respondenter. Så jeg vil være i stand til å både holde orden og ikke miste oversikten. Derfor valgte jeg å ikke bruke programmet.

Etter å ha forsøkt en åpen koding av kun ett intervju, satt jeg igjen med 140 koder. Det var mange koder i forhold til mine eksempler. Men siden jeg liksom ikke har et problem jeg søkte å løse verken prosessuelle eller i sosiale prosesser eller i en hendelse, kunne jeg ikke bare se etter en ting. Heller ikke kunne jeg bare se etter respondentenes holdninger eller mening om en ting. Jeg har sett på hvert ord, linje for linje. Jeg valgte å gjøre som Jan Hartman sier i boken *Grundad teori*:

Kodning är ett relativt mekanisk arbete, och det man gör är att arbeta sig igenom texten, rad för rad. Vad man letar efter är ord, eller fraser, som beskriver enskilda fenomen.(2001:80)

*Enskilda* fenomen - som de fleste dansker har jeg vanskeligheter med å forstå svensk. Med innkjøpt *Skandinavisk ordbok* kom jeg frem til at "enskild" betyr; enkelt og privat som jeg så igjen slo opp i *Norsk synonymer blå ordbok*. Her fikk jeg vite at "enkelt" kan oversettes som ... og bare en. Hvor i mot "fenomen" hadde flere betydninger som *foreteelse, hendelse, mirakel* og *tilfelle* som igjen kunne utledes til ord som; *begivenhet, opplevelse, underverk* og *eksempel*. Ordet privat kunne bety; *bak kulissene, bak nedrullede gardiner* og *på kammerset*. Som eksemplet viser så må hver i sær tolke hva de legger i disse begreper. Jeg valgte å tolke det som en hendelse eller en opplevelse som foregår bak nedrullede gardiner.

Men tilbake til hvordan jeg kunne ha 140 koder etter bare ett intervju. Som fortalt gikk jeg gjennom linje for linje, ord for ord. Jeg valgte ut alle de fraser som fortalte om en hendelse, en opplevelse, et eksempel og hva de tenkte, følte og hvordan de handlet bak nedrullede gardiner. Med andre ord så kan man si at jeg valgte ut alle de fraser som kan henledes til *respondentens indre og ytre verden*. Men jeg visste med meg selv at 140 koder fra et intervju - det er for mange koder.

For å belyse min situasjon vil jeg her sitere et utdrag av min memobok. Memobok er som påpekt et viktig begrep i grounded theory. Det betyr at man notere ned de tanker og ideer man får i relasjon til analysen, gjerne med dato, slik at man senere i analysen kan følge prosessen. (Glaser & Strauss 1967:108, 112)

Memo den 30.03. 04

Jeg har brukt mye tid på å tenke frem og tilbake. Jeg har forsøkt meg på trekoder fordi jeg vil utforske programmet NVIVO. Samt at jeg bruker for mange koder, om jeg skal gjøre det litt mer enkelt. Jeg føler meg overlatt på egen hånd, ikke noe møte med NN. (underviser i grounded theory) Samt at de eksempler jeg har er forskjellige. Jeg har et utsnitt av Åshild Slettebø sin versjon. (Doktoravhandling om Strebing mot pasientens beste. Som er en empirisk studie om etisk vanskelige situasjoner i sykepleiepraksis) Men jeg ser jo ikke etter noen vanskelig situasjon. Jeg har eksempler fra pensum. Men jeg har ikke prøvd meg før på noen tekst som i utgangspunktet er min. Jeg har ikke fått grounded theory under huden enda. Jeg får liksom ikke overført noen av de eksempler til mitt prosjekt. Jeg må rett og slett bare hoppe ut i det.

Så jeg hoppet ut i det. Jeg valgte å kode de andre intervjuene som det første. Da alle 5 intervjuene var kodet hadde jeg 581 "in vivo koder".

I de 581 koder er det mye som er spennende, men nå må jeg ikke begynne å fare vill og begynne å se på alt som kan være interessant. For da vil det bli for omfattende, samt at jeg

høyst sannsynlig ikke vil komme frem til noe. Da vil min manglende problemstilling bli til et problem. Nei, jeg må opp et nivå: Hva er det som er min *ikke*-problemstilling? Det kan bli et problem om jeg ikke kan problematisere hva det er jeg er på utkik etter. Jeg er jo ikke noen *tabula rasa* (Glaser & Strauss 1967:3) som bare leter for å lete etter noe.

### **Min ikke-problemstilling**

Jeg vet at jeg ikke er på utkik etter en *vanskelig situasjon*, slik som Åshild Slettebø er i sin doktoravhandling. Slik jeg forstår er metoden grounded theory utviklet som en sosiologisk teori, ikke som noen ”grand theory” slik som for eksempel Marx eller Freud sine ”grand theory”er som kan forteller en hvorfor en gjør slik og slik, om man velger å tro på deres ”grand theory” da. Men dette er en metode som kan gi teorier, - som igjen kan samarbeide med andre sosiologiske teorier. Grounded theory inneholder et system av kategorier, og disse kategorier inneholder et system av egenskaper som blir sammenliknet opp mot hverandre inntil man tilslutt sitter igjen med en kjernekategori som igjen vil indikere problemet i en *vanskelig situasjon* i en sosial interaksjon. Men jeg leter ikke etter en vanskelig situasjon. Jeg tror at grounded theory er en måte å komme fra en mengde innviklede, komplekse uensartet data til en orden som gjør at dataene kan overskues og som til slutt kan kunngjøre en teori på mellomtrinn som består i en teoretisk påstand som kan brukes om en sosiologisk situasjon.

Jeg har forskings spørsmål fremfor en problemstilling. Jeg vil undersøke noe prosessuelt. Mine forskings spørsmål er *hvorfor* skriver de, *hvordan* skriver de og *når* er de mest produktive. I tillegg har jeg underspørsmål som gjør at jeg ønsker å sammenlikne deres erfaringer med uttalelser i fra andre skribenter. I tillegg ser det ut til at det innen fagmiljøet er stor enighet om at det å skrive skuespill er noe helt annet enn å skrive bøker. Det er noe av det jeg ønsker at denne oppgave skal gi meg svar på.

Mine data stammer fra 5 respondenter som alle arbeider alene. De sitter i hvert sitt lønnkammer og lar deres indre virkelighet forme en idé frem til en ferdig tekst. Først når de to som er valgt ut av Hedmark Teater er godt i gang med å skrive skuespillet, kan jeg se på en samhandling mellom skribent og Hedmark Teater.

Derfor har jeg valgt å lage en forenklet utgave av grounded theory. Det vil si at jeg i mine 581 koder vil konsentrere meg om respondentenes erfaring nettopp i de temaer som jeg nettopp berørte. Kanskje det var det Glaser hentydet til når han mente at man ikke skulle bruke båndopptaker, fordi det ville sette ned hastigheten på undersøkelsen. En stor del av dataene er

irrelevante og derfor ikke til noen nytte.<sup>16</sup> Jeg mener stadig det jeg mente i del 2.0, at det kan godt være at noe viser seg å være irrelevant, men at man ikke vet jeg det på forhånd.

I mitt tilfelle vil de andre kodene bli stående som underkoder, koder som jeg kan gå tilbake til hvis jeg får bruk for dem. Mange såkalte uviktige kommentarer kan senere eventuelt bli viktig i en analyse av kreative prosesser. Derfor forsvinner de ikke, men jeg har på den måte forenklet kodingen. Det vil si at jeg da har 5 erfaringer under hvert tema som jeg løpende vil sammenlikne med hverandre slik at jeg kommer frem til hva som er likt og hva som er ulikt i hvert tema. Jeg vil bruke respondentenes begreper. Deretter vil jeg se om jeg kan finne egenskaper som en slags fellesnevner ut fra de koder jeg kommer frem til. Til slutt i den åpne kodingen kan jeg eventuelt prøve en begrepsfesting om jeg ikke føler at det blir en for uinteressant abstraksjon.

### **Eksempel på forenkling**

Mitt første spørsmål var:

Hvordan forberedte du deg i forkant av konkurransen?

I intervjuene kom det frem fraser som:

oppdragskrivning, jeg viste ikke om noen konkurranse  
å skrive ned noen tanker på hvordan overleve på bygdene  
ost er spennende  
arbeider veldig godt om morgenen  
da begynte jeg å komponere  
forskjell på folk  
det ruller i hodet  
en gammel romanidé  
stoffet er fra Østlandet  
gikk på stranden ved Mjøsa, barbent  
forberedelsen veldig lang og veldig kort  
en ide fra før  
en ide jeg gikk og grublet på  
en bokidé som jeg prøvde og få inn på prosjektet  
det var bare en løs ide  
jeg hadde et manus liggende  
ikke som teaterstykke, men som et barnebokmanus

---

<sup>16</sup> Hartman 2001:64

tenkte meg ut noen scener og sånn  
veldig lite forberedelser til selve konkurransen  
egentlig ferdig på forhånd  
bearbeidet det litt og så sendte jeg det inn  
jeg kom jo med da  
merkelig deltagelse for meg  
jeg er jo fra Hedmark  
det skulle jo være morsomt å være med på  
jeg holder på å skrive en slags roman  
dumt å stoppe opp nå  
jeg var så pass tidlig i prosessen  
skli i en annen retning  
kunne bli et teaterstykke  
mye dialog og direkte tale  
ene teaterscene etter den andre  
plukket ut 2 biter fra romanmanuset mitt og justerte bitte lite gran og kalte det  
teaterscener og sendte inn

Her har jeg valgt ut 33 fraser (koder), i alt var det noe mer, men det er bare for å gi et innblikk i hva slags koder jeg har utvalgt. Dagligdagse svar på et spørsmål. Det jeg så gjorde var å sammenlikne hver kode med likende koder som omtalte det samme for hver enkelt respondent. Deretter valgte jeg den frase (kode) fra hver enkel respondent som gav det mest tydelige svar. På den måte forenklet jeg det. Veldig mange av svarene er like, selv om de ikke har brukt de samme ord. I dette spørsmålet var der ingen ulikheter.

Det vil si at i den *åpne koding* av spørsmålet:

Hvordan forberedte du deg i forkant av konkurransen?  
fant jeg – la oss si de 33 koder jeg nettopp har sitert.

Ut av disse valgte jeg en frase (kode) for hver respondent:

jeg hadde manus liggende  
en bokidé som jeg prøvde og få inn på prosjektet  
en gammel romanidé  
jeg plukket ut 2 biter fra romanmanuset mitt og justerte bitte lite grann og kalte det  
teaterscener og sendte inn  
ren oppdragskrivning, jeg viste ikke om noen konkurranse

Jeg kom frem til at en felles egenskap var at de ikke hadde forberedt seg noe særlig. Ingen av manusene var skrevet med Hedmark Teater i tankene. Jeg kom i tillegg frem til at et passende begrep for disse koder, kunne være: *romanidé*.

Det er et begrep som er *in vivo*, siden det er et ord fra respondentene. Dette begrep vil jeg ta med meg til den selektive intervjurunden som vil komme senere.

### **Oppsummering**

Her innså jeg at metoden, grounded theory, løste min første hindring i forhold til kontrakten med Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste. Jeg har vist hvordan jeg måtte endre mine spørsmål i mitt første intervju, at jeg måtte improvisere i neste intervju og at noen av de Hedmark Teater hadde utvalgt ikke var teaterkyndige. Jeg fikk problemer fordi jeg ikke visste hva jeg skulle se etter i den åpne kodingen. Jeg måtte forenkle metoden til en forenklet versjon av grounded theory.



### 3.0 Begrepsfesting

På denne måten delte jeg inn alle spørsmål i første omgang. Men faktisk var det også svar som krysset hverandre. Dermed måtte jeg også sortere svarene slik at disse svar kom inn under rett tema. Deretter sammenlignet jeg dem løpende mot hverandre.

Etter denne gjennomgang har jeg 7 ganske tett skrevne sider om koder under 12 spørsmål/temaer. Da har jeg fått mye viden, ja faktisk oppdagede jeg visse likheter om ting jeg slett ikke hadde spurt om. Det gjorde det litt ekstra spennende – kan jeg kanskje forfølge det noe? Gå litt mer i dybden? Jeg bestemte meg for å vente til den selektive runden, samt se tiden litt an.

#### Begrepsfesting etter 1. intervju runden

Her er resultatet av *In vivo* begreper fra den første åpne intervjurunden:

Hvordan forberedte du deg i forkant av konkurransen?

*Romanidé*

Hadde du veiledning underveis?

*Veiledningløs*

Har du søkt lignende konkurranser før?

*Romankonkurranse*

Når bestemte du deg for å ville bli forfatter?

*Noe skapende i meg*

Hvordan går du i gang med et skuespill/bok

*Noe som lever*

Prøver du ut forskjellige virkemidler for å få en tekst til å leve eller for å få handlingen til å gå fremover?

*Se hva som skjer*

Hvorfor skriver du?

*Uttrykksbehov / en indre sårhet*

Er det et budskap, er det noe du gjerne vil fortelle?

*Dele dette med noen*

Hva synes du er problematisk ved å skrive?

*Tid*

Har du en spesiell manusoppskrift du bruker?  
*Et puslespill*

Hva tror du juryen mente med ”uttrykksvilje”  
*Vilje til å formidle*

Er det noe jeg har glemt? Er det noe du vil tilføye?  
*Jeg har så respekt for det (teater). Jeg ser det som vanskeligere å lykkes med et skuespill enn å lykkes med en roman. Jeg ser det som mye mer **uoppnåelig***

I tillegg har jeg fått mye mer viten om andre ting, som når de er mest produktive, om de bruker data eller penn og papir m.m. Jeg har også sett på ulikheter under hvert spørsmål. Men ulikhetene var ikke så store, det var mer det å si det på en annen måte. Jeg skal senere komme tilbake til de få ulikheter.

De begreper jeg her var kommet frem til, vil jeg ta med meg i den selektive runden.

### **Den selektive runden**

Nå kontaktet jeg respondentene igjen og dermed foretok en ny intervjurunde, den selektive runden. Et av intervjuene forgikk på en samling som Hedmark Teater holdt. Hedmark Teater inviterte til et dramatikerseminar over en weekend. Programmet var ganske tett, derfor ble kun et av intervjuene holdt i forbindelse med dette. I den forbindelse fikk vi tildelt et ganske stort hvitt, kaldt rom. Jeg lærte at man må passe seg for resonanslyd. Jeg merket det da jeg skulle transkribere lydbåndet. Vi fikk en fortrolig samtale. Intervjuet gikk fint, men jeg ønsker likevel å påpeke at et dybdeintervju gir mest fortrolighet i hjemmet til respondenten. Det er min erfaring.

I det selektive intervjuet startet jeg med å fortelle litt om hva jeg har gjort med forrige intervju. Jeg hadde delt opp hver setning og funnet fraser for deretter å dele dem inn i begreper. Det jeg satt med nå, var de begreper som var kommet ut av den første åpne kodingen, noen likheter og ulikheter som jeg nå ønsket at respondenten skulle utdype i dette intervjuet.

Etter intervjuene fulgte en ny omgang med transkribering. Etter alle intervjuene har jeg 34 A4 sider. Nå skulle jeg gjennom en ny åpen koding, deretter sammenlikne og finne nye eller bruke eksisterende begreper. Deretter skulle jeg finne ut hvilke begreper som fikk flest koder under seg slik at det kunne bli en kategori. Her møtte jeg nok en hindring. Jeg har hatt et litt vanskelig forhold til ordet “kategori”. Men da jeg omdøpte ordet inne i mitt hode til

*begrepsgruppe*, ble det litt enklere. Det gjorde at jeg så etter hvilket begrep som på en måte hevet seg over de andre begreper?

Jeg må innrømme at slik systematisk gjennomgang som å dele inn i begreper, er en spennende prosess. Det er møysommelig, selv med så lite datamateriale som jeg har i forhold til andre som forsker med grounded theory, men vel verd det.

### **Spørsmål til den selektive runden**

Siden jeg nå hadde vært gjennom den første runden, var det som om det var litt lettere å se de fraser som nå berørte de temaer som jeg var interessert i. De skrev jeg ned i min memobok fortløpende, under de begreper som hadde uthevet seg i første runde. Selvfølgelig var dette en litt lettere koding fordi jeg nå hadde bedt respondenten om å utdype de begrepene som jeg fant i den første åpne kodingen. Men i et slikt dybdeintervju kan man ikke unngå at historier og andre erfaringer blir fortalt som går lengre enn de begreper jeg forela respondentene.

For å gi et innblikk i det jeg kom frem til i den åpne kodingen, valgte jeg og få utdypet noen spørsmål som var blitt berørt av noen av respondentene:

Har du et uttrykksbehov?

