

Forestillinger om viten



Tor-Helge Allern

*Dr. art i teatervitenskap
fra NTNU, 2003*

*Førsteamanuensis i drama
ved Høgskolen i Nesna
tha@hinesna.no*

I første del av denne artikkelen analyserte jeg begrepet estetisk erkjennelse, og kommenterte de filosofiske røttene til begrepet og noen påvirkninger fra nyere teori. Jeg pekte også på en annen tradisjon, der verken det estetiske eller kunsten oppfattes som en egen erkjennelsesform. Jeg beskrev hva epistemologien forstår med viten, hvordan viten begrunnes i drama/teater. Til slutt viste jeg hvordan begrunnelse i drama/teater kan knyttes til tre hovedformer for logisk argumentasjon: induksjoner, deduksjoner og abduksjoner. Jeg kommenterte at drama og kunst ofte er basert på deduksjoner som i klassisk logikk oppfattes som brudd på logikkens lover (jf. Mor Lille-syllogismen), og stilte spørsmålet om dette betyr at denne type kommunikasjon og diktning dermed heller ikke tilfredsstiller epistemologiens krav til viten, eller om det finnes epistemologier som ikke utelukker slike syllogismer, og som gjør at vi kan oppfatte Mor-Lille syllogismer annerledes?

I denne andre del av artikkelen trekker jeg fram to forhold. Det ene er at deduktive slutninger har vært grunnleggende både for moderne vitenskap og det rasjonelle, borgerlige drama, men at det finnes en annen type deduksjon, som illustrerer en alternativ tenke- og fortellemåte. Deretter viser jeg til alternative logiske begrunnelser og ikke-logiske fortellinger. Til slutt kommenterer jeg noen forskningsmetodiske konsekvenser.

Deduksjoner i klassisk dramaturgi

Dramaturgen Ola Olsson (1982; 26f) diskuterer dramaturgi fra det perspektiv at all dramaturgi må ta utgangspunkt i et

Noen perspektiv på forskning i drama/teater, 2. del

(1. del av denne artikkelen ble trykket i DRAMA nummer 1 - 2008).

premiss: *hvis x så y*. Premisset lanseres i ek-sposisjonen og resten av stykket går ut på å bevise premisset. Selv om vi ikke aksepterer at dette er dekkende for annen dramaturgi enn den klassiske, er det likevel en interessant påpekning. Valg av karakterer og scener blir bestemt av dette premisset, for eksempel i Ibsens *Et dukkehjem*. I dette skuespillet er premisset i følge Olsson at *Likestilling for kvinner ødelegger ekteskapet*. Premisset angir rammene for hvilken konflikt som skal presenteres og trappes opp, og hvordan premisset til slutt skal bevises (hvordan det går med hovedpersonen). De andre karakterene har bare en legitim funksjon i den grad de bidrar til å bevise premisset.

Olsson medgir at premissene kan formuleres annerledes, og at sannhet ikke er et relevant begrep her. Det åpner for interessante epistemologiske perspektiv, for det går også an å hevde at et like dekkende premiss for *Et dukkehjem* er at *Ekteskapet ødelegger for likestilling*. Hvis premisset skal være en korrekt deduksjon fra Ibsens skuespill, må det kunne begrunnes med referanse til teksten. Selv om vi aksepterer at teksten åpner for flere tolkninger, åpner den ikke for alle mulige tolkninger. Olsons formulering av premisset i *Et dukkehjem* er ikke åpenbart korrekt. Men poenget her er at i klassisk dramaturgi kan vi se en komposisjon og iscenesettelse styrt av deduktive slutninger, enten med strukturen *hvis x så y*, eller strukturen *Når A er B, og B er C, så er A lik C* (som i Sokrattessyllogismen). I begge tilfeller er dette en lineær slutning fra gitte premisser til en konklusjon.

