



Hva er meningen? – Momenter av nærvær i et kunstnerisk utviklingsarbeid

Mimesis Heidi Dahlsveen¹

OsloMet – Storbyuniversitet

Sammendrag: Denne artikkelen søker å forstå hva mening er i et kunstnerisk utviklingsarbeid. Videre ønsker artikkelen å bidra til en diskurs knyttet til dagens fortelleres arbeidsmetode mot et scenisk uttrykk. Det kunstneriske utviklingsarbeidet «23.27» var en musikalsk fortellerforestilling hvor en autobiografisk fortelling om «da Daniel døde» ble formidlet sammen med den norrøne myten om Balders død. Det metodiske arbeidet mot en forestilling befinner seg i gråsoner mellom hva som er en kunstnerisk prosess, hva som er det endelige produktet og hva som er kunstnerisk utviklingsarbeid. Artikkelen drøfter og skisserer deler av en prosess med fokus på nærvær mot en fortellerforestilling, der det settes opp ulike temaer for å forstå begrepet mening i lys av kunstnerisk utviklingsarbeid. Artikkelen ser også på nærværets betydning i forhold til å forstå mening.

Nøkkelord: Muntlig fortellerkunst, kunstnerskap, mening, nærvær, kunstnerisk utviklingsarbeid

Å dø

«Jeg er ikke redd for å dø, jeg slutter bare å eksistere!» skrev min sønn Daniel i sin dagbok noen dager før han døde av kreft mai 2016. Våren 2017 var vi et lite kunstnerkollektiv som skapte en musikalsk fortellerforestilling som omhandlet sorgen knyttet til å miste et barn.

Muntlig fortellerkunst er i dag en etablert uttrykksform som blant annet kan sees gjennom en rekke fortellerfestivaler arrangert rundt om i Norge og Europa og etableringen av det internasjonale nettverket «Federation for European Storytelling Network» i 2008. Innenfor undervisning er bruk av muntlig fortelling som et pedagogisk verktøy vel dokumentert (Karsrud, 2010; Aadland, 2016), men

¹ OsloMet – Storbyuniversitet, fakultet for teknologi, kunst og design, institutt for estetiske fag. E-mail: heidid@oslomet.no

lite er skrevet knyttet til fortellerens kunstneriske arbeid i samtiden (Carmelo, 2018). Med denne artikkelen ønsker jeg å bidra til en diskurs knyttet til dagens fortellers arbeidsmetode mot et scenisk uttrykk.

Det kunstneriske utviklingsarbeidet «23.27» var en musikalsk fortellerforestilling hvor en autobiografisk fortelling om «da Daniel døde» ble formidlet sammen med den norrøne myten om Balders død. I prosjektets kjerne var vi tre utøvere som arbeidet tett sammen: komponisten Tze Yeung Ho, musikeren Andreas Angell og meg som fortellerkunstner. Forestillingen var episodisk, med en handling som strakk seg fra fødsel til død i både den autobiografiske fortellingen om Daniel og den norrøne myten om Balder. Disse to fortellingene var i forestillingen slått sammen til et hele for å skape en tvetydighet, og for å gi et rom for lytteren til å reflektere over hvilken fortelling som ble fortalt.

Arbeidet med dette materialet innebærer mange utfordringer: Hvorfor fortelle om sitt eget barns død? Ville den personlige erfaringen komme i veien for en kunstnerisk prosess og endelig verk? Ville det private eieforholdet til hendelsen komme i veien for det kunstneriske utviklingsarbeidet? Sagt på en annen måte, her var det mange meningsforhold som stred imot hverandre.

I denne artikkelen ønsker jeg å undersøke av hvordan mening kan leses ut av en kunstnerisk prosess i arbeid med muntlig fortellerkunst. Det utforskende og deskriptive forskningsspørsmålet som blir stilt er «Hvordan finner en kunstforsker mening i et kunstnerskap og i utviklingen av en musikalsk fortellerforestilling basert på en tragisk hendelse?» Med dette utgangspunktet drøfter og skisserer jeg deler av en prosess mot en fortellerforestilling, der det settes opp ulike temaer for å forstå hva meningen er.

Metode

Denne musikalske fortellerforestillingen er plassert innenfor muntlig fortellerkunst som blir beskrevet som en intersubjektiv handling hvor tre parter er aktive: fortelleren, fortellingen og lytteren (Maguire, 2015). Som nevnt tidligere, er det gjort forskning innenfor muntlig fortellerkunst som en anvendt metode i pedagogiske sammenhenger, men muntlig fortellerkunst som en egen kunstnerisk og scenisk uttrykksform finnes det lite fokus på (Dahlsveen, H., 2016).

Fortellerens primære materiale er tradisjonelle fortellinger som eventyr og myter samt fortellinger hentet fra eget eller andres liv. Likevel er det ikke slik at fortelleren resiterer historier. Fortelleren tilpasser materialet til konteksten og situasjonen (Dahlsveen, H., 2008). Sett fra scenekunstens perspektiv kan muntlig fortellerkunst betraktes multimodalt hvor det verbale, vokale og visuelle er nærværende (Lwin, 2010). Om en forteller framfører et tradisjonelt materiale, kan det finnes autobiografiske spor i den tradisjonelle fortellingen (Hodne, 1998). I samtiden kan det autobiografiske oppleves som en betingelse i den muntlige fortellerkunsten. For at den tradisjonelle fortellingen skal kunne skape mening for dagens lyttere, bruker fortelleren det personlig erfarte som tilnærming (Okpewho, 2003).

Det metodiske i dette arbeidet befinner seg i gråsoner mellom hva som er en kunstnerisk prosess, hva som er det endelige produktet og hva som er kunstnerisk utviklingsarbeid. Den endelige forestillingen ble bygd over både det autobiografiske og det tradisjonelle, det vil si personlig erfaring og norrøne myter. I dette arbeidet tok vi i bruk kronotoper (Bakhtin, 1981), en sammenslåing av tid og sted fra de to ulike kildene til forestillingen. I tillegg utgjorde det musikalske narrative komponenter i forestillingen. I prosessen mot forestillingen, arbeidet vi med å bygge opp materialet i et tett kunstnerisk partnerskap, slik at det musikalske berettet på lik linje med meg som fortellerkunstner. I prosessen mot forestilling utviklet vi scenarier som talte til oss. Vi arbeidet ikke lineært, men

topologisk (Nyrnes, 2006), det vil si at vi ikke begynte med begynnelsen på fortellingene, men gikk i inn et landskap av ord, motiver og lyder uten at det var slik at teksten kom først; forestillingen ble gradvis bygget opp basert på et montasjeprinsipp gjennom bruk av kropp, rytmer, ord og musikk. Et eksempel på dette var bruk av masker (figur 1). Strålemaskene ble brukt av Daniel for å fiksere hodet under strålebehandling av kreften. Masken var tilpasset Daniel og markert med tusj der strålingen skulle foregå. Vi ønsket at maskene skulle få en narrativ betydning og improviserte verbalt og musikalsk rundt dem. I forestillingen fortelles det om Balder som drømte om sin egen død og mens dette ble fortalt, tok musikeren på seg den ene masken. Masken forbandt de to fortellingene, den fikk en metaforisk betydning i myten om Balder og en konkret betydning i den autobiografiske fortellingen.