Har du før drevet med andre former for kreative uttrykk/skapende? I så fall hva? Indre sårhet? En lengsel? Sier det deg noe? Kan du utdype det? Var du et lykkelig barn?

Hva sier indre tomhet selv med familie, deg?

Tendens til å være deprimert/melankolsk?

Er du enig i at det å skrive kan lindre/helbrede det å være deprimert/melankolsk?

At skriving skaper mening i ditt liv?

Indre og ytre virkelighet? Hva sier det deg?

Mener du at man kan erobre virkeligheten ved å skrive?

Hvordan takler du den indre og ytre virkelighet ved avbrytelser når du skriver?

Skriveøkter? Når utsetter du skriveøkter?

Har du et forfatterforbilde?

Hva mener du er forskjellen ved å skrive bokroman og et skuespill?

Hva er teatret for deg?

Tror du skriveprosessen er forskjellig?

Hva mener du om skrivekurs/forfatterkurs (påvirkning)?

Dysleksi. Hva sier det deg?

Jeg har funnet spennende og interessante ting, noe jeg i utgangspunktet slett ikke så etter den åpne kodingen. Det at jeg ble overrasket, er det jeg liker ved grounded theory. Jeg skal ikke forsøke å finne belegg i dataene for min eventuelle hypotese, men dataene åpner selv for viten hvis man la dem få lov. Det at grounded theory overrasket slik, gjorde sitt med min motivasjon til å forsette å synes at dette er et spennende prosjekt.

I den selektive runden måtte jeg stille noen spørsmål som er litt vel personlige. For eksempel det å ha en tendens til å være melankolsk/deprimert eller om det å skrive kan lindre for eksempel hvis man til tider er litt deprimert?

Kategoriene melankolsk/deprimert var i den åpne kodingen kommet frem via fraser som:

en slags lengsel, forbundet i en slags sårhet inne i meg  
indre tomhet selv med familie  
familie er ikke nok, er fortsatt en stor tomhet der  
kanskje en depressivitet som blir leget ved å "create meaning"  
ikke at du er annerledes, men du blir annerledes  
et sånt krav om å fortsette å skape noe  
det er å begripe livet  
om ensomheten vi føler  
jeg føler meg nesten uvel hvis jeg ikke skriver på noen dager  
jeg blir rastløs hvis jeg ikke får skrevet  
det er faktisk sånn, jeg må bare skrive  
jeg er bare sååååå lykkelig når jeg sitter helt alene og skriver ... man kan kanskje..  
sammenlikne det med å være forelsket, ... men selv det kommer i skyggen

Det var ikke noe alle hadde fortalt om i den første åpne kodingen, men halvparten. Derfor var det 2 muligheter: Enten synes de det var dem fremmed, eller også hadde de holdt det tilbake i den første kodingen ... det er jo ikke sånt man skryter av. Her vil jeg påpeke at det aldri har vært snakk om det å være deprimert i sykkelig forstand.

### **Hva ble svarene på dette spørsmålet**

Etter det selektive intervjuet kom det frem fraser i forbindelse med dette spørsmål som:

En angst eller et savn – ikke å kunne kontrollere livet  
Jeg skilte meg ut blant mine klassekamerater. I ettertid føles det som en styrke, men det var vondere da det stod på  
Ja, et indre tomrom. Man tror at livet skal falle på plass og bli stabilt, det oppdager man jo at det slettes ikke gjør

Jeg ble annerledes, fordi jeg veldig tidlig ble lagt inn på sykehus. Jeg trodde de (foreldrene) ikke ville ha meg lengre. Jeg følte meg veldig sviktet av dem. Det har dannet mitt opplevelsesmønster. Jeg tror jeg var et veldig melankolsk barn. Fordi det paradisiske mistet jeg tidlig.

At skrivingen er et verktøy som blir brukt til å fylde et tomrom

Bygge ut til et helt liv

En lengsel mot noe annerledes

Skrivingen kan være et utløp ... men det kan slå begge veier. Det kan føre en dypere ned ... at man i sterkere grad kommer i kontakt med mørkere sider av seg selv

Jeg har følt meg veldig produktiv i de perioder

Snakke om en psykologisk prosess ... jeg fikk krefter i meg og en harmoni i meg fordi jeg skrev

Ligger i tiden

Etablerte forfattere ... jeg har jo sett NNs bok. NN virket veldig sørgmodig. Det slo meg, at en så pass vellykket, som har fått det så bra til, hvorfor går NN og ser så trist ut

Man kan skrive av seg mye frustrasjon

For du får det jo ut

Jeg tror at det å skrive hjelper meg i mange sammenhenger, bevisstgjør meg for ting

Man blir både sterkere og svakere

Hvis jeg klarer å sette meg ned for å skrive, bitte litt, bitte litt bare, da hjelper det

Det er fruktbart for skrivingen

En lengsel mot å arbeide med seg selv

Da jeg sammenlignet frasene opp i mot hverandre, viste det seg at de som i første intervju selv brakte det på banen, fortsatt var seg det bevisst. Mens mindretallet ikke i utgangspunktet følte seg personlig berørt av det, kom det frem at det ikke var dem fremmed, men de var seg det bare ikke bevisst på samme måte.

Her er det at et dybdeintervju kan minne om terapi, som jeg før var inne på i del 1.2. Kvale mener at et forskningsintervju lett kan nærme seg det terapeutiske. I forskning er det intervjueren som har oppsøkt de intervjuede. De har ikke bedt om fortolkninger som kan medfører fundamentale forandringer i den måten respondenten forstår seg selv og verden på. (Kvale 2003:160)

Nå tror jeg ikke at dybdeintervjuene førte til ”fundamentale forandringer” i respondentene. Det er heller snakk om at noe ble klarere for dem som ikke var seg dette bevisst. Men jeg som forsker har fått tak i interessant viten og det er hovedformålet med min forskning.

Terapi kan vel være så mange ting. Arne Katholm skriver i *At skrive skuespillet*: “Der er ikke noget mærkeligt, eller noget unaturlig i at skrive. Det er sikkert den sundeste terapi der finnes.” (1994:19). Jeg mener derfor at det ikke var feil av meg å forfølge dataene nettopp på dette feltet.

### **Melankoli**

Melankoli var et begrep som var kommet frem i den første åpne kodingen. Dette var et begrep jeg i utgangspunktet mente avvek ifra mine spørsmål - og la det til side. Jeg følte likevel at dette var et begrep som måtte undersøkes nærmere. Dette viser at man i metoden grounded theory kan finne ny viden om man lar dataene selv lede forskningen.

Noe som var kommet frem under den første åpne kodingen var en indre sårhet, samt om man hadde vært et lykkelig barn. Her kom noen inn på at de som barn hadde hatt en angst eller et savn, melankoli – det å ikke kunne kontrollere livet. Noen hadde skilt seg ut blant klassekameratene. Men at de i ettertid heller så på det som en styrke, selv om det var vondt da det stod på. Det gjaldt ikke alle i gruppen – bare halvparten. Den andre halvparten følte at de hadde hatt en trygg og lykkelig barndom. En var seg sågar det veldig bevisst som barn.

Jeg mener ikke hermed å påstå at forfattere generelt har en indre sårhet, eller har vært et ulykkelig barn. Det handler kanskje mer om barnets følelse av å være mer observerende. La meg vise til andre etablerte forfatters utsagn.

Stein Mehren sier i boken *Med Gullpenn*<sup>17</sup> at da mediene ønsket å få vite hvem han er bak diktene, svarte han: ”Vil du vite hvilke floder av begjær og natt som jeg har dukket mot. Vil du se de sårene som min barndom ga meg. Vil du vite hvilke mennesker jeg har ødelagt på min vei til meg selv. Eller vil du nærmest strø litt luktesalt i de sårene jeg har gitt meg selv”

Her omtaler forfatter Stein Mehren sårene som hans barndom gav ham, samt de sår han har gitt seg selv. En annen barndom som vi kjenner veldig godt innen teatervitenskap, er Henrik Ibsens. Hans far var en velstående kjøpmann, men mistet sin formue da Ibsen var ca. 8 år gammel. Følelsen av å være gått fallitt – preget Ibsen sterkt og har satt dype spor i hans diktning. Og at all den dramatik Ibsen opplevde som barn gjorde at hans iakttagelsessevne til en åpen sårbar følsomhet, slik at han allerede i barneårene ble dypt ensom, en grubler og en outsider.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> *Med Gullpen*, utvalg ved Leif Longum, artikkel fra Stein Mehren, 1981:438

<sup>18</sup> Hans Heiberg: ... *født til kunstner*, Et Ibsen-portrett, 1967:24

Også Jon Fosse kom med likende utsagn i TV programmet:<sup>19</sup>

Jeg er likså mislykket som jeg er glad/hater meg selv – om du vil

Jeg forstår meg ikke helt på meg selv

Jeg er veldig skiftende i lynne

Jeg er både stolt og trist

”Ibsen fikk sorgens gave derfor skrev han slik” fra dramaet om Ibsens kone Susanne

Det går opp å det går ned – nå har det godt mye opp så nå vil det snart gå ned igjen

Jeg har lett for å bli sentimental, emosjonell, elendig og stygg

Jeg er ensom i skrivingen mi

Jeg synes at jeg er jævlig flink til å fange det som språket ikke kan si

Jens Bjørneboe forteller om forfatterens oppgave i artikkelen ”Et enquête-svar”. Den er fra en kildesamling i boken *Holdepunkter*<sup>20</sup>. Her omtaler Jens Bjørneboe dikterens egentlige talent for: *Medlidenhet*.

At den skikkelse-skapende dikter, romanforfatteren og dramatikerens, helt er avhengig av sin identifikasjonsevne, at han dikterisk ernærer seg av sin medlidenhetsevne /../ ikke en sentimental medlidenhet – men en saklig, presis og nøyaktig med-lidelse. Denne medlidenhet er dikterens seer-evne, hans profetiske kraft. Resten er teknikk, og kan tilegnes ved hårdt arbeide. (Bjørneboe 1996:241)

Så her har jeg ord som: sørgmodig melankolsk, med en stille sorg innen i meg - en indre sårhet - et savn, melankoli - i de sårene jeg har gitt meg selv - sentimental, emosjonell, elendig og stygg, - samt at Ibsen fikk en sorgens gave derfor skrev han slik som Jon Fosse sa. Eller Bjørneboe som forteller at det er eneste som kan gi en dikter dybde, tyngde og farge ... det eneste som *griper*, er medlidenhet – og videre at

/../alle som har noen erfaring fra livet, vet hva det kan bety med et virkelig medlidende ord, et blick, et håndtrykk, på et tidspunkt hvor man er helt alene, og ikke lenger bæres oppe av ærgjerrighet, stolthet og illusjoner. Det er de erfaringer som skaper vår menneskelighet: og i lyrikerens arbeide skal denne viten, denne dybde-erfaring og medlidenhet, danne selve den stofflighet som han dikter i.” (Bjørneboe 1996:242)

Så det må forblir åpent. Men jeg skal heller ikke bevise noe, men kan kanskje sannsynliggjøre at *melankoli* ser ut til å være fruktbart både for skribenten og skrivningen.

Fruktbart for skrivningen kom ut i fra fraser som:

---

<sup>19</sup> TV program om Jon Fosse på NRK2 06.06.04 kl. 22:00 ”En sky jævel.”

<sup>20</sup> Leif Longum, Sigurd Aa. Aarnes *Holdepunkter*, Cappelen 1996

jeg har følt meg veldig produktiv i de periodene  
det er fruktbart for skriveingen

Som en respondent sa: “Jeg tror det å ha udefinert tid, og en slags tomhet eller kjedsomhet eller noe som en vil definere som tomhet eller kjedsomhet - det oppfatter jeg som veldig viktig å ha”.

### **Andre likheter og ulikheter**

Et punkt som kom frem ved en tilfeldighet, var spørsmålet om dysleksi eller ordblindhet. Her kom det frem at noen følte en slags muntligordblindhet, hvis man kan si noe sånt. At noen hadde vanskeligheter med å ordlegge seg muntlig, ikke å finne ordene man ønsket å si – at man ble munnlam. Men at ordene på papiret er en velsignelse som kommer nesten helt av seg selv. I faglitteraturen sier Rolf Sagen, grunnlegger av Skrivekunstakademiet i Hordaland: “Vi har mange døme på at t.d. dyslektikarar kan bli gode forfattarar”.<sup>21</sup>(Sagen 1997:17)

Også i boken *Skriv – en bok om å skrive* skriver Bente Clod at en del forfattere er dårlige til å stave eller de er ordblinde (Clod 1993:71).

Her må jeg fortelle om min egen erfaring. Jeg synes at ordet *ordblindhet* er et dumt ord, et feil ord. Jeg liker slet ikke at det blir kalt et ”handikap”. For selv om jeg i mild grad lider av dysleksi, ønsker jeg bestemt ikke å bli kalt handikappet. Jeg har bare lært å stave på en annen måte enn den vanlige i skolen. Det har jeg lært meg selv. Hvordan; ved å lese mange, mange bøker.

I mitt tilfelle, og sikkert i mange andres, vil jeg heller kalde det for en form for *lyddøvheter*. Mitt problem oppstår når jeg skal skrive eller uttale et ord som for eksempel *assosiasjoner* fort. Jeg har ingen problemer med å skrive ordet ned på et papir i dag – fordi jeg vet hvordan det skal *se* ut for å være riktig. Men jeg må si ordet inne i meg selv før jeg sier det høyt, ellers vil det bare stokke seg i min munn før det kommer ut. Det er også en form for munnlamhet kan man si. Jeg har avfotografert alle ord – så jeg kan *se* om et ord er feilstavet. Så jeg er bestemt ikke *ordblind*. Jeg kan ha problemer med ordendelsene (håper det ikke er for mange i oppgaven). Vi som kalles dyslektikere lærer å stave på en annen måte enn den vanlige skolemetode fordi vi har problemer med å overfører ordlyden til skrift. Jeg husker diktatprøvene i skolen som et mareritt. Jeg kunne ikke forstå det. Jeg var dyktig på de andre områdene, men hatet at jeg ikke kunne stave riktig. I barneårene trodde jeg, at jeg var litt dum. Det tror jeg ikke i dag. Jeg tror stadig at mange barn føler seg mislykket på grunn av skolens manglende viten om dysleksi.

---

<sup>21</sup> *Om å skrive skjønnlitteratur*, Finn Øglænd (red), Det Norske Samlaget, Oslo 1997



Tilbake til oppgaven, var det andre ulikheter?

Et annet punkt var skrivekurs.

Her delte gruppen seg. Noen var for skrivekurs - andre slett ikke.

Koder som kom frem var:

Jeg har tatt mye nytte av skrivekurs  
veldig givende

Det gir veldig mye om det blir gitt på den riktige måten. Det bør gis rom og veiledning for hver enkelt til å finne sin egen stemme. Det kan være et problem hvis du blir dratt i en retning. Lærere som er litt for opptatt av sine egne grep og prøver å rette deg inn i en retning. Gode lærere er de som hjelper med å utvikle din egen stemme

Jeg har skrevet lenge, jeg har faglig bakgrunn, så det gidder jeg absolutt ikke

Jeg har eksamen i nordisk språk og litteratur. Jeg vil ikke høre noe, jeg vil ikke at intellektuelle, akademiske litteraturviter skal ødelegge for meg på samme måte som en annen kunstretning ødela mye for meg i det å være en slags kunster

Her var det direkte ulikheter. Men det kommer vel også an på hvor i livet man er. Jeg går igjen til Jon Fosse. I artikkelen ”Handverk, tolmød, skriftstemme, og det andre” i *Om å skrive skjønnlitteratur* forteller han om skrivekurs, at han “som romanforfatter kanskje til og med har tatt litt skade av all den romanteori eg i yngre år las, i alle fall har eg vore ølaga av den del av romanteorien som tar mål av seg til å gi omgrepsleg fulldekkande foreståing av romanen (diverse forteljeteori, narrantologi) og som eg slett ikkje fekk til å gå opp med mine egne røynsler som omgrepslaus essayist i romanskrifta” (Fosse 1997:235)

Arne Katholm skriver at spørsmålet om det er noget der *kan* læres og *skal* læres, går langt dybere end koketteri med talent. Det er et eksistentielt og vel også lidt af et religiøst spørsmål. Man frygter at ”skolingen” vil ødelegge noget værdifuldt, som er større end det enkelte menneske og som vi må vise ydmykhed overfor.