Ikke-lineære deduksjoner

Det som er av større interesse er at det finnes en annen form for deduktiv slutning, som styrer logikken for en alternativ tradisjon innen drama/teater. Vi finner den i myten (men ikke i alle myter) og den homeriske epikken, Brechts episke dramaturgi, hos Beckett og i sen-moderne teaterformer. Det er en sideordna eller sirkulær logikk, som i følge Bateson (1991;

240f)¹ er typisk for biologiske mønstre og mentale prosesser, dvs. for kommunikasjonsverden (*Creatura*). Forskjellen mellom de to formene for deduktiv slutning illustrerer han slik;

Mennesker dør	Gress dør
Sokrates er et menneske	Mennesker dør
Sokrates kommer til å dø	Mennesker er gress

Forskjellen mellom de to syllogismene er måten de klassifiserer på. I Sokrattessyllogismen identifiseres Sokrates som medlem av en klasse, og det gir en begrunnelse for at han som medlem av denne klassen kommer til å dø. Gressyllogismen sidestiller predikater, ikke klasser eller setningssubjekter. Det som dør er likt med noe annet som dør. Det er en type logikk som er tydelig hos Homer og i *Illiaden*. Homer lar Glavkos formulere følgende i en dialog med helten Diomedes, når de møtes midt mellom de stridende hærer i kampen om Troja; *Såleis som lauvet i skog er menneskeættene vorne*.²

Gressyllogismen illustrerer en tenkemåte som ikke er dominert av subjektet, dvs. som ikke er lineær og hierarkisk, og som skaper mening ved å sidestille de to premissene som utgjør grunnlaget for den deduktive slutningen. Den er dessuten metaforisk, den peker på en betydning ut over seg selv. Den skal ikke oppfattes bokstavelig.

Den sideordna logikken i for eksempel kunst betyr ikke bare at hendelser ordnes på en annen måte, slik at fortellingen får en annen struktur. Den bryter også med det hierarkiske forholdet mellom kunststartene, mellom aktører og publikum, dramatikere og publikum, regissør og aktører, og mellom litterær tekst og handling, slik vi kjenner det i den klassiske dramaturgiens lineære - kausale logikk. Det etablerer ikke noe senter for erkjennelse, men heller en sirkulær fram- og -tilbake bevegelse mellom kunststartene. Den sideordna logikken søker å oppløse selve det dualistiske perspektivet. Den søker derfor å erstatte motsetninger med en forståelsesform med

parallele perspektiv, som riktignok ikke utelukker motsetninger, men den er ikke bundet opp av motsetninger. Dette åpner for en dynamikk med stadige begynnelse, i stedet for ideer om opprinnelse og lineær-kausalt utvikling.³

Dette forholdet mellom mening, deltaker og verk illustrerer Joseph Conrad i *Mørkets hjerte* der han stiller bokas fortellerstemme Marlow opp mot den tradisjonelle fortellingen, slik vi f.eks. kan finne den hos sjøfolk. Til tross for at sjøfolk ser mange forskjellige steder, endres ikke deres perspektiv nødvendigvis tilsvarende. De fleste sjømenn bevarer i følge Conrad den fastboendes blikk. De ser verden fra sitt hjem, skipet; fremmede land og kulturer blir forbi som bak et slør. Selv om Marlow forteller historier som har en slutt, er ikke fortellingens betydning begrunna i slutten.

“Betydningen av en fortelling (lån) ikke inni den som en kjerne, men utenom den, rundt omkring historien, omtrent som lys-skjæret omkring en glo, eller som en av disse tåkeringene man undertiden kan se rundt månen (Conrad 1999; 9).”

Dette gir et system av flertydige bilder, der mening ikke er noe gitt som kan avdekkes, men noe som også selv oppstår på nytt og på nytt i dialogen mellom aktører/deltakere/publikum, der gjentakelse ikke gjen-skaper det gamle, ‘opprinnelige’, modellen, ‘arketypen’, men åpner for en forskjell - som (med Bateson) utgjør en forskjell. Det gir et nomadisk perspektiv der det ikke bare blir av interesse hvilke forskjeller som etableres, men også hvordan vi tenker disse forskjellene. Det gjelder for eksempel både forskjellen mellom ulike fortellinger og forholdet person og rolle i en teaterproduksjon. Det etableres en intertekstuell fortellemåte, der betydningen ikke oppstår fra en slags essens i karakterer, tekster eller handlinger, men gjennom deres relasjoner til andre karakterer, tekster eller handlinger.