Figur 1. Foto fra forestillingen som viser bruk av strålemasker. Foto: G. Børsum

Prosessen og forestilling ga funn til det kunstneriske utviklingsarbeidet og ble dokumentert gjennom foto, lyd- og videopptak samt en feltdagbok gjennom blogg. Videre ble prosessen fulgt av en observatør som skrev refleksjonsnotater underveis, og to tegnere som tegnet det som skjedde under prøvene. Tegnerne var selv kunstnere og leid inn for å følge prøvene. Observatøren Ole Hval arbeidet da som vitenskapelig assistent ved en forskergruppe ved OsloMet. Hans erfaring som anmelder gjorde ham godt egnet til å tilføre et nytt blikk på prosessen. Alt dette genererte det datamaterialet som danner grunnlaget for denne artikkelen.

Mening og nærvær

Hva er mening? Dette er et omfattende begrep som favner mange lag. Leksikalsk blir mening beskrevet på følgende måte:

Når vi sier at utsagn, tegn og uttrykk har mening, vil det si at de refererer til noe, og altså peker ut over seg selv. Med handlingers mening tenker vi gjerne på deres hensikt (intensjon). I begge tilfeller vil oppfattelse av meningen være nødvendig for at vi kan si vi «forstår» ytringen eller handlingen. Dette bygger på en antagelse om at det finnes en virkelighet «bak» eller ved siden av atferdens rent ytre trekk, som på mange måter er viktigere enn de observerbare overflatekarakteristika (Nes, 2017).

Mening vil i denne sammenhengen altså være det som har betydning *utover* selve prosessen mot en forestilling. Det er altså spørsmål om hva som betyr noe for oss utøvere utover selve handlingene og den ferdige forestilling. Vi var opptatt av hvordan det kunstneriske utviklingsarbeidet kan ha et ekko som får betydning for senere arbeid. Denne artikkelen skal ikke romme alt det som ligger i begrepet mening, men ønsker å forstå betydningen av å drive med kunstnerisk utviklingsarbeid, basert på en erfaring som oppleves som meningsløs.

Den personlige og psykologiske meningen knyttes gjerne til kvaliteter som relasjoner, framtidorientering, håp og harmoni (Nyman & Sivonen, 2005). Dette gir begrepet mening et nytt aspekt, det forankres i det mellommenneskelige. Den kunstneriske prosessen i vårt prosjekt var avhengig av forholdet mellom oss deltakere for å gi mening både til den enkelte deltakeren og deretter til publikum

Å redegjøre for dødens nærvær er begrepsmessig vanskelig å artikulere. Å si at noen døde, er en realitet som ofte høres for brutal ut, derfor pakkes det inn i begreper som «han gikk bort» eller «sovnet stille inn», (Wihlborg, 1998, s. 32). Et utdrag fra forestillingen berører dette:

Så står hun der og sier at han har gått bort. Jeg så ikke at han gikk bort. Han reiste seg ikke opp og spaserte ut av senga. Hvorfor kan hun ikke bare si at han er død. HAN er DØD! (Dahlsveen M. H., 2017).

Søren Kierkegaard (1813-1855) beskriver mennesket som en

... syntese af to uens dele, der eksempelvis kan være liv og død, ensomhed og fællesskab, mening og meningsløshed. Man vælger sig selv, ved at forholde sig til sig selv og ens sammensathed. Det kan være til krop og sjæl, til tid og evighed eller til liv og død. (Kierkegaard referert i Nielsen & Sørensen, 2013, s. 3).

Ut fra dette perspektivet blir døden en del av livets grunnvilkår. Livet er en deltakelse i et fellesskap og tap av mening blir forebygget gjennom relasjoner slik som i dette midlertidige kunstnerkollektivet. Dette er mening i en mer overordnet filosofisk betydning.

På et vis er det å fortelle i seg selv meningsskapende fordi det er en gunstig metode for å organisere erfaringer og minner inn i en struktur (Bruner, 1991). Fortellingen kan være en tankemodell som består av en sammenkobling av hendelser og tid. Man setter altså noe i en sammenheng. Det som skjer i en fortelling er en bevisst utvelgelse, men denne sammenhengen er ikke entydig. Fortellingen er slik konstruert at det tolkes fram en sammenheng og det er denne tolkningen som er viktig. Fortellingen er en prosess hvor tolkingen er basert på fortellerens og lytterens bakgrunnskunnskap og tolkingen fokuserer også på hvorfor nettopp denne fortellingen blir fortalt (Bruner, 1991, s. 6-10). Videre er konteksten viktig for tolkingen. Når konteksten endrer seg, kan også fortellingen og tolkingen endres. Dette understreker at mening ikke er en konstant størrelse, men i endring. Sett i lys av dette er meningen en del av en narrativ identitet som stadig endres i ulike kontekster.

I sitt ufullførte verk «The visible and the invisible» tar Maurice Merleau-Ponty (1968) for seg forholdet mellom erfaring og verbalisering av denne erfaringen. Erfaringen er stum og uvitende om sin egen mening, erfaringen gjør kall på språket. Det er erfaringen som tvinger fram et språk (Merleau-

Ponty, 1968, s. 29). Hos Merleau-Ponty er språkliggjøring av en erfaring et forsøk på å skape mening. Dette kan være analogt med Walter Benjamins teori hvor meningen innebærer å forstå det han kaller for historisk erfaring, slik som mytematerialet var representert i vår forestilling (Andersson, 2017).

Merleau-Ponty innfører også begrepet «the flesh» som kan forstås som den levende kroppen, i motsetning til den objektive, det er den kroppen som ser, føler, smaker og opplever (Merleau-Ponty, 1968, s. 54). Det kroppslige er viktig hos Hans Ulrich Gumbrecht (2004) som tar et epistemologisk oppgjør med den dominerende tolkningsbaserte kunnskapen og jakten på mening/betydning som han mener preger humaniora og kunstfag. Gumbrecht understreker betydningen av nærværet i en tid da kunnskapen er tolkningsbasert. Han operer med begrepet "presence" som handler om å ha et romlig forhold til verden og dets gjenstander. Dette nærværet skaper intense øyeblikk som veier opp for overføring av «standard kunnskap» (Gumbrecht, 2004, s. 130).

Gumbrecht skriver at "aesthetic experience may give us back at least a feeling of our being-in-the-world, in the sense of being part of the physical world of things" (Gumbrecht, 2004, s. 116). Det er likevel umulig å unngå å søke mening i det intense øyeblikket, derfor er det i møte med en estetisk erfaring et spenningsforhold - en svingning mellom nærvær og mening (Gumbrecht, 2004, s. 110, s. 126).