Een af de erfaringer der må uddrages af erfaringerne med undervisning i manuskriptskrivning, er at underviseren må besidde en omfattende teknisk viden om mange forskellige metoder, for at støtte den enkelte elev i – på længere sig – at udvikle sin egen. Også for at ungå ensretning. (Katholm 2000:31,32)

Jeg tror at en mellomting er bra, eller om man ikke ønsker påvirkning, er det sikkert riktig for noen. Kanskje er det en god ting å prøve seg på de forskjellige sjangrer for eventuelt å oppdage nye sider ved seg selv. Det er sikkert også bra å ha et skrivende miljø rundt seg og stadig å jobbe med å utvikle sin egen stemme. Det som Jon Fosse påpeker er kanskje noe som

mange skribenter kjenner seg igjen i. Det å forsøke å skrive etter en eller annen modell, er det mulig?

Innen for teatervitenskapen er vi ganske opptatt av dramaturgiske modeller. ”Å lage modeller var i utgangspunktet en inspirasjon fra naturvitenskapene, og i denne tradisjon har modeller vært sett på som mer eller mindre ”sanne” bilder av verden.”<sup>22</sup>

Men brukte respondentene modeller?

En forteller at han i utgangspunktet ikke bruker noen spesiell modell, men at hans er preget av de filmer, skuespill og bøker han har sett og lest i opp gjennom årene. Den modellen det hentydes til, er det vi kaller Hollywood-dramaturgi<sup>23</sup>. Den blir kalt Hollywood-dramaturgi fordi den gjenfinnes i de fleste filmer som produseres i Hollywood, men den gjenfinnes også i skuespill og bøker. Modellen er ikke en amerikansk oppfinnelse. Den er inspirert av de store naturalistiske samtidsdramatikere i Skandinavia: Ibsen og Strindberg.

De andre respondentene brukte heller ikke noen form for modell. Noen fraser lød slik:

Jeg begynner å skrive, famler meg frem, lytter meg frem – ser et mønster  
en mye flatere struktur med noen skarpe brudd eller kvasse hendelser  
Det blir som et slags puslespill, hvor jeg ser et mønster

Jon Fosse hevder at han ikke kunne få sine erfaringer til å stemme med mye av den teori han hadde vært gjennom. Katholm mener at problemet er ikke å finne den riktige modell

/.../ men at man faktisk ikke bruker sådanne modeller til at skrive med./.../  
Fordi de ikke får dramatikerens til at skrive.../.. dramatikerens kikker på modellen og tenker på manuskriptet, for de to ting har intet med hinanden at gjøre. De er fra hver sin verden. Modeller bli’r en metafor for et skuespil som ikke er skrevet, men den er ikke en hjelp til at skrive det, for den kan ikke tenke dramatisk, og den har ingen følelse. den skaber ingen bevægelse, fordi den er uden forbindelse til de energier der skrives på. Først når manuskriptet er skrevet kan man måske få modellen til at passe, men så er det jo ligesomt for sent for dramatikerens vedkommende.(Katholm 2000:33,34)

Jeg tror at mange skribenter vil trekke et lettenes sukk over at de ikke lenger behøver å ha denne tyngde på sine skuldre, at et skuespill må være i en bestemt form og følge en bestemt

---

<sup>22</sup> Gladsø, S, Gjervan E.K., Hovik L, Skagen A. Dramaturgi, Oslo 2005

<sup>23</sup> Janek Szatkowski: ”Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervitenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyser” i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. 1993:34.

modell. Men at en modell heller kan hjelpe helt til slutt i det puslespill det er å sette skuespillet sammen.

Om man på forhånd forsøker å presse sin tekst inn i en bestemt form, kan det kanskje heller ødelegge en tekst slik Jon Nygaard (1997) viser i sin analyse av skuespillet *Kvinnene langs fjorden* av Edvard Hoem.

Det bør gis rom for hver enkelt til å finne sin egen stemme og sin egen fremstillingsteknikk. Katholm forteller hvorfor det ikke kan skrives etter metaforiske standardmodeller:

Det angår den Ibsen'ske koncentration af handlingen i *Et Dukkehjem* og hvordan det er mulig at skabe en sådan kompression. Den kan nemlig kun skabes via *omskrivning*, hvor man først har skrevet en længere handling ud end den det endelige skuespil kommer til at indeholde. (Katholm 2000:36)

Respondentene fortalte også at de skrev ut mye lengre handlinger enn det som tilslutt var tilstede i skuespillet eller romanen. Man må stryke mye før man sitter igjen med det ferdige skuespillet. Man må fjerne en god del dialog for at underteksten skal komme frem.

Jeg har nå gjennomgått en del av de innvendinger jeg ble møtt med. Jeg har gjort rede for hvordan jeg er kommet frem til de funn jeg har. Jeg har funnet belegg i faglitteraturen for at mine funn ikke er tatt ut i luften fordi andre har gjort likende funn. Men jeg har funnet dem via grounded theory – fordi jeg jo ikke på forhånd viste hva jeg kom til å finne. Det at faglitteraturen gir belegg, betyr at grounded theory er en brukbar metode i teatervitenskap.

Til slutt hadde jeg mange fraser (koder) under hvert tema som jeg løpende sammenliknet med hverandre. På den måte kom jeg frem til hva som var likt og hva som var ulikt i hvert tema. Jeg har brukt respondentenes begreper. Deretter så jeg etter kategorier med en egenskap eller et begrep som var en slags fellesnevner. Jeg har forklart at jeg fikk et vanskelig forhold til ordet kategori. Men da jeg omdøpte ordet inne i mitt hode til begrepsgruppe, ble det litt enklere. Det gjorde at jeg var oppmerksom på hvilke begrep som hevet seg over de andre begreper, eller retter sagt hvilket begrep de fleste fraser (koder) kunne legges under.

### **Kjernekategori**

Jeg brukte min memobok til løpende å skrive ned de kodene som kunne legges under de forskjellige begrepene. La meg her gjengi noen av de kodene som resulterte i at kjernekategori ble begrepet *uttrykksbehov*.

Jeg blir så glad av det, en slags lengsel, forbundet i en slags sårhet inne i meg.  
Jeg må skrive ellers blir jeg rastløs  
Å skrive er å skape mening i mitt liv, selv med familie er det fortsatt en stor tomhet og kanskje en depressivitet som blir leget ved å ” create meaning”.  
en rus, en euforisk tilstand.  
for å erobre virkeligheten, holde fast må en skrive.  
Er bare sååååå lykkelig når jeg sitter alene og skriver – sammenlikne det med å være forelsket, men selv det kommer i skyggen.  
En viktig del av livet mitt. Kanskje det ikke blir noe mer ... (bok utgitt) men det gir i hvert fall mening for meg.  
Har drevet med musikk, har et behov for å uttrykke meg kreativt, eller skape et eller annet det har jeg.  
veldig glede å skape den vesle verden, det lille rommet.  
Begynte å skrive før jeg ble interessert i litteratur. Det behovet bare vokser og vokser.  
Blir oppholdene for lange, så blir jeg urolig  
Det er som en flytende elv, som er parallelt med behovet for erkjennelse. Jeg vil ikke si at den er kontinuerlig, men man kan si at den er periodisk. Noen ganger er den tilfrosset.  
en trang til å uttrykke

Jeg mener selv at jeg har valgt det riktige begrep. Men for sikkerhets skyld la oss se hva andre i faglitteraturen har å si om begrepet uttrykksbehov.

I boken *Om å skrive skjønnlitteratur (1997)* har Finn Øglænd (red) samlet mange forfatteres utsagn om det å skrive.

Finn Tveito skriver i sitt essay ”Den avmektige forfatteren” om uttrykksbehov:

Drivkrafta ...er så å seia sjølv uttrykksbehovet og berre det. /.../ Ein slags forpliktelse til å uttrykkja seg, uavhengig av vilje og intensjon. /.../ Beckett brukte ordet obligation – altså forpliktelse eller nødvendighet – for å omtala kunstnaren si drivkraft ./.../ som vert driven av ein kroppsleg forpliktelse til å uttrykkja seg. (Tveito 1997:93)

I samme bok forteller Tormod Haugland i sitt essay ”Skriving” at:

Ein kan spørje seg kvifor ein skriv. Det er mange som skriv, og ein kan tenkje seg at alle desse spør seg kvifor dei gjer det. Men ein kan òg tenkje seg at dei ikkje spør seg. Det vanlige er at andre spør ein kvifor ein skriv, og slik kan ein også tenkje seg at alle dei som skriv spør seg kvifor alle dei andre skriv.

Det finst ein tanke om at skriving er for den som må skrive. Den som skriv skriv fordi denne må skrive. (Haugland 1997:133)

I Dag Helleve, Ragnar Hovland og Per Olav Kaldestads *Skrivestadier*, 26 forfattarar kommenterer eigen skrive prosess står det:

Forfattarar er folk som ikke kan slutta å skriva. Meir merkelegg er det ikkje. Men så merkeleg er det. Du kjenner det på deg. (Helleve m.fl 1989:8)

Bente Clod skriver i boken: *Skriv- en bok om å skrive*<sup>24</sup> at:

Trangen til å skrive er eldgammel og utgjør en del av vårt fundamentale behov for å meddele oss til omverdenen. Den starter med noen indre bilder eller et indre press eller begge deler. En drift som før eller senere styrer deg mot det hvilte papiret./.../ Når du går i gang med å skrive, skjer det ut fra en indre nødvendighet. (Clod 1993:54)

Aksel Sandemose beskriver det slik i boken *Med Gullpenn*:<sup>25</sup>

Når jeg satte meg til å skrive, så var det som drankeren setter seg til å drikke. Når jeg hadde et fast arbeide, men skrivetrangen meldte seg så gikk jeg ikke ut av døren. Det var ikke et spørsmål om vilje eller ansvarskjensle eller om noe som helst annet enn at *slik var det*.

En respondent sammenliknet uttrykksbehovet med en elv:

Det er som en flytende elv, som er parallelt med behovet for erkjennelse. Jeg vil ikke si at den er kontinuerlig, men man kan vel si at den er periodisk, for meg er det som med en elv, som er stor og fossende - noen gange er den tilfrosset – den er der stadig – risler.

En annen sa: “behovet bare vokser og vokser ...det er blitt nødvendig å skrive. Bli oppholdene for lange så blir jeg urolig.”

Jeg mener derfor at jeg har belegg for å kunne påstå at det å skrive er et utspring av et uttrykksbehov.

Litteraturen jeg har vist til er heldigvis enig med meg. Fraser som går igjen er: forpliktelse til å uttrykkja seg, uavhengig av vilje og intensjon - den som skriv skriv fordi denne må skrive – forfattarar er folk som ikke kan slutta å skriva - når du går i gang med å skrive, skjer det ut fra

---

<sup>24</sup> Oversatt av Marianne Wimmer

<sup>25</sup> *Med Gullpen*, utvalg ved Leif Longum, artikkel fra Aksel Sandemose, 1981:222

en indre nødvendighet - når jeg satte meg til å skrive, så var det som drankeren setter seg til å drikke.

Hermed har jeg også et behov for å si at grounded theory som metode har gitt meg mulighet for å generere en teori på mellomteorinivå ved at jeg lot dataene vokse frem til denne kjernekategori. I den forbindelse kan min undersøkelse tenkes å være nyttig for andre og har dermed en overførbarhet til flere. På den måte kan man se en modifisering av termen generaliserbarhet. Dermed kan jeg generaliser ut i fra dette til å kunne påstå at skrivende mennesker skriver fordi de har et uttrykksbehov.

Så langt – så godt, men er det noe respondentene synes er problematisk? Hvordan jobber de? Og når er de mest produktive?

### **Problematiske, samt *hvordan skriver de og når***

Etter at jeg hadde funnet kjernekategori, kunne jeg konsentrere meg om de andre spørsmålene som: Hva er det største problemet? *Hvordan skriver de? Når er de mest produktive?*

Hva er så mest problematisk: Det er *tid og avbrytelse*. Det er å ha tid og ikke minst frihet nok til å kunne skrive kontinuerlig. Skriveøkter utsettes en god del på grunn av for eksempel en tannlegetime eller andre praktiske gjøremål. Eller bare det å vente på en telefon! De fleste av mine respondenter har jobb ved siden av som må passes.

Siden disse ikke lever av å skrive, må de fleste ha en jobb ved siden av. De må jo handle melk og brød. Derfor er en stilling på 50 % å foretrekke på grunn av at de da kan ha en hel dag til disposisjon. Det kan også være problematisk hvis arbeidsgiveren ber om å jobbe noe lengre eller mer. Arbeidsgivere og arbeidskollegaer skjønner ikke det liv som ofte er viktigere for skribentene. Det kan heller ikke forklares fordi det som regel skaper en ensomhet hos skribenten. Det er flaut å fortelle at de egentlig skal hjem – for å skrive. Dette er det mange som ikke forstår, fordi de går inn for jobben sin – og når de kommer hjem, så har de fri. Men for skribentene begynner den andre arbeidsdagen fordi de går med en lengsel etter å få skrive. Aksel Sandmose ble rett og slett hjemme fra jobben hvis skrivetrangen kom over ham, men det er det et fåtall som kan tillate seg.

Katholm skriver at dramatikere (skribenter) ”forstår hinanden så samme måde som en familie. /.../ Intuitivt forstår man hinanden fordi man har et fællesskab på et ikke-udtalt sprog”, (Katholm 2000:26)

Jeg trekker frem dette sitatet fordi jeg tror folk som skriver, kjenne seg igjen. Det er mye lettere og mye mer *akseptert* at du skal ha fri fordi du skal til et politisk møte eller likende enn å si – du skal hjem og skrive på en roman eller på et skuespill. Det har kun de som lever av å skrive lov å si.

Så var det spørsmålet om *hvordan* og *når*?

En del bruker penn og papir, “for da er det så stille” som en sa. For eksempel skriver en god del med penn og papir for deretter å ren skrive det på PC’en. At penn og papir alltid ligger klar i lommen, ved sengen eller i bilen. Noen brukte båndopptaker som blir brukt på tur i naturen. Men det generelle er at de er mest produktive foran PC’en når de er fokusert på (og har tid til) å skrive.

### **Oppsummering**

Jeg har nå vist til en begrepsfesting etter den første åpne intervjurunden. Disse begreper ble så utdypet i den selektive runden. Deretter så jeg på likheter og ulikheter og at det å være liksom ”munnlam” ikke var et ukjent fenomen. Modeller kan ikke brukes til å skrive etter. Modeller kan brukes i sluttprosessen til å samle skuespillet i. Når det gjelder skrivekurs, var gruppen delt. Noen syntes det var OK. Andre ønsker det ikke i det hele tatt. En avgjørende faktor her var at det hadde mye å si hvor i livet man befant seg, hvor mye bakgrunn og forkunnskap man har.

Mine funn kan kanskje sannsynliggjøre at *melankoli* ser ut til å være fruktbart for både skribenten og skrivningen. Kjernekategori ble *uttrykksbehov*, et begrep jeg også har funnet belegg for i annen litteratur om skriveprosessen. Tiden er mest problematisk og de fleste er mest produktive foran PC’en når de er fokusert på å skrive.

Nå tar jeg et skritt videre. Nå skal vi se på samhandlingen mellom skribenten og teatret. Det betyr også at jeg forlater metoden grounded theory. Grunnen er at jeg her er observerende deltaker og det bare er to respondenter jeg skal forholde meg til.

#### **4.0 Samhandlingen og skuespillet *Daga***

Hvordan foregikk det veiledningsarbeidet som skjedde mellom skribenten og Hedmark Teater i forkant av premieren på *Daga* av Sigmund Løvåsen?

Sigmund Løvåsen er oppvokst i Trysil. Han ble valgt ut av Hedmark Teater til å få sitt manus videre bearbeidet til et skuespill med hjelp av dramaturg Halldis Hoaas og siden oppført. Stykket *Daga* hadde premiere 1. oktober 2004 i Trysil. Før dette har Sigmund Løvåsen fått Tarjei Vesaas debutantpris 2003 samt NRK P2-lytternes romanpris 2003 for bokromanen *Nyryddinga*.

*Daga* handler om to eldre menn. Jon er blind og bor for seg selv. Han er opptatt av å ta vare på alle dagene på kalenderen og har rommet fult av norgesglass med tusenvis av avrivne dager oppi. Jon har aldri reist noen steder. Han har vært vaktmester alle sine dager på lokalet. Siden han ble blind, har han samlet på disse avrevne kalenderdagene slik at han nøyaktig vet hvor mange dager som har gått siden øynene sviktet. Vi møter kameraten Per som har vært på sjøen og som har sett verden. Han stjaler i sin tid Jons kjæreste. Jon vet nøyaktig hvor mange dager det er gått siden da. Hver dag kommer Per innom Jon. De har deres daglige samvær som er styrt av fastlagte rutiner. I samtalene blir ikke mye sagt, men det ligger mye i underteksten, i ironien. Det blir både krangling og en del øldriking. En dag blir rutinene deres brutt fordi en ung dame kommer til Jon sammen med et lite spedbarn. Hun har også en historie bak seg. Hun har reist fordi hennes mor er død. Litt etter litt skjønner man at det ikke er ren tilfeldighet som har fått henne til å komme til Jon. Det ser ut til at hun søker røttene sine.