Abduksjoner

Med abduksjoner søker vi etter analogier, dvs. etter fenomen som kan plasseres innafør samme relasjonelle mønster. Når vi sammenligner kommunikasjon på områder som schizofreni, lek, drømmer og kunst, betyr ikke det at dette egentlig er å forstå som samme fenomen, men som samme type fenomen. De er alle fenomen som kan forstås ut i fra hvordan de bryter lineær logikk, og preges av diskontinuitet i kommunikasjonsmåten. Vi kan dermed slutte oss til hvordan kommunikasjon i lek logisk sett foregår ved å undersøke et tilsvarende fenomen, som kunst, vitenskap eller schizofreni. Det vi foretar da er en abduksjon; en sideordning av beslektede fenomen. Det gir en oppmerksomhet rundt en verden av

analogier og komparative fakta, i kontrast til den lineære logikkens fokus på mekaniske lover i en hierarkisk verden (med et senter og en kausal opprinnelse).

Ideen om en grunnleggende forskjell mellom vitenskap og kunst gir et hierarkisk bilde av verden, mens ideen om ‘blurred genres’ (Geertz) ser etter sammenlignbare fenomen. I dramapedagogikk har Dorothy Heathcote (1990; 54) brukt begrepet ‘blurred genres’, for å uttrykke den spesielle karakteren til ekspertspill; blandingen mellom vitenskapelig undersøkelse og spill, som legges på hverandre lag på lag. Blanding av vitenskapelige metoder og spill fungerer sånn at det til tider ser ut til å være vanskelig å skille mellom dem.

Den danske performancegruppa Hotel Pro Forma illustrerer denne type sjangerblanding innafør ‘kunsten’, ved at den trekker inn elementer fra teknologi og vitenskapelig forskning i sine forestillinger. Hotel Pro Formas første forestilling *Terra Australis Incognita* (1986) foregikk på Nationalmuseet i København, og museumstradisjonen inngikk i forestillingens etnografiske innramming. Tilskuerne så forestillingen i fugleperspektiv, og den sceniske gulvflaten var malt som et hierogram (en hellig hemmelig skrift) uten dybdeperspektiv, slik australske aboriginals tegner sine drømmespor eller sanglinjer. Det dreier seg om en nomadisk ‘viten i bevegelse’, som verken kan fokuseres eller fastholdes.

Hotel Pro Forma, som med sitt eget navn henspeler på reisen, det midlertidige og flyktige, bruker det nomadiske perspektivet til å se virkeligheten fra andre perspektiv enn de fastboendes, som ser verden fra sitt hjem - og som dermed strukturerer verden fra et sentrum (hjemmet). Nomaden har ikke et slikt sentrum, men persiperer verden som forskjeller, avstander, proporsjoner, synsvinkler (Christoffersen op cit; 63).

Dette er en tenke- og fortellemåte som vi også kan finne i samisk kultur, og som i samisk kultur henger sammen med en sideordning av ulike verdener, i motsetning til den moderne tenkemåten som gjør skillet mellom fiksjon og virkelighet til et grunnleggende kriterium for rasjonalitet. Den moderne tenkemåten har sitt grunnlag i den strenge grensen i jødisk-kristen kultur mellom denne verden og den andre verden. Den samiske kulturens fortellinger integrerer flere verdener på samme kart, som i det arkaiske *aletheia*. Dette illustreres på samiske trommer av at mange av figurene, f.eks. reinsdyret,⁴ kan knyttes til flere verdener, og de kan være tegnet på tvers av markerte grenser mellom de tre verdenene; over-, midt- og underverdenen. Figurene ser ut til å visualisere kontakten mellom de

ulike verdenene, og det er et kjennetegn som også må ha vært viktig i fortellertradisjonen (Pollan 1999; 40).

Å sideordne perspektiv som i samisk kultur inviterer til abduktive slutninger, er en forestilling som utfordrer våre vante forestillinger om hvordan vi forstår fenomen (som ting) ved å sammenligne en mytisk, vitenskapelig og kunstnerisk horisont, og som er basert på en persepsjon av verden gjennom forskjeller.