For Gumbrecht er nærvær en sanselig, kroppslig og romlig tilstand. Nærvær er å være i berøring, enten bokstavelig eller figurativt, med mennesker, ting, hendelser, det som gjør deg til deg. Nærvær er dermed det stedet som skaper erfaringer, og du er i en materiell kontakt med omverden (Kleinberg, 2013). I dette leser jeg det erfaringsbaserte som et grunnlag for mening.

Josette Féral (2012) mener også at nærvær er basert på at kropper er tilstede, men at den kroppslige tilstedeværelsen ikke er nok, det må også være en kvalitet tilstede. Denne kvalitetens essens er at de som er tilstede har en tilstedeværelse. Det er altså en ting å være tilstede, men en annen ting å ha et nærvær. Samtidig handler det også om en oppfattelse. I en teaterforestilling kan det være slik at publikum føler at noen (en karakter) er tilstede selv om de vet at karakteren er representert gjennom en skuespiller. Dermed handler ikke nærvær kun om det fysiske, men også om det intellektuelle. Å oppfatte er å mobilisere minnet. Å gjøre seg erfaringer er avhengig av tanke og minne. Ser man en gjenstand skaper det en resonans i den som erfarer denne gjenstanden; subjektet lokaliserer gjenstanden som noe i seg selv, gjenkjenner den og knytter den til egne minner (Féral, 2012, s. 32-32). Bruk av masker i vår forestilling kunne fungere som en gjenstand som ga assosiasjoner utover det man umiddelbart oppfattet.

Alt materialet til forestillingen ble skapt med alle tre deltakerne tilstede; det var ikke slik at komponisten satt for seg og skapte det lydlige, basert på en skriftlig tekst jeg hadde skapt. Dermed var vårt kunstnerskap avhengig av nærvær for å danne mening.

Med utgangspunkt i Rabelais skriver Bakhtin om et av prinsippene for den groteske realismen, nemlig livets materielle-kroppslige prinsipp (Bakhtin, 2007)². Alt som er åndelig ideelt og abstrakt blir ført ned til et materielt kroppslig plan. For oss ble dette en viktig dimensjon der materialet var preget av sorgens alvor. Igjen kan det virke som den kroppslige erfaringen er med på å skape nyanser i det som danner mening i en kunstnerisk prosess.

² I den svenske kilden er Bakhtin skrevet med C.

«Greia» – et kunstnerisk utviklingsarbeid

Et kunstnerisk utviklingsarbeid består av tre komponenter: en kunstnerisk erfaring, en refleksjon og et teoretisk fundament. Det teoretiske fundamentet til det kunstneriske utviklingsarbeidet er ikke noe «quick fix». Lise Hovik understreker noe tilsvarende i eget arbeid «Jeg opplever det som et problem at estetisk teori og metode er så sterkt knyttet til den akademiske teksten at det er vanskelig å finne forbindelseslinjer til det praktiske kunstneriske verket» (Hovik, 2012, s. 82). Det teoretiske handler i mitt tilfelle også om å finne et mangfoldig språk som kan tale på vegne av, og reflektere praksisen.

Tidligere skrev jeg at vi i vår prosess opplevde den kroppslige erfaringen som viktig for å skape mening. I følge Merleau-Ponty er kroppen oppmerksom på sitt eget nærvær og sitt forhold til verden (Merleau-Ponty, 1968, s. 54). Dette er en før-refleksiv tilstand hvor det allerede ligger et meningsforhold. Språket realiserer dette forholdet. Det er en måte å se verden på, hvor det skjulte skal gjøres synlig. Dette samsvarer med utviklingen av vår forestilling. Gjennom erfaringen av å miste et barn tvang det seg fram et behov for å skape mening. Å omgjøre erfaringer til estetiske artikuleringer i en kunstnerisk prosess framstår meningsfullt på ulike måter, noe jeg kommer tilbake til.

Ved prosessens oppstart var vi deltakere fremmede for hverandre, både kunstnerisk og privat. Vi kom fra ulike faglige tradisjoner og aldersforskjellen mellom oss var stor. I tillegg hadde vi ingen fornemmelse om hvor vi ville ende.

Et kunstnerisk utviklingsarbeid er et uoversiktlig landskap hvor det både skal produseres mening gjennom et verk og en kunnskap som kan validere prosessen (Rasmussen, 2012, s. 26). Vi utøvere hadde en samtale i etterkant av prosjektet der musikeren Andreas Angell sa følgende angående hva som var utfordrende med prosjektet: "Å finne greia. Jeg skjønnte ikke helt greia. [...] Jeg skjønnte ikke hva vi skulle gjøre. Skulle vi gjøre over en time med det her? Hvem er det som orker å høre på det?" (Dahlsveen, 2017). Musikeren reflekterer over meningen med arbeidet. Et kunstnerisk utviklingsarbeid handler på mange måter om «å finne greia». I denne prosessen gikk vi inn i et prosjekt uten et bestemt forskningsspørsmål, og med en sterk opplevelse av meningsløshet. Utsagnet uttrykker en tvil knyttet til både prosessen og det kunstneriske verket som skal åpenbare seg på slutten. Det er en språkliggjøring av en erfaring og praksis som vanskelig lar seg oversette teoretisk. På den måten tjener utsagnet som et symbol for det kunstneriske utviklingsarbeidet. Vår kunstneriske prosess framsto som en lang utprøvende samtale om relasjoner hvor vi lette etter «greia», det vil si det som ga mening. Det kunstneriske utviklingsarbeidet innebærer å ha en refleksjon knyttet til prosessen og den betydningen et verk får for en senere kontekst. Denne konteksten kan være en ny kunstnerisk praksis, en endret adferd, et undervisningsopplegg eller et bidrag til en samfunnsdiskurs.

At kunnskap og mening skapes gjennom samtaler og dialogiske møter er ikke nytt innenfor humanistisk kunnskapssyn (Rasmussen, 2012). Våre samtaler oppsto som en følge av materialet vi arbeidet med og en søken etter å gi form til det meningsløse. «Å lete etter greia» er en prosess som peker i mange retninger. Aslaug Nyrnes (2006) understreker det topologiske framfor det temporale i et kunstnerisk arbeid, hvor prosessen er et språklig landskap eller et rom man beveger seg inn i. I et kunstnerisk utviklingsarbeid er for eksempel forholdet mellom de vitenskapelige og de kunstneriske metodene uklare. I vår prosess ble dette ytterligere understreket ved at materialet var en blanding av selvopplevde erfaringer, norrøn mytologi og ulike faglige diskurser. Da prosessen er topologisk framfor lineær, vil det være hensiktsmessig å kunne sile ut, sammenligne og forstå de ulike språkene som er aktive i en kunstnerisk prosess slik at de kan innlemmes i et kunstnerisk utviklingsarbeid. Verktøyet for å skape distinksjoner er å kunne skille mellom tre språklige hovedområder. For det første har man deltakernes eget organiske språk. Det andre språket er det kunstneriske uttrykket eller

materialet og det tredje er teorien (Nyrnes, 2006, s. 15-17). Det to første språkene vil jeg påstå er erfaringsbaserte, da kan teorien hjelpe med å sette ord på den stumme erfaringen som jeg knytter til Merleau-Ponty over. Erfaringen er i seg selv ikke artikulert, men det kunstneriske utviklingsarbeidet må også romme evner til å språkliggjøre den erfaringen. Det erfaringsbaserte er å være i nået og ved hjelp av teorien får man det som Gumbrecht (2004) ser på som svingninger mellom nærvær og mening.