#### **Samhandling mellom skribent og dramaturg**

Hedmark Teater avholdt den 23. og 24. oktober 2004 et dramatikkseminar for de personene som hadde sendt inn manusutkast til "Ny Innlandsdramatikk". Medlemmer av forfatterlaget i Hedmark og Oppland var også invitert, samt medlemmer av de frie profesjonelle teatergrupper/miljøer.

På dette seminaret var det et foredrag om "Veien fram til "Daga". Det ble holdt av forfatter og dramatiker Sigmund Løvåsen og dramaturg og dekan ved Teaterhøgskolen, Halldis Hoass. Jeg noterte alt det jeg maktet. Heldigvis for meg talte både Sigmund og Halldis ikke så fort. Jeg tror jeg fikk med meg det meste. Her er historien om hvordan veien var frem til ferdig resultatet - skuespillet *Daga*.



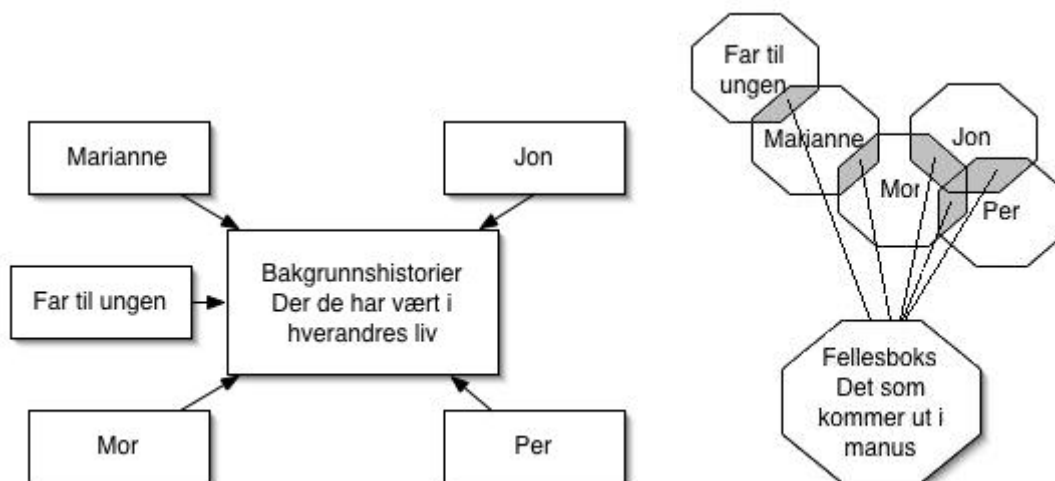
Halldis Hoass begynte med at ”Forfattere tradisjonelt i Norge må komme fullt ferdige, og talentet må bare sprenger seg gjennom asfalten som en løvetann, og der er de – viola! ”  
 Det finnes ingen fasit. Det finnes ingen oppskrift. Det finnes diverse dramaturgiske formler, fra Aristoteles og til i dag, men det finnes ingen fasit. Fornyelse kommer veldig ofte gjennom de som bryter med det etablerte på den (til enhver gjeldende) tid.

Det eneste alle har felles, og som har noe med et scenerom å gjøre, er deres ønske om at folk skal komme å se – se et forløp i tid og rom. Noe begynner, noe skjer mer eller mindre vellykket – og slutter. I dette forløpet er det veldig mange byggeklosser – hvorav teksten bare er en.

Sigmund forteller at han på idéplanet hadde for seg kun en person, en karakter, Jon – den gamle ensomme blinde mannen. Sigmund er glad i å snakke med eldre folk. Det er alltid spennende å hører om deres bakgrunn og at eldre har enormt mye erfaring.

Han startet med en ide til en roman. Så kom invitasjonen fra Hedmark Teater om Ny Innlandsdramatikk. Da tok han dette opp og prøvde å få det til. Han sendte inn et par scener, et handlingsreferat og en personskildring. Slik havnet han på det først dramatikverkstedet.

Deretter satte han seg ned og kjempet seg gjennom handlingen. Han gjorde det egentlig ”fort og gæli” som han sier. Han kom gjennom det og sendte det til Halldis. Hennes tilbakemelding var: “her ligger det mer!” Sigmund var godt inne i å skrive prosa. Han har skrevet en roman. Derfor ble første versjon en fortelling mer enn dramatik. Fordi i en roman har man en helt annen mulighet til å dele informasjon med leseren. I den første historien var Jon den mest tydelige figuren.



Sigmund tegnet en forklaringsmodell. Han hadde første karakter som var Jon, samt en stemme som kun vises på film, som han kaller for mor. I tillegg kom Per og Marianne samt en far til barnet. Han hadde i starten ikke alle bakgrunnshistoriene klare, men hadde noen formeninger om noen koplinger mellom disse personene, men disse var ennå uklare i manuset. Det han hadde, var egentlig en felles boks med bakgrunnshistorier. Det som var i boksen var de punktene som personene hadde felles, der de har vært innom hverandres liv. Det han gjorde, var å ta tak i disse felles punktene.

Den første gjennomskrivningen var å skrive seg frem til ting mer enn å tenke seg fremover på papir. Målet var å finne frem til det sterke. Første gjennomskrivning var for å komme frem til der hvor teksten begynte å leve sitt eget liv på en helt annen måte. Da dukket det opp mange ting som enten kolliderte med de bakgrunnshistoriene som Sigmund hadde gjort, eller så var det noe han måtte forandre på for å få det til å gå sammen. Alle som skriver har forskjellige metoder mener Sigmund, men for ham er det viktig å skrive ned alle bakgrunnene slik at han har det mer klart for seg.

Halldis kommentere Sigmund ved å si at spenningen ligger ikke i det som blir sagt, men i mellomrommet mellom det som blir sagt og det usagte. Hvis ikke forfatteren har gjort det, så må dramaturgene selv skape denne bakgrunnen. Mange ting kommer jo aldri frem i teksten og inn i forestillingen, men det er et resonansrom for karakterene.

### **Dramaturgens oppgave**

En av de ting som Halldis som dramaturg gjør, er å spørre. Det blir en spørring og graving om bakgrunnene. For å ta et eksempel er det spørsmål så super banale som: når reiste de? Moren til Marianne, hvor bor de? De bor vel her, og hvorfor det da? De har vært ved sjøen, det vet vi. De har et forhold til havet, det vet vi. Vi vet at Marianne har forlatt den døde moren og har kjørt og kjørt og kjørt med bilen sin for å finne Jon, det vet vi – men hvor langt da? Fra Kristiansund? Hva slags språk snakker de? Alle såne helt idiot-spørsmål kan dramaturgen støtte seg til. Og noen av slike dumme spørsmål kan avsløre ting. Det som kanskje er lengst ute i periferien i skyggen av det, er at Mariannes mor har dødd. Men for Marianne med den situasjonen hun er i, er det spennende å se hva hun finner ut? Har hun noen penger? Forholdet til Jon, opp i mot det hun nå oppsøker etter at hennes mor er død, er en viktig fremdrift for Marianne. Uavhengig av hvor mye som ligger lengre frem, så må det skrives gjennom for at rollen skal kunne bli levende på scenen. Det kan være vanskelige essensielle spørsmål, men også helt konkrete banale spørsmål, og helt konkrete spørsmål om forhold til de sceniske forhold som hvordan dette manifesterer seg – ikke bare i tekst, men i handling. Mens dramaturgens oppgave er å stille spørsmålene, så er det noen andre som må gi svarene.

Etter at Sigmund hadde skrevet den andre runde, var det blitt mer ballast på karakterene. Han jobbet seg da gjennom med fakta. Karakteren Jon var så pass klar for ham alt ved den første runden. Det samme var det også med forholdet mellom Jon og Per. Sigmund skrev hele deres livshistorier og sendte dem så til Halldis som så igjen så på det fra alle kanter.

Halldis mente at det for en dramatiker var viktig å kjenne sine personer til bunns. Det viktige for henne var hva Sigmund hadde på hjertet og hva som var viktig for ham. – Hva betyr disse menneskene for ham og hva er det som får det til å brenne? For det Halldis og Sigmund må finne frem til, er jo det som forløses hos disse karakterene i disse situasjonene. Halldis mente at jo bedre Sigmund kjente karakterene selv, desto bedre kunne han avgjøre for seg selv hvor mye av dette som skulle inn i teksten og hvor mye som skulle bli liggende og dirre.

Sigmund kommenter dette ved å si at det er viktig å være spørrende. Han tror han kjente sine personer, men da han hele tiden fikk en mengde nye spørsmål, så måtte han tilbake til skrivebordet. Sigmund følte at det var veldig viktig å skrive seg frem til nye svar. Med disse nye spørsmål skrev han seg videre. Han jobbet seg frem på egen hånd, med egen stemme og eget språk. Ved å få disse spørsmål av Halldis inn bak i hodet, skrev han seg frem til han fant svar på poengene.

Men et problem med å ha disse spørsmålene er også at man i følge Sigmund faktisk kan bli *for* fokusert på dem. Enkelte spørsmål eller en bestemt side ved en karakter kan få så stor oppmerksomhet at de på en måte kan stå i veien – i hvert fall for Sigmund sin del – for kreativiteten og at det da lett blir fortellerteater. Derfor måtte man i følge Sigmund prøve å legge disse spørsmål bak i hodet så man bare vet at de er der.

Halldis kom med en huskeregel om at en blindvei også er en vei man kan gå, selv om man kanskje går seg litt bort som tekst. Selv om det er flere sider som må kastes, selv 40 sider å kaste, så ligger noe igjen etter den økning man nå har gjort – og det er med på å gi nyanser til det ferdige resultatet .... Det kan hende at den riktige veien er noe helt annet, kanskje man kommer et helt annet sted i forhold til det man har forestilt seg på forhånd. Kanskje det er det som er det riktige. Det finnes jo ingen fasit ... Det er ingen annen måte å finne det på enn å skrive seg igjennom ... og så se hva som skjer.

Sigmund forteller at i samarbeidet med instruktøren, Eirik Nilssen Brøyn, diskuterte de spørsmålet om det man ønsker å få frem, det vil si budskapet. Hvis en er alt for fokusert på det, så vil det ende opp som et fortellerteater. Instruktøren og Sigmund prøvde seg på de ulike spørsmålene. Et eksempel på at en blindvei gir noe til det videre arbeidet, vises i Daga med Marianne og Jon og deres fortelling. Jon forteller om flyttelasset. Marianne forteller om den

gang hennes mor lå helt stille – som død – at Marianne da begynte å gråte, men at moren hennes bare begynte å le. De episodene dukket opp etter blindveier.

Sigmund var veldig redd at det skulle ende som en slags fortellerteater. Han var nøye med å passe på rytmen i stykket og rytmeskift.

Halldis påpekte at *Daga* i utgangspunktet forelå på dialekten fra Trysil. De snakket underveis i samarbeidet om i hvilken grad det ville være mulig å få til forestillingen ved at stykket skulle bli spilt på dialekt. Det er jo ikke direkte overbefolket av tryslinger her i Norge. De diskuterte om manuset skulle bli oversatt til nynorsk eller ... Nynorsk er også et diskusjonstema. Uansett om en velger å skrive på tryslingsk, som er en stram uttrykksmåte, så er det en måte å uttrykke seg på som gir et lynne som det er viktig å ta vare på. Språket blir jo virkeliggjort av skuespillene.

De snakket om musikalitet. Sigmund var opptatt av rytme i fremdriften like mye som av rytmeskift. Det gjorde det mye lettere for Halldis. For hvis denne musikalitet ikke var til stede, måtte hun oversette mye mer.

Sigmund gikk 2002 på forfatterstudiet ved Høgskolen i Telemark. Sigmund har også studert litteraturvitenskap. Studiet i Bø gav god erfaring ved at de skulle kommentere de andres tekster. Her brukte Sigmund musikkunnskapene sine, begreper fra musikken – og erfaringen fra musikken. Som musiker må man lære et instrument. Komponistspråket kan derfor være et mye bedre språk å bruke innen drama. Sigmund mener at det er klare paralleller mellom rytmen i musikk som i tekst.

Han forteller at stykket var blitt et helt annet stykke om han hadde skrevet det på nynorsk fordi han har snakket mye med eldre – som har et enkelt og stramt språk. Alle de koder som ligger i det fikk han best frem ved å skrive på dialekt. Dialekten farger mye.

Han prøvde å oversette stykket til nynorsk. Det gjorde at han fikk ryddet bort mye fyllord. De trengte, som han sa, ikke å snakke så mye om været. Han fikk bort mye dødprat ved å prøve å skrive det på nynorsk. Han følte seg etter hvert også ganske blind. Derfor var det veldig nyttig å oversette til nynorsk. Språket han endte opp med, ble et realistisk og poetisk språk, en slags Hedmark-dialekt.

Etter at Sigmund hadde skrevet seg igjennom, hadde han en alvorlig strykeøkt. Sigmund mener at det å få skrevet alt ned er en fin måte å jobbe på. Deretter ble alt igjen lest med strykebriller på: – hva var overflødig for rytme, fraserings? – Han og Halldis var i bunn og

grunn enige. De pratet frem og tilbake og satte parenteser. Sigmund så etter hvert at han kunne kutte mer i andre scener. Han fikk et mye klarer blikk på hva som skulle vekke.

### **Instruktøren tar over**

Nå var de fremme ved overgangen hvor Halldis gikk ut og instruktøren Eirik kom inn. Det var spennende for Sigmund å få en ny leser. Halldis kjente alle sidene og bakgrunnshistoriene. Eirik hadde kun slutt manuset som materiale. Sigmund var veldig spent før det første møtet med instruktøren og få høre hans kommentarer. Instruktøren hadde en del spørsmål, spørsmål om ting Sigmund har ansett for å være helt opplagte. Sigmund kom ikke med noen fasitsvar på hva som var hans mening bak alt. Instruktøren måtte lese ut sin egen tolkning. Det er en veldig sterk opplevelse å få inn en ny leser etter å ha samarbeidet så lenge med Halldis. Men Sigmund synes det gikk veldig fint. De fikk en bra dialog etter hvert.

De samarbeidet om å bygge opp de enkelte scenene og om hvordan hver enkelt scene skulle bli presentert. Grunnen var at det var blitt noe ubalanse i noen av elementene i stykket der hvor Sigmund hadde strøket noe bort. Etter Sigmund hadde strammet inn en del, var plutselig en annen del blitt veldig stor i forhold til den foregående del. Så det måtte balanseres. Det som var pussig var at de scenene som Sigmund hadde slitt med, var de samme scener som nå skuespillerne slett med.

En god del dialoger og replikker som kom veldig umotivert og som det ikke var bakgrunn for, måtte skrives om. Et konkret eksempel var at Per kunne komme med en replikk som kunne gi inntrykk av at han hadde forstått alt litt for tidlig. Ulike kurver var for bratte og det gjorde at noe kom umotivert og måtte bygges ut slik at det ble en mer naturlig stigning.

Halldis fortalte at hun var litt lei seg fordi hun i denne perioden satt et helt annet sted, vel vitende om at dette foregikk uten at hun hadde muligheten til å være til stede. Det oppstår endringer når et annet team med instruktør og komponist tar over. Det er i prøvetiden at stykket manifesterer seg.

Sigmund skrev om noen scener, klargjorde noe som ikke var helt klart etter at skuespillerne hadde hatt tid til å grave seg ned i stoffet. Hver av skuespillerne hadde sin tolkning av stykket. Sigmund var overrasket over at de så en del av bakgrunnshistoriene, ting som ikke står i manus. Sigmund følte ikke at det var hans jobb å lese opp hans bakgrunnshistorie. Men han mente at han ville ha sagt i fra hvis resultatet var blitt langt fra hans hensikt.

Sigmund forteller videre at han oppdaget nye ting. Han hadde snakket høyt både mens han skrev og siden når han leste. Så det var godt å høre andre si ordene.