Ikke logiske fortellinger

Mange fortellinger kan knyttes til en logikk, og når fortellingens hendelser har en eller annen logisk sammenheng, har den også et plot. Den klassiske dramaturgiens logikk beskriver et lineært kausalt forhold, der hendelse A er årsak til hendelse B, dvs. til et årsak - virkning forhold. I sideordna dramaturgier har hendelsene en sirkulær og metaforisk logikk, som er en ikke-hierarkisk måte å framstille verden på. Sideordna fortellemåter oppmuntrer til en logikk med *spredte sammenhenger* på *mange nivå*, som vi kan finne hos Freud, i moderne diktning, og i Foucaults arkeologiske undersøkelser (Said op cit; 373). Der den lineære fortelling søker å forklare årsaken eller opprinnelsen til noe, beskriver sideordna fortelleformer relasjoner og forskjeller.

Selv om de fleste dramaturgier etablerer en logisk sammenheng, gjør ikke alle det, i hvert fall ikke målt etter den tradisjonelle lineær-kausale logikkens mål. I det jeg har kalt episodisk dramaturgi (Allern 2003), er det ingen logisk sammenheng mellom hendelsene, og derfor er slike fortellinger også uten et plot.⁵ Denne type fortellinger framstår derfor mer som drømmenes frie assosiasjoner. Her kan hva som helst tilsynelatende helt uproblematisk podes med hva som helst, og det forhindrer at det oppstår en likefrem realisme eller *mimesis*.

Et eksempel på episodisk dramaturgi er den samiske teatergruppa Dálvadissteaterns forestilling *Dálveniego* (Vinterdrømmer), slik den beskrives av den samiske skuespilleren og regissøren Cecilia Persson (1997; 17). Stykket var tydelig inspirert av Strindbergs *Et Drømmespel* både mht. gudedatterens besøk på jorden, hennes forhold til den mannen hun møter, hennes reise tilbake til sitt himmelske opphav, og det urealistiske og ulogiske ved handlingsutviklingen.

Det jeg har kalt melismatisk dramaturgi (Allern 2003; 379f) dveler ved en tilstand, en situasjon eller egenskap uten å se den i sammenheng med andre tilstander, situasjoner eller egenskaper. Jeg har sammenligna Jon Fosses *Nokon kjem til å komme* med joik (op cit; 385), der man kan

finne en lignende fortellemåte, som søker væren mer enn viten. Melismatisk dramaturgi søker heller ikke den tradisjonelle fortellingens sammenheng, men framhever ornamenterte moment uten konsekvens eller ettervirkning. På samme måte som ornamentet kan være knytta til en større helhet, f.eks. en bygning, er melismen⁶ som virkemiddel vanligvis en del av en større handling. I melismatisk dramaturgi er det kontekstuelle aspektet fjerna, og i stedet dveler man med tilstanden, øyeblikket eller egenskapen som sådan. Vi kan også finne denne fortellemåten i joik, performance og noen sen-moderne teaterformer.

Denne fortellemåten er i det minste et mulig aspekt eller nivå i en forestilling, og kan sammenlignes med melismene i gregoriansk sang. På et nivå kan utbroderinga eller gjentakelsene stoppe en eventuell framdrift, og rette oppmerksomheten mot utsmykningen eller ornamentet for seg selv, og ikke den sammenheng det måtte ha. Dessuten tilfører denne dramaturgien et perspektiv på drama som bryter med den sterke bindingen til litterære tekster, og utfordrer selve grunnideen om at fortellinger skal handle om noe.

En alternativ epistemologi; kybernetikk og systemteori

Den sideordna logikken innebærer ikke i seg selv verken konfliktløshet eller verdi-relativisme, men et annet perspektiv på kunnskapsprosesser, konflikter og verdier. Det er en tenkemåte som vi i vår tid finner i kybernetikken og systemteorien. Denne tenkemåten forklarer ikke fenomen ved å søke en opprinnelse eller endelig årsak til fenomener. Erkjennelse dreier seg ikke om å avdekke en essens eller lineære kausale sammenhenger, men retter oppmerksomheten mot forskjeller og nye begynnelse. Bateson minner oss om at våre sanseorgan bare gir adgang til informasjon om forskjeller; et sanseorgan defineres av dets evne til å svare på forskjeller (Bateson 1988; 17). Det å sanse noe utløses bare av forandring, dvs. av hendelser i den verden vi erfarer, og de blir gjort til begivenheter ved å bevege sanseorganene. Det vi sanser er derfor ikke ting, men forandringer eller forskjeller.