Bjørn Rasmussen skriver: «Med et kunnskapssyn som verdsetter forbindelsen mellom erfaring og refleksjon holder det ikke å hevde at kunstproduksjonen er forskning i seg selv (Rasmussen, 2012, s. 29). Kunstner-forskeren må da evne å skape et dialogisk møtepunkt mellom de tre språkene i en refleksjon i etterkant som validerer verket. En artikkel kan være et eksempel på det. I følge Nyrnes er teori et systematisk språk, det er ikke organisk som kunstnerens eget språk, men fungerer for å kategorisere, strukturere og avdekke prinsipper (Nyrnes, 2006, s. 16). Fordi teorien sorterer perspektiver kan det være klargjørende i det kunstneriske utviklingsarbeidet. Likevel kan det være et gap mellom det teoretiske og det praktiske (Hovik, 2012). Som nevnt tidligere var utgangspunktet for forestillingen «23.27» ikke et forskningsfokus, men en opplevelse av meningsløshet. Her må teorien hjelpe til med å sortere ut det som er meningsbærende for ettertiden, denne meningen skal peke utover det som skjedd. Funnene i vår prosess var et mangfold av refleksjoner, noe som også preger den belysende teorien. For meg blir da søken etter mening i et kunstnerisk utviklingsarbeid et sorteringsvalg, et skiftende fokus og assosiativ teoriinnhenting.

Plot

Et fokus for meningsskaping er å se på plot, det vil si å foreta et sorteringsvalg eller å velge ut sekvenser. Plot er et verktøy som brukes for å strukturere hendelser slik at det blir en konsekvent handlingsgang i en fortelling (Jamissen & Dahlsveen, 2012). I denne forestillingen var det to historier som sammen dannet en forestilling – det norrøne og det autobiografiske. Hos Seymour Chatman (1989) deles en fortelling i første omgang inn i to deler: historie og diskurs. På historienivået befinner innholdet i fortellingen seg: karakterer, hendelser og steder. I vår fortellerforestillingen besto dette av hendelser hvor det ene var hentet fra det erfarte liv og det andre fra den norrøne myten. Det siste representerte en historisk erfaring. Historien er den delen som ennå ikke er språkliggjort, men som fortsatt er stum. På diskursplanet foretas de strukturelle og estetiske valgene basert på hva fortelleren ønsker å uttrykke og hvilken form og medium det formidles gjennom. For vår del handlet dette om å sette sammen det erfarte med det mytologiske i en form hvor disse speilet eller motsa hverandre. Diskursen er en språkliggjøring av det erfarte.

I dagens forståelse av fortelling er plot sentralt. Det er plotet som gjør hendelsene på historienivået om til en fortelling. Plotet er den empiriske stemmen som stiller spørsmål og gir svar og gjennom dette strukturer en fortelling. For Peter Brooks (1984) er plot en måte å forstå mennesker på. Plotet er en operasjonell handling basert på et budskap som framstår temporært. Plotet er logikken og dynamikken og fortellingene er forklaringen og forståelsen (Brooks, 1984, s. 13).

Plotet handler ikke bare om å organisere innholdet, plotet er altså en del av forklaringen som gjør fortellingen forståelig. Plotet ble i denne forestillingen en tematisering av en mors sorg og minner.

Det norrøne materialet er knyttet til middelalderen. Eva von Contzen (2014) diskuterer den rike litteraturen fra middelalderen og aktualiteten dette materialet har i dag gjennom dataspill, TV-serier og filmer. Når man arbeider med fortellinger fra denne perioden er kunnskapen om dette materialet av betydning, ikke minst en forståelse for konteksten rundt disse fortellingene. Contzen hevder at

middelalderens tekster ble heller adaptert enn oversatt. Videre skriver hun at mye av middelalderlitteraturen mangler det plotet som finnes i moderne litteratur. Det består av gjentakelser, det er sprang i teksten og hendelser i fortellingen henger tilsynelatende ikke sammen.

For narratologien er plotet avgjørende for diskursen (Chatman, 1989), et grep som står i kontrast til middelalderens litteratur som ikke har dette strenge forholdet til plot. Det er å anta at de primære kildene til det norrøne materialet i denne forestillingen utgjør et materiale skaldene framførte (Lönnroth, 2009). I denne forestillingen var utgangspunktet til fortellingen om Balders død hentet fra både Voluspå (Jerstad & Harris, 2013) og Snorre Sturlasons yngre Edda (Sturluson, 1998). Jeg regner diktet Voluspå som den primære kilden. Skaldene opptrådte for et publikum som kjente fortellingene, skaldekunsten besto i hvordan man i øyeblikket kunne komponere en ny opplevelse av materialet (Lord, 2000). En lineær og kronologisk fortelling var dermed ikke avgjørende for å skape mening. Vår forestilling hadde sprang og brudd med og uten overganger. Den søkte det som hos Gumbrecht blir kalt for *intense øyeblikk*: uredigerte øyeblikk som ikke kan fastholdes (Gumbrecht, 2004, s. 98).

I denne prosessen ble det typologiske nærværet i materialet viktig. Mens jeg tidligere nevnte nærvær som kropp i rom, er nærværet her et tekstlig forhold. Det typologiske nærværet handler om å avkode en tekst gjennom å plassere motiver i teksten ved siden av hverandre (Wellendorf, 2011). Det er plasseringen som er nærværet, slik kroppen plasseres i rommet. I denne forestillingen gikk det ut på å sammenstille motiver fra den norrøne myten med motiver fra det autobiografiske materialet. Det vil si at vi plukket temaer fra den ene fortellingen og sammenlignet dem med temaer i det andre materialet. For eksempel drømmer Balder i den norrøne myten om at han skal dø mens i det autobiografiske materialet gir legen beskjed om at det nærmer seg slutten for Daniel. I den norrøne myten ber Frigg alle om å ikke skade Balder mens i det autobiografiske materialet søker moren en kur mot kreften. Så lenge man har en tydelig idé til plot i fortellingen, kan forestillingen gjøre sprang i teksten og likevel skape mening. Plot er ikke noe som fordrer en kronologisk rekkefølge av hendelser. For vår del var det en sterk tematisk idé som sørget for at materialet fikk en meningsfull helhet.