Halldis skyter inn at når Sigmund leser manuset, så ser og hører han alt, alle bitene, noe andre ikke gjør. Hun sammenligner manuset med et barn. At det er smertefullt å gi dette barnet fra seg, slik at andre må oppdra det så det kan bli levende. Romanforfattere har all kontrollen selv, men de opplever ikke den samtidigheten som ligger i at det sitter folk og opplever stykket der og da. Bare det å kjenne på det vesle rommet og at ikke to prosesser er like. Der er ingen fasit. Man må tørre å tro. For i følge Halldis er det en farlig grøft hvis stoffet blir for ufarlig. Hva folk oppfatter og hva de ikke oppfatter, gjør ikke noe. Alle må ikke ha det samme svar. Alle har sin ballast og siden den er forskjellig, vil og også reaksjonene bli forskjellige. Sigmund innrømmer at det til tider var skummelt, men det ga samtidig mye tilbake. Ikke minst samarbeidet frem til resultatet og det å få direkte reaksjoner fra sidemannen i salen, var en utrolig god opplevelse. Så det blir nok nye prosjekt senere.

### **Sigmunds egen skrivehverdag**

Jeg bad Sigmund om han med egne ord kunne fortelle litt om sin egen skriveprosess. Her er hans egen stemme, samt mine spørsmål til ham.

*Hvordan startet du dagen, har du noen ritualer før du begynner å skrive?*

Eg likar best å skrive med ein gong eg står opp om morgonen. Da kjenner eg meg utkvilt og konsentrert, og eg har heller ikkje fått inn så mykje anna informasjon, som ein jo får inn i løpet av ein dag. (Avisar, radio, tv, andre praktiske gjeremål ein må gjere i løpet av dagen.) Det er i denne morgonøkta at eg får produsert ny tekst. Da kan eg sitte og skrive utan å tenkje så mykje på å stramme inn og sensurere meg sjølv. Seinare utover dagen brukar eg tida til å lese gjennom og redigere det eg har produsert på morgonen, eller jobbe med tekst eg har skrivi før. Eg brukar også ein del tid på å lesa andre ting, bøker, skodespel med meir.

*Blyant eller PC?*

Eg noterer ein del for hand, særleg viss eg kjem på nokre gode replikkar når eg ikkje er i nærleiken av datamaskina mi. Eller eg kan fange opp ein fin replikk frå ei samtale, og skriv den ned. Men elles så skjer nok det meste ved skrivebordet framfor PC-en.

*Hvor mye skrev du ca pr dag, og tid pr dag?*

Det varierte veldig mykje. Eg jobba og studerte delvis samtidig som eg skreiv, så det styrte kor mykje tid eg hadde. Men i dei periodane eg hadde bra med tid til å skrive, så prøvde eg å

skrive ca 4-5 timer. Det varierte ein del kor mykje tekst eg produserte. Det var frå 0 til 10 sider pr. dag. Og når eg da hadde skrivi ti sider, så var det ikkje sikkert desse kunne brukast.

*Hvilke vanskeligheter møtte du, og hvordan løste du disse?*

Eg var veldig blank innafor dramatikksjangeren. Eg hadde sett og lest litt teater, men ikkje studert tekstane så nøye. Derfor var det vanskeleg i starten. Eg skreiv mange sider før eg begynte å produsere noko av kvalitet. Eg hadde akkurat skrivi ein roman og var nok prega av dette. Tenkte prosa i starten. Tenkte meg ein eg-person/førstepersonsforteljar og skreiv mykje ut frå denne utan å ta særleg omsyn til dei to andre karakterane. Eg måtte skrive bakgrunnshistoriene til alle karakterane for så å begynne på nytt. Det var nyttig. Det var også eit problem korleis informasjonen skulle presenterast. Informasjon gjennom handling eller replikk, og kva slags retning/mottakar replikkane hadde. I starten vart det litt dobbelt opp: Karakteranes mål vart presentert i både replikk og handling/sceneanvisning. Elles var det jo vanskeleg å halde orden på dei ulike karakteranes bakgrunn, og bakgrunnen til dei karakterane som ikkje var direkte med, men som var viktige for stykket. Dette vart lettare etter at eg hadde skrivi desse historiene ned.

*Hva med samarbeidet med teatret?*

Samarbeidet har vore veldig bra! Eg har både fått økonomisk støtte til å skrive og dramaturghjelp. Det har fungert godt. Einaste problemet var at både eg og dramaturgen ofte var opptatte med ein del andre ting, så det var enkelte gonger litt vanskeleg å få avtala møte, men det løyste seg.

*Følte du noen ganger at du måtte gå på kompromiss?*

Nei, dramaturgen var veldig dyktig. Ho la aldri føringar på korleis eg burde løyse dei problema eg hadde. Ho stilte nesten berre spørsmål om ulike ting ved stykket, ting som eg måtte ha klarare for meg da eg skreiv. Det var heller ingen føringar frå instruktør eller teatret. Instruktøren kom med meir konkrete forslag til endringar, men eg fekk godt rom til å løyse dei på min eigen måte.

*Hva mener du er forskjellen på å skrive bok og på å skrive skuespill?*

Eg skreiv litt om det under spørsmål 1. I tillegg kan eg seie at i prosaen så har eg ein mykje større mulegheit til å dele informasjon og bakgrunnshistorier med lesaren. Mellom kvar replikk eller handling i ein roman kan eg fylle inn tankar og informasjon som eg aldri har mulegheit til å presentere i eit skodespel.

I tillegg føler eg at eg må tenkje meir på oppbygging av kvar enkelt scene i dramatikken. I alle fall når eg skriv i såpass tradisjonell form som eg har gjort. Ein må tenkje oppbygging,

spenning, konflikt og utløsning, og det er som å bygge opp ein slags komposisjon. Den kjensla har eg ikkje i like sterk grad når eg skriv prosa.

*Hva er vanskeligst, bok eller skuespill?*

No har ikkje eg så mykje erfaring, men eg trur dramatikken er ein meir krevjande sjanger. Men det synes eg kanskje berre for at det var så nytt for meg. Eg hadde ikkje gjort det før.

*Har du brukt noen form for modell?*

Eg har ikkje bevisst tatt utgangspunkt i nokon spesiell modell. Men modellen det har vorte, er nok prega av dei filmar, skodespel og bøker eg har sett og lesi opp gjennom åra. Og derfor har det vel enda opp med ein ganske så tradisjonell spenningskurve.

Det er alltid spennende med prosesser. Her var Sigmunds erfaringer og tanker samlet ned.

### **Inga Siem**

Nummer to som ble valgt ut, er Inga Siem. Hun er fra Gjøvik. Hedmark Teater planlegger å oppføre Inga Siems skuespill *Gras og ugras, sa'n Knut, - gras og ugras* høsten 2006.

Hennes skuespill handler om skjebnene til "Hunnungene" på en spesialscole i Gjøvik på 60-tallet. Inga forteller at det var meningen å skrive historien som en roman. Hun hadde begynt, men av ulike grunner stoppet romanskriveringa opp på grunn av arbeidssituasjonen med jobb og små barn.

Inga forteller her med egne ord:

Jeg leste annonsen både i lokalavisen og i riksavisene, og bestemte meg for å være med. Men med hva?

Tanken falt på Irma.

Det var hun som skulle bli Innlandsdramatikk på Hamar.

Dette ble avgjort en inspirert flying start.

Det neste "store" var å få være med i Innlandsdramatikk-prosjektet og få prøvd ut de første sceneskissene med skuespillere på Hedmark Teater under det første verksted på Scandic-hotel desember 2003. Å møte reaksjoner og oppleve hvordan skuespillerne gikk inn i teksten og rollen var mildest talt meget givende.



Den personlige teksten endret karakter. Den angikk de andre. Den ble mer, den ble tydeligere, men ikke mer entydig. Tvert om – potensialet i teksten kom opp til overflaten.

Også i epikken vet en at den bevisste intensjonen med teksten overskrides. Teksten inneholder mer en ”forfatteren i teksten” er klar over.

Når en prøver ut deler av en uferdig dramatekst, blir overskridelsen av den bevisste intensjonen enda mer i øyenfallende. Teksten kan ta utallige retninger som en ikke har tenkt på mens en skrev.

For å klarstille et drama for scenen tror jeg slik verkstedsutprøving er nødvendig. En dramatekst er aldri ”ferdig” på samme måte som en novelle eller en roman.

Jeg laget et utkast til ”en fortelling om Irma” både innholdsmessig og dramaturgisk:

Irma lammet av sorg over tapet av foreldrene, finner trøst i samværet med Knut.

Irma og Knut utvikler et sterkt vennskap.

Forholdet mellom dem virker truende på skoleledelsen som gjør tiltak for å skille dem.

Knut blir provosert av dette. Han reagerer ved å gå til angrep på en av lærerne.

Som straff sendes han til en institusjon for vanskelige gutter.

Irma reagerer på atskillelsen og bortsendelsen av Knut ved å tenne på skolen.

Oppbyggingen av teksten så jeg ikke for meg som noen streng aristotelisk dramaoppbygning.

Likevel tror jeg kjennskap til den klassiske tragedien hjalp når jeg skulle bestemme avgjørende punktet i tekstoppbyggingen.

Oppbyggingen av teksten har for meg sterke referanser til noveller jeg har skrevet, der trådene samler seg for å eksplodere mot slutten.

Ettersom jeg hadde en fabel klar i bevisstheten og holdt fast ved retningen og oppbyggingen av stoffet, må jeg kunne si at framdriften i arbeidet var villet og relativt kontrollert.

På liknende måte som jeg jobbet med ”storteksten”, jobbet jeg med ”småtekstene” – den enkelte scene. Når dette er sagt, kan en kanskje få inntrykk av en besindig arbeidsprosess. Det er langt fra tilfelle. Under overflaten, bak og under og ved siden av ”scenebildet”/ det ”ferdige” manuskript ligger rydninger og slag i urskogen. Kanskje belyses dette best ved å nevne noe om arbeidet med personene.

Hver person er befengt med sitt livs roman. Dermed ligger det under denne teksten et antall romaner likt antallet personer og vel så det.

Også i det rent skrivetekniske ser jeg en liknende parallell: Under PC-ens tydelige skriftbilde ligger mer febrile skriftegn. Blyantskrift. En hel skog, en underskog, en urskog. Jeg skriver svært gjerne med blyant – særlig når jeg er inspirert eller svært uinspirert.

Dette er likt, uansett hvilken form teksten heller mot.

Det jeg merket meg som ”nytt” ved arbeidet med Innlandsdramatikk, var at jeg ble mer og mer kroppslig engasjert etter hvert. Ikke bare prøvde jeg ut replikkene, men jeg gjorde alt fra å småprate til å rope og gråte og le – for å komme inn i situasjonene og vurdere sannsynligheten i det personene gjorde, sa eller aktet å gjøre og si. Også når det gjaldt de fysiske reaksjoner, måtte jeg gjøre det meste for å prøve ut hva som kjentes riktig.

Det er mulig at denne kroppslige tilnærmingen til situasjoner kom i stedet for verbale beskrivelser i det episke formatet jeg er mest vant til å jobbe med.

Det var lett å skrive innledningsreplikker og forsøke å skape en atmosfære av de ”Fordrevne barndommer”. Det var moro.

Dialekten i replikkene gjorde stoffet dobbelt nært for meg.

Dialektbruken ville selvfølgelig båret stoffet i langt mindre grad i en episk gjennomskrivning.

Jeg var ikke opptatt av å skildre spesialskolen Hunn slik den virkelig var.

Intensjonen har ikke på noe tidspunkt vært ”å sette problemer under debatt”.

Fordi jeg har gitt ut en roman tidligere og skrevet på en to-tre nye, dessuten skrevet en del noveller, var den fortellende, kommenterende og annerledes arrangerende epikken nærliggende – også etter at jeg hadde begynt å bruke stoffet med sikte på scenen.

I begynnelsen var dette vanskelig å fri seg fra. Men etter hvert fungerte det slik at episke parenteser hjalp meg inn i stoffet, ga atmosfære og retning. Senere kunne jeg sløyfe parentesene ved å stryke eller arbeide parentesstoffet inn på en annen måte, fortrinnsvis i replikkene.

Likevel var det å skape levende skikkelser og atmosfære – med replikken som et hovedredskap, vesensforskjellig fra slik jeg var vant til å jobbe.

Jeg ville ikke lage noe doku-drama fra en spesialscole fra 1960-tallet. Jeg ønsket å vise snitt av en sannsynlig virkelighet der det forekom noen overgrep som ikke var blodige eller voldelige, men overgrep og formynderi som ”bare er sånn”.

Målet var å fremstille enkeltmennesker som levde i noen uvanlige kår. Mennesker som ble sett ned på fra de var ganske unge. Disse unge hadde det felles at de ikke levde i sitt naturlige miljø - hjemme - med mor og far og søsken. De var atskilt fra alt dette som vi ser på som det selvfølgelige og naturlige. For et såkalt normalt barn ville en slik atskillelse som institusjonsbarna opplevde, høyst sannsynlig være traumatisk.

Mange av ungene på Hunn var ressursvake og tålte denne atskillelsen ekstra dårlig. Å lære noe – når en er preget av sorg og fremmedhet og i tillegg ikke er noe såkalt skolelys, må være nesten håpløst.

Det er kanskje rotløsheten og atskiltheten fra det tidligste barndommiljøet som opptok meg mest i utgangspunktet.

At en selv ikke var Hunnunge, var ren og skjær flaks.

Men en visste aldri når ”lykken” snudde – og en selv ble stengt ute, sendt bort.

Det fantes barnehjem og forbedringsanstalter der det var plass til den ulydige, den løgnaktige, den som bannet og stjal.

Det var angsten for å bli atskilt – som så annerledes, så gæren, så dum – som gjorde at synet av Hunnungene aldri forlot meg. Og det er vel dette jeg innerst inne ønsket å holde fram:

”Tullingene” som var som alle andre. Barn, ungdommer, mennesker – med store savn.

Og med sin stumme sorg over alt det kjente de er skilt fra.

Det uforståelige, kaotiske. Det livslange prosjektet å forsøke å gjenopprette enslags orden inne i sitt eget liv, inne i sitt mest private og intime.

Jeg visste at jeg innerst inne var Hunnstulling jeg også, en gærning som haltet og stammet og noen ganger ble helt stum, en tulling som ikke klarte å gjøre noen ting riktig. Dette var sannheten. Og denne sannheten måtte for alt i verden skjules. Det gjaldt å være flink og lydig. Det gjaldt å være som de andre, slik at ingen fikk øye på ”tullingen”-fjeset som skjulte seg under alminnelighetens maske.

Felles for romanutkastet og den dramatiske bearbeidingen – er utgangspunktet i minnebildene av Hunnunger på Gjøvik i 1960-åra. Redselen for atskillelse og dette å være fryktelig annerledes.

Irma Hjell var fra første stund i tenkning og senere skrijving en desidert hovedperson.

I romanutkastet lå synsvinkelen hos Irma.

Det sier seg selv at en ville fått et bredere inntrykk av Irma i romanen. Det skulle bli Irmas bok.

Når valget falt på å gi ideen eller minnebildene utforming gjennom replikker og handlinger, ble personene fjernere for meg. Jeg tapte anledningen til refleksjoner og sansninger. Samtidig ble de svært nær gjennom språket i replikkene og gjennom handlinger som viste mot og opprør.

I den dramatiske teksten er Irma blitt mer tander i forhold til slik jeg fornemmet henne i det episke utkastet.

Knut og Irma blir overflatisk sett som et konvensjonelt kjærestepar, mannlig og kvinnelig. De finner seg til rette i roller som er kjente for dem. Men viktigere er den bunnsolide kontakten mellom de to – samhørigheten, humoren, lojaliteten og styrken de gir hverandre.

Utover i skrivearbeidet ble det tydelig for meg at det var ikke bare Irma som beriket Knut.

Dette var toveis slik kameratskap skal være.

Jeg tror ingen av dem lar seg knekke.

Irma har en seighet og hele sitt lager av eksplosiv erfaring, å stå i mot med.

Knut har stor evne til hengivenhet og kjærlighet. Han har også uttalte mål med livet sitt.

Gleden Irma og Knut har av hverandre, bidrar nok til å gjøre Knut mindre lett å kue og kanskje mindre godtroende.

Denne omtale av hovedpersonene er talende for den økte nærhet jeg fikk til dem etter som skriveprosessen gikk sin gang.

Personene ble mer og mer levende og selvstendige, slik at jeg nå – som byggmester for dette persongalleriet – også står som betrakter og ”anmelder”.

Ettersom jeg ikke hadde skrevet meg helt inn i romanen om Irma, vil det være misvisende å sammenlikne det episke innledningsarbeidet og den dramatiske teksten *Gras og ugras...*

utover det som er sagt ovenfor.