Et kybernetisk system er en selvkorrigerende og dynamisk enhet, som fungerer etter sirkulære prinsipp, som vi kan kjenne igjen i hermeneutikken som forståelsesmåte. Det innebærer en fram-og-tilbake bevegelse, der all informasjon blir spredd til alle deler av systemet. Et system, som for eksempel sinnet, kjennetegnes følgelig av et kretsløp av årsaker og virkninger. Hele dette spørsmålet har i følge Bateson vært vanskelig å fatte fordi vi har lært å tenke på læring som en toleddet og lineær situasjon, der lære-

ren 'underviser' eleven, eller skuespilleren leverer sitt budskap til publikum. Det er en foreldet lineær modell for kommunikasjon, for vi har nå fått større innsikt i hvordan interaksjoner fungerer som kybernetiske kretsløp (Bateson 1988; 143f).

Dramaturgiske konsekvenser

I teatret uttrykkes denne tenkemåten i ulike typer sen-moderne dramaturgi, der man søker å sidestille kunstarter, fortellinger, kulturelle uttrykk eller epistemologier. Vi kan se den sirkulære dramaturgien i flere av Becketts skuespill, der slutten ikke er noe annet enn en ny begynnelse, der subjektets autonomi er opphevet, og dramaturgien kan inneholde flere perspektiv. Beckett har illustrert dette i egne oppsetninger ved å tegne inn en koreografi for rollenes bevegelser med sirkler, som viser hvordan de skal bevege seg rundt om på scenen. Men han har samtidig illustrert det tvetydige ved å kombinere et bevegelsesmønster i sirkler med korset, jf. hvordan kroppene til Pozzo og Lucky faller over hverandre i 2. akt i *Mens vi venter på Godot* (Beckett 1968; 82).

Dette er et trekk ved mange drama, de følger ingen ensarta modell, de kombinerer mer enn gjerne trekk fra flere dramaturgier, de antyder flere mulige tolkninger og anvender gjerne symbol som heller ikke er ensarta.

I *Fact-Arte-Fact* undersøker Hotell Pro Forma genteknologiens innvirkning på vår hverdag med utgangspunkt i tvillingfenomenet. Fenomenet tvillinger åpner for en problemstilling om hvor enestående det individuelle menneske er, og forestillingen kretser rundt dette tema ved å iscenesette det dobbelte, avspeilinger, genteknologi og skapelse. Delholm kaller det en 'sanselig gjennomlysning af naturvidenskapelige fænomener'; som "befinder sig et sted mellem konstruktion og sansning, bevidsthed og intuition (Delholm i Theil 2003; 103)". Her plasseres tilskuerne i to grupper, som illustrerer og gjentar forestillingens tvillingmotiv. Gruppene går hver sin vei gjennom parallelle rom, slik at man kun ser halvparten av forestillingen, men hører hele. Tilskuerne møtes i et 'mellomrom', og deles igjen før de til slutt forenes i et sluttablå. Dette grepet tar sikte på å forsterke fornemmelsen av mangel på overblikk og kontroll. Hele tiden spilles det på gjentakelser, replikker dubleres, objekter gjentas i nye kombinasjoner, og handlinger speiler hverandre (Christoffersen 1998; 70f).

Det kaotiske og flertydige skaper en betydning som flyter, det fins ingen betydning publikum kan avdekke, den blir til i møtet mellom aktører og tilskuere. Det sidestilte i dramaturgien dreier seg både om koblinga mellom ulike kunstformer, det intertek-

stuelle og det at et tema belyses fra flere perspektiv. Dette etablerer et nomadisk perspektiv, der det ikke er et senter for erkjennelsen, men viten blir til fra forskjeller og forandringer.