Språk

Arbeidet med plot ikke noe som skjedde før vi «gikk på gulvet». Det skjedde samtidig som vi lette etter en form. I prosessen ble det provosert fram møter mellom Daniels og Balders død:

En lege kjenner deg igjen og ber deg bli med inn på rommet. Hun sier at det gikk fortere enn forventet. Nå ville han snart dø. Jeg holdt pusten og sa: «Jeg skal ikke vise han at jeg er lei meg. Han skal få lov til å forlate oss i trygt, med glede og latter. Jeg skal ikke gråte.

Gråt en tåre. Hel, hun som hersket der sa: «Om det er slik at alle sørger over Balder!» Ja, alle sørger understreket Hermod.» Jeg vil ha alle tårer i hele verden. Alle skal gråte Balders gråt. Om det er en som ikke gråter, så skal Hel holde ham.» (Dahlsveen M. H., 2017)

Dette tekstutdraget fra forestillingen viser hvordan den autobiografiske verden og det norrøne materialet dannet et voldelig møte (Gumbrecht, 2004) eller en kronotop (Bakhtin, 1981) – tid og sted fra fortellingene ble slått sammen til et hele. Gjennom å la de to fortellingene kollideres skaptes et nærvær (Gumbrecht, 2004). Samtidig peker det på en intertekstualitet, to tekster som «snakker» med hverandre. Dette var et grep vi brukte flere steder for også å skape en tvetydighet eller usikkerhet i forhold til hvilken fortelling som egentlig ble fortalt. Tekstutdraget viser også to ulike posisjoner: den første delen ble fortalt ut fra et jeg og den andre delen viser en aural forteller. Sitatet referer til en

prosess hvor vi utøvende gikk fra å være sosiale til å være poetiske, fra å forstå hverandre til å forstå verket.

I begynnelsen av prosessen søkte vi etter form og innhold med preferanser i vår egen erfaring ved å bruke et mer dagligdags og organisk språk (Nyrnes, 2006). Bjørn Rasmussen skriver at «Det er i dialogsituasjonen vi er i stand til ikke å måle av en virkelighet, men å skape kunnskap» (Rasmussen, 2012, s. 30). Samtalene ble viktige for å drive fram et meningsfullt verk ny kunnskap. I vårt prosjekt var det tre ulike erfaringer som skulle organiseres inn i en felles kunnskap og et felles uttrykk:

Tze Yeung Ho: Nei, jeg er bare interessert i å snakke med deg om hvilke andre fortellinger skal inkluderes i...

Meg: Det vet jeg ikke ennå... Jeg har ikke ...

Tze Yeung Ho: Ja, fordi det er bare sånn... Jeg vil jobbe med helheten og formen. Hvis vi bare... ja, jeg... Det er helt greit å jobbe med biter og sånn... Men det er bare sånn... For musikken det er... Det blir litt slitsomt for publikum om det er bare de samme motivene hele veien.

Meg: Ja, det skjønner jeg godt. (Dahlsveen M. H., 2016)

Sitatet er fra en samtale tidlig i prosessen, der vi forsøkte å finne ut av hvordan vi faktisk skulle arbeide. Komponisten ønsket å forstå helheten av verket tidlig, mens jeg ennå ikke visste helt hvilke fortellinger som skulle inkluderes siden plotet var uklart. Bakhtin (1981) er en naturlig referanse når man arbeider med begrepet dialog. Mens Rasmussen hevder at dialogen er viktig for kunnskapsproduksjon, kan dialogen i Bakhtins teori og i et ontologisk perspektiv fungere som en væren, dialogen er sentral for menneskets eksistens (Åsvoll, 2006). Dialogen fordrer et nærvær og respekt for andre deltakere som er tilstede (Ørving, 2017, s. 195). Hos Gumbrecht (2004) handler nærværet om et forhold mellom kropp, rom og gjenstander mens i dialogen er nærværet tilstede i et møte mellom mennesker.

I dette perspektivet vil sitatet fra vår samtale dreie seg om kunstnerens behov for legitimering av egen væren i prosessen. Det var to ulike posisjoner som gjorde seg gjeldende og som søkte et felles kunstnerisk nærvær. Kunstnerens eksistens i prosess og verk ble skapt gjennom sosiale samhandlinger hvor relasjonskompetanse forstås som en essensiell ferdighet: «Profesjonell relasjonskompetanse dreier seg om å forstå og samhandle med de menneskene vi møter i en yrkessammenheng på en god og hensiktsmessig måte» (Aas, 2007, s. 45). I relasjonskompetanse ligger det kvaliteter som å kommunisere på en måte som gir mening, evne til å forstå andres opplevelser og en bevissthet knyttet til egne handlinger (Aas, 2007, s. 47). Vi visste ikke helt hvor det bar hen før vi møttes, vi hadde ideer, ønsker og behov for å vise vårt kunstneriske nærvær, men hverken et tydelig plot eller en forestilling om hvordan den endelige forestillingen kom til å se ut. Under et par av prøvene hadde vi observatør Ole Hval tilstede som hadde til oppgave å reflektere over prosessen. Han skrev følgende fra en tidlig prøve:

For meg er det som om aktørene denne dagen jobber i to forskjellige verdener. Den ene er vår egen uhøytidelige verden, der aktørene først og fremst snakker sammen om det som har skjedd og hva som skal skje. Den andre er fortellingens verden, hvor aktørene er i spill, og hvor de kommuniserer med hverandre gjennom hvert sitt kunstneriske uttrykk. Inn og ut av denne fortellingens verden går aktørene for å lete og oppdage, mens de utenfor reflekterer over og vurderer det de har funnet (Hval, 2016).

Hval skriver her at våre holdninger representerte to verdener. Dette fikk senere referanse i tekstutdraget fra forestillingen hvor vi gikk fra å være sosiale til å være poetiske. Ettersom prosessen

skred frem var «den sosiale samtalen» mindre nødvendig og beveget seg over til en dialog med det kunstneriske verket, vi hadde fått etablert våre posisjoner og kunne ta i bruk verkets språk.



Figur 2. Under forestillingen ble publikum invitert ut på gulvet. Foto G. Børsrum

Hos Martin Buber (2003) får nærvær en annen dimensjon. Han skriver at mennesket blir til i møte med verden gjennom to radikalt forskjellige holdninger, et nærvær og en erfaring, et Du og et Det. Det er i nærværet Du framstår som et individ. Det'et er erfaringer som er nødvendige fordi det fører til en viten. En kunstnerisk skapende prosess beveger seg fra Du til Det: «Å skape er å hente fram, å oppfinne er å finne. Å forme er å oppdage. Når jeg virkeliggjør, avslører jeg. Jeg fører formen over – til Det 'ets verden.» (Buber, 2003, s. 10). I dette perspektivet kan vi si at vi i begynnelsen var mer opptatt av hverandres nærvær for så å bli mer fokusert på de erfaringene prosessen ga. Vi gikk fra nærvær til mening.