Likevel tror jeg at jeg kan tillate meg å dra noen lærdommer om skrivekunst og genre ut av dette arbeidet:

For meg blir dramatikk essensenes kunst. For å arbeide fruktbart med dramatikk, må en først ha høstet i lader. Dramatikerens verksted må være et destilleri der bare essensene forblir og kommer til uttrykk.

Hver person er et isfjell i det sceniske landskapet. Under overflaten ligger uante krefter, uoppdagede landskaper.

I arbeidet var jeg så heldig å ha mange støttespillere.

Miljøet på Hedmark Teater med sin blide imøtekommenhet har betydd mye. Jeg kunne sitte i dette miljøet og arbeide – og det var godt.

Teatersjef Else Braseth har vært en tålmodig, inspirerende og igangsettende støtte. Jeg er privilegert som kan jobbe omgitt av velvilje slik.

Rosinen i pølsa har vært det å arbeide med dramaturg, profesjonell dramaturg med fagkunnskap og mange års erfaring, Halldis Hoaas. Det betyr selvfølgelig mye at ”en kommer overens”. Det betyr kontakt og kommunikasjon, gjensidig forståelse.

Halldis hadde den stor styrken det er å være såpass ”med” i stoffet at hun kan stille de aller vesentligste spørsmålene for framdrift og nyskapende vinklinger.

Hun har vært en tilbakeholdende konsulent, likevel svært medopplevende og engasjert.

Cirka midt i arbeidsprosessen var hun ikke råbegeistret for det jeg hadde prestert siden sist.

Men hun gjorde meg ikke motløs, tvert imot.

Når en først er kommet så langt at en er i kontakt med et teater, er skrivearbeidet for teater en mer sosial sak enn det ensomme arbeide for å få skrevet en bok.

Jeg synes også at det har vært givende å skrive seg gjennom litt av skapelsesarbeidet: ser tydeligere hva jeg vil fargelegge og hva som kan forbli gråhvitt etter denne skisseaktige gjennomgangen. Er mer bevisst min egen tekst etter denne prosessgjennomgangen.

Jeg vil også takke Vivi for det samarbeide vi har hatt. Jeg tror arbeidet ditt er viktig!

Her sluttet Ingas egne ord. Jeg håper også at den undersøkelse jeg gjør er viktig.

Men dette var Ingas fremstilling om sin skriveprosess. Ingas skuespill var sikkert blitt til en roman om ikke hun hadde fått denne oppfølgingen av teatret.

### **Oppsummering av hvordan skriver de og når**

Som Sigmund fortalte, fikk han produsert mye ny tekst om morgenen fordi han både var uthvilt og konsentrert. Samt at han da ikke var blitt påvirket av annet informasjon, så som aviser, radio, tv osv. Det er i morgenøkta at han produserer mest ny tekst. Det stemmer med den en av respondentene sa: Jeg arbeider veldig godt om morgenen, når jeg er klar i hodet.

Sigmund fortalte at mens han skrev på skuespillet *Daga*, ønsket han mest mulig med ro rundt seg. Han fikk lånt et kontor, noe som også Inga Siem har gjort. Hun reiste til Hedmark Teater, de har et rom på teateret til disposisjon. Det var for henne utrolig fruktbart for skriveingen å dra til dette rommet hvor det ikke er noen forstyrrelser.

Ellers prøvde Sigmund på å få en lengre periode sammenhengende, helst en uke hvor han arbeider hver dag. Det å virkelig få konsentrere seg, roet seg ned og ikke ha noen avtaler av noen slag. Det å ha en *hel ren dag* til rådighet. Det er forstyrrende å tenke på noe en skal. Det har hendt at han har planlagt å skrive en dag hvor han skal på et møte midt på dagen, noe som kanskje kun ville ta ca 1 times tid. Men det kan føre til at han ikke skrudde på datamaskinen i det hele tatt. Det avhenger veldig mye av hvor man er i prosessen. Det tar tid å komme seg inn i stoffet. Det tar tid å komme inn i skriveytmen også. Det å kunne avslutte om kvelden og fortsette samme sted dagen etter, er det mest ideelle.

Sigmund sa at han skrev om noen scener etter at instruktøren tok over. Inga forteller om gjennomskrivninger. Begge forteller at bruken av dialekt gjorde stoffet dobbelt nært. Begge mener at det er usannsynlig at deres tekst var blitt til et skuespill uten veiledningsarbeidet med teatret.

## 5.0 Teatrenes ideer og tanker

Men hva med teatrenes tanker om å sette slike prosjekter i gang?

Jeg har vært så heldig at Haukur J. Gunnarsson forbarmet seg over meg og sendt meg datamateriale<sup>26</sup> som har vært nyttig i min oppgave.

Allerede i slutten av 1996 startet teatersjef Haukur J. Gunnarsson og prosjektleder Mette Brantzeg hos Hålogaland Teater i Tromsø med noen ideer om utviklingen av nyskrevet dramatik i Nord-Norge. Deres ønske var å ta vare på dramatikerne på en ryddig måte og ikke kaste denne ut med badevannet som så ofte skjer.

Sigmund fortalte at han aldri i verden ville ha gått til Nationalteatret med sitt manus. Han følte at teatret har en slags opphøydhed. Han mente også at han kanskje kunne ha begynt på et prosjekt, men ikke gjennomført prosjektet om ikke han hadde fått oppfølging. Det er meninger som de fleste andre respondenter har nevnt. De var redd for å bli kastet ut med badevannet.

Teatrene har selvfølgelig også en pragmatisk og nødvendig målsetting, nemlig å få publikum til teatret. Det må kunne selge billetter.

En av de innvendinger jeg fikk av mine medstudenter var nettopp at Hedmark Teater sikkert bare hadde satt i gang skriveprosjektet for å skape PR omkring seg. Da menes det sikkert også at Hålogaland Teater, Rogaland Teater, Sogn og Fjordane Teater har gjort det for PR? Det tror jeg ikke. Jeg tror at teatret virkelig søker nyskaping. Men forutsetningen er ikke minst at det er økonomisk mulig å starte slike prosjekter.

Men det er ikke lett hvis nye skribenter ikke tør skrive for teatret og ikke minst at et stort potensial av skribenter har gitt opp å sende noe inn til et teater, - om de først er blitt forkastet en gang.

Informasjonsskrivet for prosjektet Nord-Norge dramatik kommer inn på denne problematikken. Det sier at det kunstneriske råd som leser nyskrevne manus, leser det ut fra den fagkunnskap de besitter. De er kanskje skuespillere? Hvis det nyskrevne manus bare minner om psykologisk-realistisk Ibsen-drama, ble det nesten automatisk forkastet som dårlig fordi det ikke kunne komme opp mot det beste i den genren. Om det foreliggende manus ikke er psykologisk realistisk, så er det ikke sikkert at det oppdages av dem som vurderer det.

---

<sup>26</sup> Det opprinnelige forslag til utvikling av NY DRAMATIKK I NORD-NORGE, slik det ble forlagt teatersjef, økonomisjef og kunstnerisk råd ved Hålogaland Teater. Mette Brantzeg 16.12.1996

Jeg må innrømme at det synes jeg er ganske skummelt. Da kan man jo spørre seg selv om Strindberg ville ha blitt forkastet med sitt *Ett drömspel*? Heldigvis hadde både Molière og Shakespeare sine egne teatre. De var ikke avhengig av andres makt og dømmekraft.

Heldigvis for Sigmund Løvåsen så Hedmark Teater mulighetene i *Daga*. Men hadde Hedmark Teater valgt Sigmund ut hvis han hadde sent sitt manusutkast idé på nynorsk?

### **Rammevilkår og forankring i eget distrikt**

En viktig årsak til at disse prosjektene blir satt i gang den nye rammefinansiering og at man ved slike prosjekter kan søke Norsk Kulturråd om manusutviklingstøtte. Både Hålogaland Teater, Sogn og Fjordane Teater og Hedmark Teater har fått støtte til i sine ”Ny dramatikk prosjekter”.

Et annet viktig punkt er at det i innbydelsen til å skrive for teatrene stod at det var viktig med *forankring i eget distrikt ...*

Hedmark Teater ønsket å bidra til å utvikle ny dramatikk med forankring i eget distrikt.

Da var det heldig for Sigmund at han er fra Trysil og at stykket foregår i Hedmark. Men betyr det at han var blitt forkastet om stykket hadde foregått i Tønsberg, eller var skrevet på nynorsk?

Hedmark Teater skriver på sin hjemmeside: Om teatret

Punkt 1: Hedmark Teater skal utvikle dramatikk av høy kvalitet med kunstnerisk forankring i Innlandet, og søke impulser både nasjonalt og internasjonalt.<sup>27</sup>

Annonsen ble sendt ut den 17. august 2003 med innleveringsfrist den 15. oktober 2003. Det vil si ca 2 måneder. Dette var en grunn til at romaner var blitt omskrevet til teater. 2 måneder er ikke lang tid for de som ønsker å tenke nytt.

Hålogaland Teater ønsket også å se på utviklingen i sitt distrikt. De ønsket nordnorsk dramatikk. De skrev i deres annonse at: ”De innsendte forslag kan ha tilknytning til landsdelen på en eller flere måter, for eksempel ved at den / de som skriver bor i Nord-Norge, stykket er skrevet på en nordnorsk dialekt eller et tema som er aktuelt for / historisk knyttet til landsdelen.” De skrev i deres informasjon at deres tidsramme var ca 5 måneder med frist for innlevering 1. august 1997. Hålogaland Teater fikk inn 30 tekster. Av disse ble 10 valgt ut til

---

<sup>27</sup> <http://www.hedmarkteater.no/maal.html> [Lesedato 15.09.2004]



videre oppfølging. Resultatet av deres første utkast ble presentert som dramalesninger for publikum våren 1998.

Noe som jeg synes er veldig fint i denne forbindelse, er at publikum faktisk fikk en mulighet for å velge hvilke/hvilket stykke de kunne tenke seg å se som en ferdig teateroppsetning via et stemmeskjema.

Sogn og Fjordane Teater skriver i deres brosjyre "Ny Vestlandsdramatikk" fra 2002 at "Å spele dramatikk med lokal forankring er ei viktig oppgave for SOF Teater. Prosjektet Ny Vestlandsdramatikk starta med spørsmålet: Kva tyder lokal forankring? Vi inviterte skriveinteresserte i fylket til å sende inn manusutkast for å gje oss nokre svar. SOF inviterte til "Ny Vestlandsdramatikk" januar 2000 med innleverings frist 1. august 2000. SOF fikk inn 16 utkast. Av disse ble 5 valgt ut. De skrev seg vidare med eller uten dramaturgisk hjelp. I mars 2001 ble det holdt et møte med hver enkelt dramatiker som da hadde levert sitt andre manusutkast.

Hedmark Teater har sendt ut ny invitasjon den 18. februar 2005 med frist for innlevering den 9. mai 2005. Her fikk de inn 18 tekster. Det vil si nesten 1/3 del av den forgående innsending. Kan Hedmark Teater ha mistet et stort potensial av eventuelle dramatikere fordi de skrivende har gitt opp å sende noe inn fordi de føler at de likevel blir forkastet? Et tankekors kan være at det kanskje var noen som hadde skrevet noe skikkelig bra dramatikk, men at det ikke hadde forankring *i eget distrikt*, men at det kunne ha vært oppført i alle distrikter?

Jeg må innrømme at da jeg så annonsen den 17. august 2003, trodde jeg at teatret ønsket å ta vare på eventuelle skribenter som er *forankret i distriktet* som bor her, er boltet fast her og ikke er flyttet til hovedstaden. I annonsen stod det vidare at de "søkte etter mennesker som har noe på hjertet. Vi stiller ingen begrensninger på innhold og sjanger." Her burde det kanskje ha stått at et av kriteriene for å få oppfølging til utvikling er at stykkets handling foregår i Innlandet?

Noe annet som også er litt rart, er at Sogn og Fjordane Teater kan velge ut 5 av 16 innsendte, Hålogaland Teater 10 ut av 30 innsendte, mens Hedmark Teater kun velger ut 5 av 45 innsendte. Og nå våren 2005 velger de ut 5 av 18 innsendte. Men det er heldigvis ikke spørsmål som jeg skal ta stilling til. Det er spørsmål som andre eventuelt kan ta opp.

Kanskje en god del skribenter ikke vet at det var den manglende *forankring i eget distrikt* som var grunnen for avslaget. 2/3 av de som sendte inn første gang, har gitt opp å sende inn på nytt ser det ut til. De sier kanskje: "Dramatikk er ikke noe for meg, jeg fortsetter med romaner"

... på feil grunnlag, Hvor skal de som ønsker å skrive for teatret da sende sine tekster, hvis alle de regionale teatrene kun ønsker lokal stoff?

Der er selvfølgelig Det Åpne Teater som ble etablert i 1986 og som har som formål å utvikle ny dramatik. En respondent uttalte:

Det skjer på den måte, at det sitter folk i salen, og replikkene blir lest av skuespillere. Etterpå er det fritt frem til å uttale seg om stykket. Hva vi synes er bra, og hva vi synes bør bearbeides, samt hva som er uklart og sånt. Det var en veldig spennende prosess hver lørdag på Det Åpne Teater. En lærte veldig mye om egen skapelsesprosess av å høre andre stykker også. Nå er det ikke så regelmessig på Det Åpne Teater lengre, for Anne May har jo gitt seg ... jeg har ikke så mye kontakt med Det Åpne Teater nå.

I dag leses de tekster som sendes til Det Åpne Teater av to konsulenter hvor den ene er dramaturg og den andre for eksempel instruktør eller dramatiker. Den ene har ansvaret for stykkets videre prosess. Den andre er co-leser og samtalepartner. Dramatikere som får tilbud om verksted, er forpliktet til å være til stede hver dag og også til å arbeide videre med teksten etter avsluttet verksted. Ordningen stimulerer til arbeid med nye utkast. Et verksted kan vare fra 1 til 10 dager sammenhengende eller fordelt på flere perioder. Når et manus anses for ferdig, kan teatret gi råd om mulighetene for å få teaterstykket produsert, eller f. eks skrive et anbefalingsbrev som kan vedlegges søknad om produksjonsstøtte.<sup>28</sup>

Men hvor mye tekst, hvor mange sider eller scener må være perfekte før en dramaturg eller en instruktør mener at dette kan det bygges videre på?

Det er også den nye dramatikerutdannelsen hvor noen få slipper gjennom nåløyet. Men det er vel begrenset hvor mange i voksenalder som vil søke dit.

Halldis Hoaas hevdet at ”forfattere tradisjonelt i Norge måtte komme fullt ferdige og at talentet bare måtte sprengte seg gjennom asfalten som en løvetann, og der var de – “viola!  
”Dette er kanskje den følelse mange skribenter sitter igjen med.

Det føles kanskje tryggere å ha kontakt med et lokal teater hvor muligheten for oppførsel av stykket nesten garanteres.

En ting er sikkert, det må være mange som blir kastet ut med badevannet!

---

<sup>28</sup> Brosjyre fra Det Åpne Teater.

## **Dramatikerverksted**

Rogaland Teater gjorde noe annet. Her har jeg vært i kontakt med dramaturg Michael Evans. På Rogaland Teater holdt de et dramatikerverksted. Han fortalte at de inviterte alle medlemmer i Stavangerkretsen av Forfattersentrum. Alle som ville delta, fikk delta – uten at noen ble selektert vekk. 12 skjønnlitterære forfattere deltok. De fleste hadde flere skjønnlitterære verk bak seg, romaner, diktsamlinger, noveller m.m.

Det hele begynte med at Michael Evans snakket dramaturgi i 6 timer. Han fokuserte på dramatikkk som handling (og ikke som "stemning", "ord" eller noe annet). Som dramatikere ville de få levende skuespillere som skulle gestalte det de hadde skrevet. Dette utgangspunktet var helt, helt annerledes enn dikterens eller romanforfatterens utgangspunkt. Han snakket om diverse begrep fra Aristoteles, "karakter", "handling", "konflikt", "konfliktopptrapping", "eksposisjon" og hva en sluttscene er (og ikke er). Dramaturgiens ABC, altså.

De skrev deretter enaktere, begrenset til maks 3 personer og 20 minutter. Første manusrunde sto Michael Evans for. Omtrent en tredjedel av forfatterne bestemte seg for ikke å fortsette med det manuset de hadde begynt på, og hoppet enten av prosjektet eller skrev noe annet.

Alle manus ble så etter en runde med kommentarer fra Evans tildelt en "instruktør" og skuespillere. Innstuderingstiden var ca 10 dager, ca 20 timer. "Instruktørene" var for det meste erfarne skuespillere. Alle stykkene ble spilt en gang, fordelt på to bolker á to timer, Rogaland Teaters Intimscene, uten særlig mye scenografi eller annet "stæsje".