Vi kan se noe lignende i Heathcotes dramaforløp *Askepott*, der en gruppe unge jenter tar utgangspunkt i et aspekt ved dette eventyret; Askepotts forhold til sine stesøstre, og sine egne erfaringer. Deretter jobbes det med andre tekster som også tar opp søskenrelasjoner, for eksempel fortellingen om Esau og Jacob i 1. Mosebok. Den viten som oppstår fra dette forløpet er ikke knytta til det å oppfatte kjerna i en tekst, men oppstår mellom tekstene og mellom tekstene og gruppas egne erfaringer. Det er ikke en søken etter opprinnelse, men etter nye begynnelse, stadig nye omdreininger i det å forstå og uttrykke søskenrelasjoner (Allern 2003; 59, 318 og 360).

Forskningsmetodiske konsekvenser

Ulike epistemologier og dramaturgier undersøker fenomen og søker viten, men de stiller ulike spørsmål, og skiller seg fra hverandre i forståelsen av hva viten er, og hvordan viten blir til. Klassisk, rasjonell epistemologi og dramaturgi søker å forklare fenomen med utgangspunkt i spørsmålet hvorfor eller hva noe er, mens alternative tenkemåter spør etter hvordan noe er eller blir. Og all viten er ikke logisk i snever forstand.

Det alternativ jeg framhever er systemteorien, med dens forbindelser til ikke-moderne tenke- og fortellemåter. Vi kan finne noe lignende i myten og flere ikke-vestlige kulturer, som den samiske. Den klassiske dramaturgien er velegna til å framstille en fortetta spenning, men ikke til å forklare dynamikken i menneskelige relasjoner. For forskningen har den klassiske tenkemåten etablert et mønster der forskeren betrakter sitt objekt utenfra, og der man for å kjenne et fenomen ikke kan se seg selv som en del av det.

Jeg vil ikke gå mer inn på denne tradisjonen og dens metoder her. Jeg vil i stedet reise oppmerksomheten mot en forskningsmetode som etter 1970 er blitt anvendt på stadig flere områder, også innen drama/teater. Det er den deltakende forskningsmetoden, som på samme vis som sen-moderne teater- og spillformer er basert på en gjensidig interaksjon mellom forskeren og det samfunn eller den gruppe som forskningen er relatert til. Den innebærer ikke bare at forskeren deltar i det fenomen hun undersøker, men at det aktuelle samfunn, gruppe eller fenomen selv kan påvirke forskning.

For teatret innebærer dette at forestillinger ikke skapes for å bli presentert for et gitt

publikum, men skapes sammen med publikum. Det gjelder ikke bare en eventuell interaksjon under forestillinger, slik vi kan kjenne det fra Forumteater, men i selve arbeidet med å skape forestillingen, i valg av scener og virkemidler. Det som definerer denne type forskning er graden av makt eller kontroll deltakerne i en slik studie har over forskningsprosessen.

Deltakernes egen læringsprosess er en del av forskningen, for å gi dem verktøy til å endre eller påvirke sin egen sosiale virkelighet. Den er en innrømmelse av at erkjennelse ikke primært skjer gjennom tenkning, men at følelser og spill er grunnleggende erkjennelsesformer eller kilder til viten.

“Participatory action research argue that thinking, feeling and acting are three integrated aspects in the process of creating knowledge (Balcazar et al 2002; 18):”

Det som den tradisjonelle forskningen har klassifisert som ‘objekter’ kan, som i filmen ‘Salmer fra et kjøkken’ utvikle et ønske om å påvirke forskningen. Det felt som undersøkes kan ha et bevisst eller ubevisst ønske om å iscenesette visse sider ved seg selv og sin kultur. Det kan enten være fordi ‘objektet’ har en antagelse av hva forskeren er ute etter, eller fordi man (bevisst eller ubevisst) ønsker å hindre forskeren i å oppdage bestemte mønstre, for eksempel ved den aktuelle kulturen som undersøkes.

Deltakende forskningsprosesser vil også stå overfor denne type utfordringer. I deltakende forskning må forskeren ikke bare mestre dialogen, men også evne å se etter de tolkningsrammer som kan ligge til grunn for den aktuelle framstillingen. Dette er spesielt av betydning når forskeren ikke selv er en del av den kultur som undersøkes, eller av bestemte ideologiske/politiske grunner oppfattes som mistenkelig.