Ole Hval skrev fra en senere prøve:

Det er noe teknisk og nærmest rutinepreget over måten gruppa jobber med fortellingen på. Ikke rutinepreget i at det ser ut som de har gjort det før, men i at det er en hverdagslig holdning til materialet. Fokuset har flyttet seg fra den store åpne lyttingen jeg opplevde sist, hvor gruppa måtte lære seg å kommunisere med hverandre, til at de mer teknisk er nødt til å finne ut av hvordan hver enkelt scene skal se og høres ut. (Hval, 2017)

Ole Hval beskriver hvordan det tekniske har overtatt prøven, prosjektets form har blitt viktig. Etterhvert som prosjektet fikk en form avtok altså behovet for å betrakte prosessen som en sosial hendelse oss imellom. Vi hadde fått sortert vårt eget organiske språk og omgjort det til noe meningsbærende, og gikk så over i en fase hvor verket skulle etableres. Vi brukte den sosiale relasjonen oss imellom som en del av det endelige uttrykket. Det at musikeren Andreas Angell er yngre enn det min avdøde sønn Daniel var, førte til at Angell kunne representere Daniel som døde uten

at vi sa dette direkte, men vi var bevisst denne virkningen. På denne måten ble momenter fra vår sosiale samhandling og vårt nærvær overført til dramaturgiske erfaringsmomenter. Den sosiale, nærværende samtalen satte spor i verket og ga mening gjennom refleksjon over det som hadde skjedd.

Adressivitet

Tidligere har jeg nevnt dialog som et begrep for å finne mening. Dette blir ytterligere forsterket gjennom begrepet adressivitet. I prosessen fram mot forestillingen arbeidet vi kroppslig gjennom å prøve ut, eksperimentere, feile og kutte vekk. Dette førte til dialoger for å skape en indre og ytre sammenheng: en indre sammenheng fordi materialet skulle henge sammen og skape et plot, og en ytre fordi forestillingen skulle reflektere vårt arbeid. Bakhtin (1981) mente at man i alle ytringer tar hensyn til lytteren og at man dermed skaper adressivitet. I prosessen brakte vi inn utenforstående som kunne hjelpe til med å uttrykke verkets språk. På en av prøvene inviterte vi inn en komponist for veiledning. Etter prøven sa han blant annet:

Jeg synes det er for mye lyd. Det er noe hele tiden. Og etterhvert så begynner det å ligne på hverandre. Det er ikke det alt skal lages på et motiv. Men vi går litt i surr med lyd og fortelling [...] det er lov noen ganger å være stille. Det er noe med å lytte deg inn istedenfor å legge lyd på alt. (Dahlsveen M. H., 2017)

En ytring inneholder to stemmer, og møtet mellom de to skaper en dialog med mening (Bakhtin, 1981). Ifølge Bakhtin er meningen ikke den direkte betydningen av ordene, men er avhengig av talernes posisjon, måten ordene blir sagt på og den konteksten ytringen befinner seg i (Bakhtin, 1981, s. 401). Komponisten ble invitert av oss nettopp i egenskap av sin posisjon, han representerte verkets adressivitet. I sitatet over hevder han at det er for mye i uttrykket vårt og at vi må sortere vekk noe. Han talte på vegne av verket, noe som ga oss føringer for videre arbeid. På denne måten utnyttet vi adressivitet for å skape en form som kunne gi mening.

I vår prosess hadde vi også et prøvepublikum vi samtalte med i etterkant. En lytter sa følgende:

Overgangene rotes i at plutselig kommer musikken og så forteller du noe. Pauser kunne jeg trengt mer av, fordi du raser i vei i tempo og så blir det aldri noe hvilepunkt egentlig. Tempoet i fortellingen er en ting, og tempoet i musikken ... så plutselig, innimellom er dere på samme tempo eller på samme rytme. Men innimellom har dere svært forskjellig puls. (Dahlsveen M. H., 2017)

Denne tilbakemeldingen har ikke bare adressivitetens stemme på vegne av verket, men berører også det poetiske som innebærer å skape mening på en alternativ måte.

Man kan kalle vårt eget språk – det organiske språket – for et mer dagligdagsspråk hvor fokus er å etablere felles koder, det er effektivt og økonomisk. Lytteren i sitatet over retter fokus mot det formgivende, som tempo og rytme, det vil si de poetiske funksjonen som materialiserer verket og gir en annen språkfølelse. Vi hadde da beveget oss bort fra språkliggjøringen av det erfaringsbaserte og over i et stadium hvor vi kunne prøve ut nye effekter som bidro til meningsskapingen.

Poesi

Gumbrecht (2004) betrakter poesien som et eksempel på et sted hvor nærvær og mening møtes. Roman Jakobsen tar for seg forholdet mellom ordene og verden: «Den poetiske funksjonen er ikke den eneste funksjonen i verbal kunst, men bare dens dominerende, bestemmende funksjon» (Jakobsen, 1978, s. 127). Jakobsen hevder at språket har ulike funksjoner påvirket av ulike faktorer i en ytring. Det dagligdagse språket er effektivt og økonomisk med fokus på at kodene er felles: «Sjølve språket

blir gjennomsiktig, og viser berre til dei førestellingane som er konvensjonelt forbunde med det materielle språkteiknet. Konnotasjonene må vike for denotasjonen» (Vårdal, 2009, s. 88). Der det dagligdagse språket søker en entydig mening, gir det poetiske oss en språkfølelse (Vårdal, 2009, s. 88). Å arbeide med den poetiske funksjonen er å arbeide med språket slik at det enten blir en meningsutvidelse eller et meningsbrudd. Dette fører til at mottakeren «må gå til ordas konnotasjonar og fylle ut med assosiasjonar, innlevingar, personlege kjensler, synsmåtar for å finne semantiske likskapar mellom dei formlike ledda» (Vårdal, 2009, s. 90). Gjennom det poetiske dannes det mening inne i teksten, noe som tilsynelatende er motsatt av det Bakhtin skriver om, hvor meningen først dannes i møte med andre. Dette fører til det tvetydige særtrekket som kjennetegner den poetiske funksjonen (Jakobsen, 1978, s. 144).

Det poetiske ville i vår sammenheng si at det ikke lenger var bare det språklig meningsbærende som ble viktig, men lyden av ord og akkordeon, rytmen til kropp og ord, oppbrudd og pustende pauser som fremmet overganger og mellomrom, og avdekket mønstre for å oppnå en ny mening – eller kanskje ingen mening. I stykket vårt ble dette eksemplifisert med en ku. I begynnelsen av fortellerforestillingen ble den norrøne skapelsesfortellingen fortalt. Kua Audhumbla kommer brått inn i myten og gir den første skapningen Ymir melk. Mot slutten av forestillingen som tematiserer erkjennelsen av at død ikke kunne fornektet, brøt vi brått fortellingen og fortalte noen vitser om kyr. Vi hadde hentet kuas brå inngang i skapelsesmyten og gjenbrukt grepet mot slutten, hvor sorgen var som sterkest. Et slikt brudd bidro til å skape den tvetydigheten som kjennetegner hele verket. Vi forsto det slik at «mening er vevd inn i erfaringen, og forskeren vil se meningen gjennom former som manifesterer den» (Rasmussen, 2012, s. 34). Det meningsfylte blir dermed ikke kun skapt i møter, men også gjennom tolkninger og assosiasjoner.