Forfatterne sa selv at de hadde lært mye. Men ingen av dem har siden skrevet bra dramatikkk. Etter de målbare resultatene å dømme, var det en fiasko.

Den største feilen de begikk, var ifølge Evans valg av instruktører.

Et par virkelig lovende enaktere ble radbrekket av sine "instruktører" og det gjorde ifølge Evans direkte vondt å se på. I stedet for å lese stykket mange ganger og forsøke å forstå det som sto der på manussidene, gjerne i dialog med forfatteren, gikk de i gang med å lage noe "teatralt" noe oppå teksten. De "klinte", ifølge Evans, på med påfunn, uten hensyn til hva den stakkars forfatteren prøvde å si med sin vesle, skjøre tekst".

Forfatterne var for det meste til stede under prøvene, men flere av dem torde ikke si noe til den erfarne teaterpersonen som holdt på med teksten. Evans hadde trodd at forfatterens tilstedeværelse ville sikre dem mot slike boomsjudd, men der tok han feil. De var nok etter

hans mening "overwhelmed" ved å ha profesjonelle teaterfolk til å arbeide med tekstene sine. De satt der i mørket og syntes det hele var så spennende....

Resultatet var at de beste, mest lovende tekstene fikk de dårligste oppsetningene (kanskje fordi de var en smule nyskapende?). På basis av de ferdige forestillingene, kunne man ikke skimte forfatterens talent (eller mangel på talent). Resultatet for publikum var mer avhengig av om skuespillerne hadde lært replikkene, om regipåfunnene fungerte sånn noenlunde, osv. Forfatterens arbeid, som jo var poenget ved hele prosjektet, ble skjøvet til side.

Konklusjonen til Michael Evans var nedslående. Han ville aldri gå med på et sånt prosjekt igjen. Læringsverdien for forfatterne var etter hans vurdering faretruende nær null (bortsett fra hans ypperlige forelesninger, da!) - uansett hva forfatterne måtte mene etterpå!

Neste gang -- om det blir noen neste gang -- ville han insistere på bedre instruktører og tettere, mer åpen kontakt mellom forfatterne og instruktørene. I et læringsopplegg som dette, må det aldri bli slik at instruktøren får lov å arbeide fritt med stoffet. For at dramatikerne skal lære noe, må de også være delaktige i prøveprosessen, eller i det minste ha veldig tett og grundig kontakt med instruktøren.

Her kan man vel godt si at forfatterne / dramatikerne ble kastet ut med badevannet. Da er det ikke noe rart at de fleste heller vil skrive romaner. Selv de som kanskje kan ha en Ibsen i magen. For nettopp hvor kan de bli tatt vare på, få utvikle sin *vesle, skjøre tekst*?

Som jeg i foregående del var inne på, så er det ikke lett å komme inn i varmen på et teater. Jeg har selv jobbet på teatret i Danmark – og er du først kommet innenfor – så går alt så mye lettere. Nye oppdrag får man via bekjentskaper. Det at man ble kjent i den innerste krets åpner mange nye dører. Slik er det også her i Norge. Det er ikke lett å komme inn utenfra, slett ikke som skribent. Da trenger man en med innflytelse som kan bane veien, som for eksempel slike utspill som de regionale teatrene har gjort med sin søken etter ”Ny dramatik”.

Men kunne det finnes en mulighet for skribenter å utprøve sin tekst utenom det styrende teater?

### **Prøve ut scene-skissene**

I del 4.0. viste jeg i beskrivelsen av prosessen når instruktøren tar over verket at det først var i selve prøveprosessen at svakhetene begynte å vise seg. Sigmund hadde strøket mye, men det hadde da den effekt at en annen del i stykket ble for stor i forhold. De måtte derfor balansere

scenenes innhold samt at noen scener som Sigmund hadde slitt med, var akkurat de samme scenene som også skuespillerne slet med.

Katholm kommer inn på akkurat det ved å si at

*./.../ ved at sammenholde skriveprosessen med prøvearbeidet skapes det nye betingelser for dramatikerens arbeid med stoffet. I det perspektiv bliver skriveprosessen et værksted. Man afprøver muligheder, man kommer ud i hjørnerne og får lavet alle fejlene, hvilket er den direkte vej til det endelige manuskript. Dette at se skriveprosessen som en prøveprosess bliver min anden undertese. Udtrykt i den kendte læresætning: "Man skriver ikke – man skriver om!" (Katholm 2000:12)*

Videre skriver Katholm at "manuskriptets univers og dramatikerens arbeid er et næsten uutforsket felt." Han legger til:

*Jeg betrakter manuskriptet som et partitur for skuespillet, på samme måte som ordet brukes innenfor musikken. ./.../ jeg bruker partitur-begrepet for at have et oplæg vi kan justere undervejs ./.../ Partitur-begrepet fører os så at si direkte ind i prøvesalen, og det er en væsentlig pointe.(Katholm 2000:5 –7)*

Jeg fant flere som sammenlikner et skuespill med et partitur for musikken.

Leif Longum skriver:

*Teksten kan ./.../sammenlignes med et partitur som krever innsats av alle teatrets medarbeider – instruktør, skuespillere, dekorasjonsmaler eller scenograf, eventuelt koreograf, dansere, musikere – for å få liv. På den annen side er enhver forestilling bare én av mange tolkninger. Teksten – slik den foreligger fra forfatterens hånd – er og blir det sentrale. I denne dobbeltheten – at et skuespill både er et litterært verk og grunnlag for en forestilling – ligger kanskje dramaets viktigste egenart som genre. (Longum 1976:20)*

Sigmund brukte musikkunnskapene sine. Det at Sigmund var opptatt av rytme i fremdriften like mye som av rytmeskift, gjorde det mye lettere for Halldis for var denne musikalitet ikke til stede, måtte hun oversette/bearbeide mye mer.

Angående rytme kommenterte Jon Fosse i TV programmet<sup>29</sup> at han tidligere spilte gitar, samt at musikkunnskapen er en stor hjelp for ham i hans dramatikk.

Men igjen, Sigmund mener selv, at han ikke hadde fullført skuespillet uten veiledning. Sigmund sa det slik: "Jeg hadde lyst til å prøve meg på teatret, men det var liksom et steg å ta.

---

<sup>29</sup> TV program om Jon Foss på NRK 2 06.06.04 kl. 22:00

Jeg følte nok en slags opphøydhed ... jeg hadde aldri i verden ... kanskje begynt på et prosjekt, men jeg hadde ikke gjennomført prosjektet hvis jeg ikke hadde fått oppfølging”.

Ingas Irma var sikkert også blitt en roman om ikke hun hadde fått veiledning via teatret. Om Sigmund hadde tatt steget og sendt inn manuset uoppfordret, hadde teatrene da sett muligheten i hans manusidé? Det er det ikke lett å uttale seg om i ettertid. Men siden Sigmund ” aldri i verden ” ville ha sendt inn en manusidé – uoppfordret, kan man jo spørre seg om det profesjonelle teater har endret seg mye på 100 år slik sett. Emile Zola sa for over 100 år siden at ”Det kommer ene og alene av at teatret ikke tilbyr dem det alburommet som de har behov for; de finner verken nok frihet eller nok sannhet. Alle vender seg mot romanen” (Zola 1998:49).

Men selv med veiledning måtte ting i skuespillet *Daga* forandres da prøvearbeidet begynte på scenen. Hva ville gjøre det letter for forfattere å skrive skuespill hvis muligheten for slik veiledning og bearbeiding var til stede – slik at de ikke var overlatt til de startsfiansierte teatrenes dom? Hvordan kan det finnes tilbud som ikke bare er for de få som kan få hjelp via et regionalt teater? Kan det finnes et offentlig sted hvor makten og pengene ikke bestemmer?

Katholm forteller hva vi trenger:

/.../ vi trenger et forum med et producerende **professionelt ikke-kommercielt** teaterliv, der gi'r de nye skuespil en platform, og uden dette vil nye skuespil og nye dramatikere ikke have mange chancer for at nå frem til et publikum overhovedet. (Katholm 2000:20)

Kan et slikt forum være mulig?

Et slik forum ville være fullt ut mulig tror jeg. Vi har så mange dyktige teaterfolk gående rundt omkring. Det har vært en eksplosjon av utdannelser innen faget teater. Vi har mange som har utdannet seg i London, fordi bransjetildelingen innen teater her i Norge, er for trang. I tillegg har de så de samme problemer med å slippe inn i varmen hos de statsfinansierte teatre. Så det er bestemt ikke mangel på kyndige mennesker.

Det må være mulig å bruke den samme form for rammebetingelser via Norsk kulturråd, på lik linje med manusutviklingsstøtten til Ny dramatik. Dette skal være et sted hvor disse tekster kan utprøves på et podium med profesjonelle uten å tenke lønnsomhet eller forankring i eget distrikt. Er det utopi?

## 6.0 Oppsummering

Hva har jeg kommet frem til i denne oppgave?

Jeg har gjennom min bruk av grounded theory kommet fra en mengde innviklede, komplekse, uensartet data til en orden som gjør at dataene kan overskues og som til slutt kan danne en teori på mellomteorinivå. Den består i en teoretisk påstand som kan brukes om en prosess.

Jeg valgte å kalle min fremgangsmåte en forenklet grounded theory fordi jeg i min sammenlikning av koder konsentrerte meg om respondentenes erfaring nettopp i de temaer jeg ville undersøke. Men andre koder ble ikke forkastet. De var fremdeles tilgjengelige som opplysninger.

Jeg gjorde det på denne måten fordi jeg hadde forskingsspørsmål fremfor å søke etter *et problemet i en vanskelig situasjon* i en sosial interaksjon. Jeg ønsket å undersøke noe prosessuelt. *Hvorfor skriver de? Hvordan skriver de? Og når er de mest produktive?*

### ***Hvorfor skriver de***

Ut i fra dataene har jeg kunnet generaliser at skrivende mennesker skriver fordi de har et *uttrykksbehov*.

Jeg fant det samme i litteraturen som omhandlet skriveprosesser. Fraser som gikk igjen var: forpliktelse til å uttrykkja seg, uavhengig av vilje og intensjon - den som skriv, skriv fordi denne må skrive – forfattarar er folk som ikke kan slutta å skriva - når du går i gang med å skrive, skjer det ut fra en indre nødvendighet - når jeg satte meg til å skrive, så var det som drankeren setter seg til å drikke.

Ved hjelp av metoden grounded theory hadde dataene kunne vokse frem av seg selv til kjernekategori *uttrykksbehov*. Resultatet er ikke oppsiktsvekkende fordi det stemmer overens med annen litteratur om skriveprosessen, men det bekrefter at juryen hadde valgt ut 5 kandidater som alle faktisk oppfylte kriteriet til Hedmark Teater om “uttrykksvilje”.

Det vil si at min undersøkelse både bekrefter noe generelt om hvorfor man skriver og spesielt bekrefter den at utvalgsprosessen til Hedmark Teater har vært i overensstemmelse med et av de grunnleggende kriteriene juryen hadde.

Hermed tilbakevises også den innvendingen jeg fikk om at jeg ikke kom til å være i stand til å si noe generelt om disse menneskene i min bruk av grounded theory.

### **Hvordan skriver de**

Alle 5 respondentene mente at skriveprosessen var *ensom* og *melankoli* var en grunnleggende sinnsstemning. Jeg viste også til annen litteratur og mente at både *ensomhet* og *melankoli* ser ut til å være fruktbart for både skribenten og skrivningen. Respondentene søkte og ønsket ensomhet og både Sigmund Løvåsen og Inga Siem understreket at de ønsket mest mulig med ro rundt seg. Inga Siem fortalte at hun reiste til Hedmark Teater for å kunne være alene og få ro til å skrive.

### **Når skriver de**

Det er *tiden* som er mest problematisk for respondentene, siden de ikke lever av å skrive. Sigmund fortalte at han fikk produsert mest ny tekst om morgenen. Det er han ikke alene om – fordi man da er mest klar i hodet og ikke er blitt påvirket så mye av andre medier. Skrivelykke er å få en lengre tidsperiode sammenhengende, helst en *hel ren dag* uten avtaler. Man er mest produktiv foran PC-en, når man er fokuset på å skrive. Men de fleste alltid har pen og papir i nærheten i alle sammenhenger.

Så står det store spørsmål tilbake, det som mine medstudenter reagert mest på: Kan romanforfattere skrive skuespill?

### **Er skriveprosessen den samme**

Intervjuene med de 5 utvalgte viste allerede etter den første runden at skriveprosessen ble oppfattet å være den samme. Det kan innvendes at spørsmålene i denne runden var knyttet til det utkastet de hadde sendt inn og som for alle var en prosatekst.

Jeg har derfor spurt de to utvalgte som gikk videre i prosessen, både Sigmund og Inga, mer direkte hva de mente om skriveprosessen, drama contra romaner? De bør jo vite det. De har begge utgitt en roman og han har hatt premiere på skuespillet *Daga*. Inga skal ha premiere høsten 2006. Begge sier at skriveprosessen er ganske lik, men at begge har hatt en tettere oppfølging med skuespillet enn med romanen ... når de sto fast, når det var noen vanskelige valg å ta ... hjalp dramaturgen dem. Selve skriveprosessen skilte seg ikke så veldig. Det er mindre tekst, mindre ren tekst. Men mer forarbeide bak .. mye mer jobbing med den enkelte karakter. Man må gjøre en grundiger jobb med bakgrunnshistoriene. Men selve skriveprosessen er ganske lik.

Når det gjelder skriveprosessen ønsker jeg å tilføye at jeg er jo selv i en *skriveprosess*. Jeg føler også at det å få tid og ikke minst ro til å skrive denne oppgaven, kan være problematisk. Jeg blir irritert når mine barn for eksempel kommer og spør meg om noe, eller telefon ringer,



at de forstyrre meg i min tankeprosess og i min daglige tankevirksomhet er det ofte slike tanker som ... ”på torsdag kan jeg forhåpentlig få noen sammenhengende timer, - eller i weekenden!”.

Så på spørsmålet om dramatikerens og romanforfatterens skriveprosess kan sidestilles, vil jeg påstå at den kan sidestilles med alle typer skriveprosesser - fra dramatikerens til en vitenskapelig avhandling. I *Hermeneutisk lesebok* hevdes det helt enkelt at ofte viser det seg at det først er gjennom skriveprosessen at den uferdige tanken finner klarhet og dybde<sup>30</sup>. Det vil med andre ord si at alle trenger skriveprosessen for å finne tankens klarhet og dybde.

At vi alle trenger tid til å sette oss inn i stoffet. At vi blir irriterte ved avbrytelser. At vi helst vil ha en sammenhengende periode så ikke tankeprosessen blir oppstykket. At vi er mest produktive foran PC-en. At vi er mest klar i hodet om morgenen, at mange skribenter jobber best da. At det (under skriveprosessen) ... ruller i hodet ... som er en frase en respondent brukte.

### **Er veien frem mot ny dramatikk tilgjengelig for alle**

Erfaringene med tilsvarende prosjekt ved andre teatre, viser at de få utvalgte som får anledning til å arbeide videre med tekstene mot en oppsetning på teatret er i en helt enestående posisjon. Det finnes ingen generelle ordninger for å utvikle ny dramatikk. Det overlates til teatrene selv og her er det de regionale teatrene som har utnyttet de mulighetene som finnes for støtte gjennom Norsk kulturråd. Dette gir forfattere som har geografisk og tematisk tilknytning til mindre teatre i regionene større muligheter enn forfattere som har tilknytning til store teatre i store byer. Michael Evans beskrivelse av dramatikerverkstedet ved Rogaland Teater viste at teatrets evne og mulighet til å følge opp av forfatterens tekster er helt avgjørende. Her var de to forfatterne som fikk oppfølging fra Hedmark Teater tydeligvis spesielt heldige.

### **Hvordan er samhandlingen frem til ferdig forestilling**

Halldis Hoaas forteller i programmet for forestillingen Daga at:

Kontroll er eit stikkord i forhold til skilnaden mellom roman og dramatikk. I romanen har forfattaren full kontroll heile tida, han avgjer kva som står på boksida. Som dramatikar skaper du eit utgangspunkt som andre kunstnarar – instruktør, scenograf, skodespelarar – skal gi form.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Lægreid, Sissel og Skogen, Torgeir (red) *Hermeneutisk lesebok*, Oslo 2001

<sup>31</sup> Halldis Hoaas fra ”Si eiga røyst” i programbrosjyren til forestillingen Daga.