Grotesk realisme

Poesien er en materialisering av språket, kroppen en materialisering av nået. Ifølge Gumbrecht (2004) har nærværet et kroppslig forhold til omgivelsene. Mot slutten av forestillingen ble det fortalt om guden Balders bålferd. Gudene klarer ikke å skyve båten som skal brennes ut på vannet fordi de er så fylt med sorg. Derfor tilkaller de Hyrrokin, en kvinnelig jotne som kommer ridende på en ulv, med bryster så lange at hun må kaste dem over skuldrene. Som tømmer bruker hun huggormer. Jotnen er en kroppslig tilnærming til sorgen. Det er et av flere komiske innslag i den norrøne myten knyttet til Balders bålferd. Sorgen snur og blir komedie med blant annet en karakter som blir sparket inn i det brennende bålet fordi han springer i veien for den sørgende guden Tor, slik myten formidler det. Sorgen kunne ikke leve alene gjennom forestillingen. Som Kirkegaard sier, må man forene to ulike deler: latteren måtte være tilstede for å skape nyanser (Nyman & Sivonen, 2005).

I den groteske realismen, som tar sitt utgangspunkt i middelalderens karnevalstradisjon, finnes det en sentrifugal kraft som kan forrykke maktens normative nærvær og skape rom for framtidshåp. Den groteske realismen bærer med seg en befriende røst. Den handler om folkets latter, et emne som ifølge Bakhtin er for lite studert innenfor folkeminnevitenskapen og litteraturen (Bachtin, 2007). Den groteske realismen representerer en annen verden utenom det offisielle systemet, en dobbeltgjenger til det normerende, den baserer seg på menneskeliv og menneskelige relasjoner uten å miste sitt kunstneriske preg.

Prinsippet for den groteske realismen er livets materielle-kroppslige prinsipp. Det er kroppen som spisende, drikkende og elskende og kroppens naturbehov som er i fokus. Kroppen er uferdig da den stadig skaper og skapes: «Kroppen avslöjar sitt väsen som ett växande og sig självt överskridande

element enbart i sådana akter som samlaget, havandeskapet, fødselen, dødskampen, ätandet, drickandet, tilfredstillandet av naturbehoven» (Bachtin, 2007, s. 36).

Degraderingen er et fremtredende trekk. Alt som er åndelig, ideelt og abstrakt blir ført ned til et materielt, kroppslig plan, hvor det framstår som en enhet. Dette får også en topologisk konsekvens, jorden blir det sentrale, det er her det fornyende foregår (Bachtin, 2007, s. 31). Det andre trekket er det overskridende; det er en helhet og ingen klare og normerende grenser mellom kosmos, det sosiale og det kroppslige. Dette er analogt med Merleau-Pontys begrep «the flesh» – den levende kroppen som ser, føler, smaker og opplever (Merleau-Ponty, 1968, s. 54).

Kroppsliggjøringen er i seg selv meningsbærende og det er språket som artikulerer denne meningen. I forestillingen var det kroppslige sentralt. For eksempel symboliserte akkordeonet den døendes pust, og det verbale var sentrert rundt ord og begreper som jord og gråt, og beskrivelse av kropp og latter. Forestillingen avsluttet med at musikeren ble sittende og drikke øl, med referanse til både mjød, gravøl og en holdning som sa «Er det så nøye'a?», samtidig som jeg framførte en dialog mellom Daniel og meg hvor han prøver å overtale meg til å gå inn i Star Wars-mytologien. For å kaste nytt lys over erfaringen ble alvoret degradert gjennom hele forestillingen ved hjelp av komiske og uhøytidelig innslag. Meningen med å forstå død ble ikke det eneste viktige; fokus ble rettet mot minnens betydning for nået.

Slutten

Daniel døde. Det er vanskelig å finne mening med tapet av ens barn, og det er heller ikke det som er fokuset her. Formålet med denne artikkelen er å se på hva som får betydning i etterkant av en kunstnerisk prosess. Mening i et kunstnerisk utviklingsarbeid er mangfoldig og kontekstavhengig. I og med at dette tar utgangspunkt i muntlig fortellerkunst, er det å fortelle i seg selv meningsskaping, fordi noe settes i en struktur slik at en betydning tolkes fram. Det er plotet som hjelper til med å skape denne meningen. Man kan ikke fortelle om alt, man må foreta valg for å skape et fokus i en fortelling, eller for vår del en forestilling.

Nærværet er av betydning for meningen, fordi tolkningen skapes i møter mellom parter, deler eller kropper, og nærvær skaper et spenningsforhold til mening. Vår erfaring viser at mening beveger seg fra å være relasjonsbasert til å fokusere på form, hvor den poetiske tilnærmingen fører til meningsbrudd, noe som er vel så viktig for å erfare hva mening kan være.

En prosess med kunstnerisk utviklingsarbeid er mangefasettert og nærværende og bidrar med en rik tekst som blir materialisert gjennom nærværende kropper, samtaler og poetiske brudd som fører til en åpen tilnærming til tolkningen. Min erfaring med kunstnerisk utviklingsarbeid er at det gir rom for mange tolkninger og gir rike muligheter til å arbeide med det tvetydige og flertydige. Dette nyanserer både erfaringen og teorien, og videreutvikler deltagerne.

Forfatteromtale

Mimesis Heidi Dahlsveen har arbeidet som fortellerkunstner siden 1996 i både inn- og utland. Hun deltatt på flere festivaler og i tre EU prosjekter som omhandler den muntlige fortellerkunsten. Dahlsveen er førstelektor i muntlig fortellerkunst ved OsloMet – Storbyuniversitet.

Abstract

This article seeks to explore issues of meaning in an artistic research project. The intention is to contribute to a discourse related to methods in the development of a storytelling performance. The artistic work with the title "23.27" was a musical storytelling performance in which an autobiographical story about "when Daniel died" was juxtaposed and mixed with the Norse myth of Balder's death. The methodical work towards the performance involved blurring the lines between the artistic process and the artistic research involved. The article discusses and outlines parts of a process towards a performance with a particular focus on presence, where various topics are set up to understand what the term meaning is in light of artistic research. The article also looks at the importance of presence in the understanding of meaning.

Referanser

- Aadland, K. (2016). The performative relation between storyteller, story and children. I O. Erstad, K. Kumpulainen, Å. Mäkitalo, K. Schröder, P. Pruulmann-Vengerfeldt, & T. Jóhannsdóttir, Learning across Contexts in the Knowledge Society (61-84). Rotterdam: Sense Publishers. DOI: https://doi.org/10.1007/978-94-6300-414-5_4
- Aas, K. H. (2007). Utvikling av relasjonskompetanse "Det er vanskelig å sette ord på det, men det ligger liksom i bakhodet ett eller annet sted". Nordisk sosialt arbeid 27:1, 45-55.
- Andersson, D. T. (2017). Erfaring og Mimesis Et redningsmotiv i Walter Benjamins filosofi. Agora 35:2-3, 64-90.
- Bachtin, M. (2007). Rabelais och skrittets historia : François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen. Uddevalla: Bokförlaget Anthrosos.
- Bakhtin, M. (1981). The dialogic imagination Four essays by M.M. Bakhtin. Austin: University of Texas Press.
- Brooks, P. (1984). Reading for the plot design and intention in narrative. London: Harvard University Press.
- Bruner, J. (1991). The narrative construction of reality. Critical Inquiry 18:1, 1-21.
- Buber, M. (2003). Jeg og Du. Gjøvik: De norske bokklubbene.
- Carmelo, L. C. (2018). Storytelling Revival: Contributions to cultural and historical contextualisation. Faro: Report on research Federation for European Storytelling Network Strand 3: Professional development of storytellers.
- Chatman, S. (1989). Story and Discourse Narrative structure in fiction and film. Ithaca: Cornell University press.
- Contzen, E. V. (2014). Why We Need a Medieval Narratology. Diegesis 3:2., 1-23.
- Dahlsveen, H. (2008). Innføringsbok i muntlig fortellerkunst. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dahlsveen, H. (2016). Working with the Evil. In the storyteller's workshop. Fictions Studi sulla narratività XV, 13-20.
- Dahlsveen, M. H. (2016, November 28.). Transkribert samtale fra øvelse. Oslo.
- Dahlsveen, M. H. (2017, mars 23). 23.27. (M. H. Dahlsveen, Artist) Fortellerfestivalen 2017, Oslo.
- Dahlsveen, M. H. (2017, mars 12). Transkribert samtale fra video. Oslo.
- Dahlsveen, M. H. (2017, februar 15). Transkribert samtale fra video. Oslo.
- Féral, J. (2012). How to define presence effects: the work of Janet Cardiff. I G. Giannachi, N. Kaye, & M. Shanks, Archaeologies of presence (29-49). London: Routledge.
- Gumbrecht, H. U. (2004). Production of presence What meaning cannot convey. Stanford: Stanford University Press.
- Hodne, Ø. (1998). Det Norske Folkeeventyret. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Hovik, L. (2012). Røde sko Savnet - en kunstnerisk forskningsreise fra hendelse til dokument. I R. G. Gjærum, & B. Rasmussen, Forestilling. framføring, forskning Metodologi i anvendt teaterforskning (77-101). Trondheim: Akademika Forlag.

- Hval, O. (2016, desember 6). Betragtninger fra prøver – Å lete etter det uvisse. Hentet fra <http://www.fortellerkunstner.no/det-upersonlige-i-det-personlige/>
- Hval, O. (2017, februar 2). Det upersonlige i det personlige. Hentet fra Fortellerkunstner.no: <http://www.fortellerkunstner.no/det-upersonlige-i-det-personlige/>
- Jakobsen, R. (1978). Lingvistikk og poetikk. I *Strukturalisme i litteraturvitenskapen* (119-154). Oslo: Gyldendal.
- Jamissen, G., & Dahlsveen, H. (2012). Fortellingen - fra Hollywood til Homer. I K. H. Haug, G. Jamissen, & C. Ohlmann, *Digitalt fortalte historier - refleksjon for læring* (45-75). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Jerstad, M., & Harris, K. (2013). *Voluspå*. Stavanger: Sagabok.
- Karsrud, F. T. (2010). Muntlig fortelling i norskfaget en vei til tekst – og tolkningskompetanse. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Kleinberg, E. (2013). Presence in Absentia. I R. Ghosh, & E. Kleinberg, *Presence : Philosophy, History, and Cultural Theory for the Twenty-First Century* (8-25). London: Cornell University Press.
- Lord, A. B. (2000). *The Singer of Tales*. London: Harvard University Press.
- Lwin, S. M. (2010). Capturing the dynamics of narrative development in an oral storytelling performance A multimodal perspective. *Language and Literature*, 19:4, 357-377. DOI: <https://doi.org/10.1177/0963947010373029>
- Lönnroth, L. (2009). Old Norse text as performance. I D. Sävborg, *I Isländska Sällskapetets Årsbok 60/2009*, 49-60. Uppsala: Scripta Islandica.
- Maguire, T. (2015). *Performing story on the contemporary stage*. London: Palgrave MacMillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137356413>
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible followed by working notes*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nes, A. (2017, Juli 12.). Mening. Hentet fra Store Norske Leksikon: <https://snl.no/mening>
- Nielsen, R., & Sørensen, E. S. (2013). Det døende menneske som livets læremester. *Nordisk Sygeplejeforskning* 2:3, 117-129.
- Nyman, A.-C., & Sivonen, K. (2005). Livsmening som vårdvetenskapligt begrepp. *Vård i Norden* 25:4, 20-24. DOI: <https://doi.org/10.1177/010740830502500406>
- Nyrnes, A. (2006). *Ligting from the side*. Bergen: Bergen University College.
- Okpewho, I. (2003). Oral tradition: Do storytellers lie? *Journal of folklore research* 40:3, 215-232. DOI: <https://doi.org/10.2979/JFR.2003.40.3.215>
- Rasmussen, B. (2012). Kunsten å forske med kunsten. Et blikk på kunnen ut fra praksis-teori-relasjonen. I R. G. Gjærum, & Bjørn Rasmussen, *Forestilling, framføring, forskning Metodologi i anvendt teaterforskning* (23-49). Trondheim: Akademika forlag.
- Sturluson, S. (1998). *Den yngre Edda*. Oslo: Samlaget.
- Vårdal, M. (2009). Poetiske perspektiv på sakprosa Syntaktisk parallellisme som inngang til det poetiske i sakprosaetekster. *Maal og Minne* 27:1, 87-113.
- Wellendorf, J. (2011). Middelalderlige perspektiver på norrøn mytologi – allegorier og typologier. *Edda* 98:4, 289-309.
- Wihlborg, M. F. (1998). Döendet – en begreppsanalys. *Vård i Norden* 18:1, 46-51. DOI: <https://doi.org/10.1177/010740839801800109>
- Ørvig, A. (2017). Den dramatiske dialogen i et bakhtinsk perspektiv Dialogorganisert undervisning som demokratisk prosjekt. I A. B. Sæbø, S. A. Eriksson, & T.-H. Allern, *Drama, teater og demokrati. Antologi 1: I barnehage, skole, museum og høyere utdanning* (191-205). Bergen: Fagbokforlaget.
- Åsvoll, H. (2006). Hvordan fortolke Bakhtins dialog? – Om to mulige fortolkninger. *Norsk Pedagogisk Tidsskrift* 90:6, 445 – 455.