I dramatikk skapes det et utgangspunkt som teaterstaben skal gi form. Men teksten må jo i utgangspunktet være skrevet ned. Sigmund mente at den største omstilling var at det i romanen ofte er en jeg - person, mens det er flere jeg - personer med egen stemme i et skuespill. I romanen kan man skrive en replikk og bakgrunnsinformasjoner rett ut. I et skuespill må bakgrunnsinformasjoner være innbakt i handling, rom og replikk.

Inga mente at hun bruke samme teknikk som i sine noveller: At trådene samler seg for å eksplodere mot slutten. Det som var nytt, var at hun ble mer og mer kroppslig engasjert etter hvert i skriveprosessen – for å prøve ut teksten.

Hun understreket også at det var en viktig forskjell mellom den første, ensomme skriveprosessen og arbeidet med teatret. Når en først er kommet så langt at en er i kontakt med et teater, er skrivearbeidet for teater en mer sosial sak enn det ensomme arbeide for å få skrevet en bok.

Her Inga Siem inne på to viktige punkter som ikke kommer så tydelig frem hos Sigmund Løvåsen: Når man som forfatter begynner å arbeide mot teatret, blir de kroppslig engasjert i skriveprosessen og arbeidssituasjonen går over fra å være isolasjon og ensomhet til å bli sosial.

Litt enkelt oppsummert er altså teatret kroppslig og sosialt og det blir derfor en stor overgang for forfatterne når de går over fra å være forfattere av tekster til å inngå i selve produksjonsprosessen ved teatret. Her skjer endringen som skiller det å skrive for teatret fra å skrive en tekst for utgivelse i bokform, men ikke før.

## 7.0 Konklusjon

Gjennom en forenklet form av grounded theory har jeg funnet en kjernekategori, *uttrykksbehov*. Jeg har vist hvordan og når de skriver. Ingen av disse funnene er i seg selv særlig nye eller oppsiktsvekkende.

Men konsekvensene av disse funnene er at det ikke er noe spesielt med skriveprosessen hos de 5 utvalgte forfatterne i prosjektet Ny Innlandsdramatikk ved Hedmark Teater. De skriver ikke spesielt for teatret og noen av dem hadde i utgangspunktet ikke en gang noe forhold til teatret som kunstart. Det er derfor heller ikke noe overraskende at det de forteller viser at prosessen for dem er ganske lik uansett hva de skriver.

Endringen i skriveprosessen kommer først hos de to som ble utvalgt og etter at de ble valgt ut til å arbeide videre med teksten mot en ferdig forestilling. Overgangen skjedde her i to trinn. Det første trinnet var samarbeidet med dramaturgen. Arbeidet var her i første rekke konsentrert om å konkretisere og redusere teksten. I det neste trinnet, samarbeidet med instruktøren, var det viktig å skape sammenhenger mellom karakterene og hendelsene. På mange måter ble derfor arbeidet med teatret to forskjellige prosesser.

Den oppfølgingen de utvalgte forfatterne fikk ved Hedmark Teater, er uvanlig i norsk teater. Michael Evans beskriver en langt mer nedslående, men også mer typisk prosess der instruktøren ikke forsøker å lese eller utvikle teksten, men bare bruker den som et grunnlag for ytre effekter som blir lagt oppå teksten.

Det er et nytt inntektssystem for teatrene som er bakgrunnen for den nye satsningen på ny dramatikk. Det er ikke egentlig bygget på et ønske eller behov for å utvikle ny dramatikk. Det er også de teatrene som i utgangspunktet har de snevreste økonomiske rammene som satser på å utnytte den nye støtteordningen til ny dramatikk. Dette er de regionale teatrene og de begrunner eller legitimerer dette valget gjennom et ønske om å bidra til å utvikle dramatikk med forankring i eget distrikt. Det er klart at dette innsnevrer grunnlaget for bidrag og det er her viktig å se på at antallet deltakere fra den første runden i prosjektet, som jeg har skrevet om, til den neste, har vært synkende. Det vil si at færre enn de som ble avvist i første runde søker i den neste runden. Dette kan tyde på at mens prosessen har vært positiv for de to som ble valgt ut, har den ikke hatt positive ringvirkninger til forfattere med tematisk eller geografisk tilknytning til Innlandet.

Det er neppe uttrykksbehovet som plutselig er blitt borte. Grunnen må ligge i måten de innsendte manus ble behandlet på. Ved å skille ut bare 5 og deretter 2, har man samtidig skapt i første omgang 40 frustrerte og i neste omgang ytterligere 3 frustrerte tapere. Det skal mye sta vilje til for å stille opp igjen i en ny runde.

Hedmark Teater har i første runde fulgt opp de 5 og deretter de 2 utvalgte på en utmerket måte. Det er altså ikke teatrets vilje eller evne det kommer an på, men teatrets ressurser eller norsk teaters ressurser generelt. Ideelt skulle alle 45 ha vært fulgt opp, men dette hadde krevd at man minst hadde hatt 10-15 erfarne dramaturger og instruktører som var motivert for å samarbeid med nye dramatikere. Hedmark Teater kunne bare stille opp med en dramaturg som ikke en gang var tilknyttet teatret på heltid og en instruktør.

Dramaturg Michael Evans ved Rogaland Teater startet et dramatikerverksted der alle som ville delta fikk være med. Det var 12, som i seg selv ikke er et imponerende tall for Rogaland. Men det ble allikevel et altfor stort antall forfattere i forhold til antallet kvalifiserte og engasjerte instruktører.

Dette viser at det nytter ikke å sette i gang prosjekter som Ny Innlandsdramatikk eller andre tilsvarende prosjekter for å få frem ny dramatikk dersom ikke teatrene er i stand til å følge opp nye dramatikere. Begrensningen ligger ikke her hos de potensielle dramatikerne, men hos teatrene selv. De har ingen erfaring med eller kapasitet til å utvikle ny dramatikk og nye dramatikere. Prosjekter for å fremme ny dramatikk må derfor også innebære betydelige ressurser for å utvikle teatrenes kompetanse og mulighet til å følge opp slik prosjekter. I dag er fortsatt hele produksjonssystemet ved teatrene tilpasset produksjon av allerede eksisterende tekster, klassikere eller ny dramatikk som allerede har vært spilt ved andre teatre. Ingen teatre har en egen utviklingsavdeling for ny dramatikk. Slik sett har det ikke endret seg noe fra den situasjonen Bjørneboe beskrev for 1950-tallet. Teatrene er fortsatt ikke foreberedt på å ta i mot nye tekster fra forfattere.

Denne situasjonen gjør jo at når Hedmark Teater sender ut invitasjon til å delta i en konkurranse om Ny Innlandsdramatikk – eller andre teatre sender ut tilsvarende invitasjoner til å delta i konkurranser om ny dramatikk, så får teatret nødvendigvis bare svar fra prosaforfattere. Det er mange forlag å skrive for. Det blir utgitt mange nye bøker hvert år. Det er nesten ingen teatre som setter opp ny dramatikk. Det er derfor ingen som kan skrive for teatret. Det er ikke noe sted å sende teatermanus. De som sender dem til de eksisterende teatrene kan være temmelig sikre på å få dem i retur – hvis de ikke går rett i søppelkassen, slik teatersjef Morten Borgersen ved Den Nationale Scene i Bergen åpent har innrømmet at han gjør med 40 manus hvert år.

Dette viser at teatrene ikke vil ha noe nytt og i alle fall at de ikke er i stand til å oppdage noe nytt.

I denne oppgaven om prosjektet Ny Innlandsdramatikk har jeg vist at det først var da de to utvalgte forfatterne startet samarbeidet med dramaturg og instruktør at skriveprosessen endret seg. Det går ikke an å skrive for teatret generelt. Det er bare gjennom det spesielle og direkte samarbeidet med dramaturg og regissør i forbindelse med en spesiell produksjon at teksten kan utvikles til et best mulig utgangspunkt for teater.

Denne prosessen er en helt annen enn den ensomme og isolerte prosessen forfatterne i utgangspunktet har.

Det er derfor i utgangspunktet ingen forskjell om man skriver en roman, en masteroppgave eller et drama. Prosessen med å skrive en tekst er i alle sammenhenger i prinsippet den samme.

Den som skriver ønsker grunnleggende det samme, enten det kalles konsentrasjon og tid – eller ensomhet og isolasjon. Det er både en stimulerende og en frustrerende jobb. Derfor kan vil sammenfatte den felles grunnholdning som *melankoli*.

Drama eller teatertekster er derfor i utgangspunktet ikke skrevet på en bestemt måte, men de blir behandlet på en bestemt måte når de legges til grunn for en teaterproduksjon. Det er denne prosessen som gjør tekstene til teatertekster. De *er* det ikke i utgangspunktet.

Det var derfor teatret som overbeviste Jon Fosse om at hans tekster kunne bli teater, ikke Jon Fosse som kom til teatret med sine tekster. Det er bare denne aktive viljen fra teatrets side som kan skape nye dramatikere.

## REFERANSELISTE

- Alvesson, Mats og Kaj Sköldberg: *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metode*. Lund: Studentlitteratur.1998
- Aschehoug og Gyldendals: *Store Norske leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.1988
- Bertelsen, Ingvald: *Exphil fra a til å*. Oslo: Spartacus Forlag 2.utg.1998
- Bjørneboe, Jens: ”Om forfatterens oppgave. Et enquête-svar” i Longum, Leif og Sigurd Aa. Aarnes (red.). *Holdepunkter, En litteraturhistorisk kildesamling*. Oslo/Bergen: LNU / Cappelen Akademiske Forlag 2. utg. 1996
- Brantzeg, Mette: Forslag til utvikling av NY DRAMATIKK I NORD-NORGE. 16.12.1996
- Clod, Bente: *Skriv – en bok om å skrive.*: Otta: Forlag Emilia Press 1993
- Det Åpne Teater: Brosjyre: Teater og studiesenter for samtidsdramatikk
- Fosse, Jon: ”Handverk, tolmød, skriftstemme, det andre” i Øglænd, Finn (red.). *Om å skrive skjønnlitteratur, Ei handbok i skrivekunst*. Oslo: Det Norske Samlaget 1997
- Gatland, Jan Olav (red.). *Teaterteori, Klassiske og moderne tekster*. Oslo: Pax Forlag 1998
- Gladsø Svein, Gjervan E., Hovik L, Skagen A: *Dramaturgi, Forestillinger om teater.*: Oslo: Universitetsforlaget 2005
- Glaser, Barney G. and Anselm L Strauss: *The Discoverey of Grounded Theory, Strategies for qualitative research.*: New York: Aldine de Gruyter 1967 (Renewed 1995).
- Gundersen, Dag: *Norske synonymer blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget 3. opplag 2003
- Hartman, Jan: *Grundad teori, Teorigenerering på empirisk grund.*: Lund: Studentlitteratur. 2001
- Haugland, Tormod: ”Skriving” i Øglænd, Finn (red.). *Om å skrive skjønnlitteratur, Ei handbok i skrivekunst*. Oslo: Det Norske Samlaget 1997
- Hedmark Teater <http://www.hedmarkteater.no/maal.html>  
[Lesedato: 15.19.2004]
- Heiberg, Hans: *...født til kunstner, Et Ibsen-portrett.*: Oslo: H. Aschehoug & Co 1967
- Helland, Frode og Lisbeth P.Wærp: *Å lese Drama, Innføring i teori og analyse.*: Oslo: Universitetsforlaget 2005
- Helleve, Hovland og Kaldestad: *Skrivestadier, 26 forfattarar kommenterer eigen skrive prosess*. Otta: J. W. Cappelens Forlag og LNU 1989

- Hoas, Halldis: "Si eiga røyst" i Programbrosjyren til skuespillet Daga, Hedmark Teater, NY INNLANDSDRAMATIKK 2004
- Hov, Live: *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Oslo: Unipub. 1993
- Hov, Live: "Om "Kunstgjenstanden teater" Et teaterhistorisk gjenstandsproblem?" Live Hov (red.) i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Oslo: Unipub. 1993
- Katholm, Arne: *At skrive skuespillet, Håndbog for manuskriptforfattere.*: Gråsten: Forlaget Drama 1994
- Katholm Pedersen, Arne: ph.D-projekt *Om manuskriptets æstetik.*: Århus Universitet: Forlaget Underskoven 2000
- Kjørup, Søren: *Menneskevidenskabene, Problemer og traditioner i humanioras vitenskapsteori*: Roskilde: Universitetsforlag. 2000
- Korsnes, Olav, H. Andersen og T. Brante (red.). *Sosiologisk Leksikon*. Oslo: Universitetsforlaget 2001
- Kvale, Steinar: *InterView, - en introduktion til det kvalitative forskningsinterview.*: København: Hans Reitzels Forlag 9.oplag. 2003
- Longum, Leif: *Å lese skuespillet, en innføring i drama-analyse*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag 1976
- Longum; Leif (red.). *Drama-analyser fra Holberg til Hoem*. Bergen: Universitetsforlaget 1977
- Longum, Leif: "Jens Bjørneboes "Fugleelskerne" Tidløshet og samtidsproblematikk" i Longum, Leif (red.). *Drama-analyser fra Holberg til Hoem*. Bergen: Universitetsforlaget 1977
- Longum, Leif og Sigurd Aa. Aarnes (red.). *Holdepunkter, En litteraturhistorisk kildesamling*. Oslo/Bergen: LNU / Cappelen Akademiske Forlag 2. utg. 1996
- Longum, Leif (red.). *Med Gullpenn, Norsk skrivekunst i mange former – om mennesker, opplevelser og meninger*. Stavanger: Den norske bokklubben 1981
- Læg Reid, Sissel og Torgeir Skogen, (red.). *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus forlag 2001
- Mehren, Stein: "Den Menneskeligste artikkelen jeg har skrevet på lenge". i Longum, Leif (red.). *Med Gullpenn, Norsk skrivekunst i mange former – om mennesker, opplevelser og meninger*. Stavanger: Den norske bokklubben 1981
- Mærli, Terje: "Fra tekst til handling – om regiproblemer i norsk Ibsentradisjon" i Helge Reistad, (red.). *Regikunst*. Oslo: Tell forlag 1991
- Nygaard, Jon: "Edvard Hoems "Kvinnene langs fjorden"" i Longum, Leif (red.). *Drama-analyser fra Holberg til Hoem*. Bergen: Universitetsforlaget 1977

- Nygaard, Jon: *Teatervitenskapens Historie og Metode, del 1, Teatervitenskapens teori og historie*. Oslo. 1991
- Nygaard, Jon: *Teatrets Historie I Europa, Teatret fra 1750 til 1900, Det offisielle Teatret*. Oslo: Spillerom 1995
- Platz-Waury Elke: *Drama og Teater, En innføring*. Oslo: Ad Notam Forlag 2.opplag. 1991
- Reistad, Helge (red.). *Regikunst*. Oslo: Tell Forlag 1991
- Ryen, Anne: *Det kvalitative intervjuet, Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget. 2002
- Sagen, Rolf: i "Føreord" i Øglænd, Finn (red.). *Om å skrive skjønnlitteratur, Ei handbok i skrivekunst*. Oslo: Det Norske Samlaget 1997
- Sandemose, Aksel: "Reisen til Kjørkelvik" i Longum, Leif (red.). *Med Gullpenn, Norsk skrivekunst i mange former – om mennesker, opplevelser og meninger*. Stavanger: Den norske bokklubben 1981
- Skandinavisk Ordbok, Svensk, Norsk, Dansk*: Sverige: Nordiska språksekretariatet och Norstedts förlag 1994
- Skutvik, Sigrid: URL: <http://www.teaterviter.net/Tekster/Seminaret>  
[Lesedato 30.11.2003]
- Slettebø Åshild: *Strebing mot pasientene beste, en empirisk studie om etisk vanskelige situasjoner i sykepleiepraksis ved tre norske sykehjem*. Doktoravhandling. Oslo: Universitet i Oslo. 2002
- Sogn og fjordane Teater: NY VESTLANDSDRAMATIKK 2002
- Szatkowski, Jenek: "Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervitenskapen dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse" i *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Live Hov (red.). Oslo: Unipub. 1993
- Tveito, Finn: "Den avmektige forfatteren" i Øglænd, Finn (red.). *Om å skrive skjønnlitteratur, Ei handbok i skrivekunst*. Oslo: Det Norske Samlaget 1997
- Zola, Emile: "Naturalisme på teatret" i Gatland, Jan Olav (red.). *Teaterteori, Klassiske og moderne tekster*. Oslo: Pax Forlag 1998
- Øglænd, Finn (red.). *Om å skrive skjønnlitteratur, Ei handbok i skrivekunst*. Oslo: Det Norske Samlaget 1997