I sin undersøkelse av joik framhever den samiske forskeren Harald Gaski joikens evne til dobbeltkommunikasjon, slik at det egentlige poenget ikke formidles til utenforstående. Det å kunne oppfatte minst to lag informasjon, der den ene er retta til de innvidde, og den andre er en avledende beretning for utenforstående, er spesielt utviklet i forhold til myter og sagn. Dette spesielle trekket henger i stor grad sammen med behovet for å unngå kolonialisering og undertrykkelse, i dette tilfelle fra den norske staten og kirken (Gaski (1987; 12).

Deltakende drama/teaterformer viser til handlinger, situasjoner eller prosesser som involverer de grupper som resultatet eller den endelige produktet er ment for. Den kenyanske forskeren Christopher

Odhiambo (2004; 9) peker på at f.eks.

“In Theatre for Development it means that the community for whom the project is meant is involved in all its stages from inception to implementation through a theatrical process: research, analysis of research findings, prioritisation of problems, devising of a theatre piece, and its performance and post-performance activities. In fact participation defines and characterises the concept of interaction.”

I følge Odhiambo blir både forsker og ‘lokalsamfunnet’ (the community) medforskere av det problem i lokalsamfunnet som man vil undersøke. I denne type forskning er det derfor ikke noe grunnleggende skille mellom forsker og lokalsamfunn. Forskningen er selv et instrument for kritisk bevissthet. “Therefore, theatre as pedagogy calls for research on the community and with the community in form of action research, leading to critical awareness (Odhiambo op cit; 19):”

Odhiambo peker her på en felles identitet mellom forsker og ‘lokalsamfunn’ som man ikke kan ta for gitt, selv om utgangspunktet er et ønske om å bidra til forandring. Odhiambo legger ikke tilstrekkelig vekt på muligheten for at lokalsamfunnet i prosessen iscenesetter seg selv, og at det kan ha, eller det kan oppstå, interessekonflikter mellom forsker og ‘lokalsamfunnet’.

Den norske forskeren Stein Mathiesen viser hvordan han i en studie av fortelletradisjoner i fisker- og fangstsamfunnet på Skrova oppdaget hvordan lokalbefolkningen lenge holdt tilbake en type fortelling som ikke stemte med den type identitet som man ønsket å formidle til utenforstående. Man framhevet derfor fortellingen om ‘samfunnsbyggeren Tømmerås’, og ikke mytene om den oppfinnsomme, men moralsk mer tvilsomme trikseren, smugleren og motstandsmannen ‘Røver Dahl’. Mathiesen viser også hvordan dette lokalsamfunnets identitet balanserer mellom de to mytene, og at det å kjenne sentrale myter og heltefigurer er en forutsetning for å forstå den lokale kulturens identitet, dens verdier og dens syn på ‘de andre’.

Avslutning

Til daglig skaffer vi oss kunnskap gjennom sansing, erfaring og bruk av fornuft, og dette er de grunnleggende kildene for kunnskap. Men det å sanse, erfare eller bruke fornuften gir i seg selv ingen visdom, for det har også betydning hva slags forhold vi har til det vi undersøker, og om våre slutninger er basert på en logisk forbindelse mellom delene i resonnementet.

Ett av problemene med nærheten til de fenomen man undersøker, er at det kan gi

et begrensa perspektiv. Man kan få et filter som toner ned visse nyanser, eller man får skyggelapper som begrenser utsnittet av det man betrakter, og som gjør at man hører det man – eller de andre deltakerne – helst vil høre.

Det blir derfor et overordna spørsmål hva man vil undersøke, hvorfor man vil undersøke det aktuelle fenomenet, og valg av forskningsmetode må derfor sees i lys av dette. Man kan vanskelig undersøke hvor mange som anvender kreative arbeidsformer i skolen uten å anvende kvantitative metoder. Men man vet ikke dermed hvordan dette gjøres og oppfattes av lærere og elever. Noen spørsmål belyses bedre gjennom deltakende observasjon og intervju enn gjennom spørreskjema. Noen spørsmål belyses best ved å kombinere metoder. Den kvalitative forskeren skal selvfølgelig også være saklig og pålitelig. Det gjør hun ved å dokumentere og diskutere sine valg og tolkninger fortløpende i forskningsprosessen (Widerberg (2001; 18).

Jeg slutter meg til dette perspektivet, og knytter det spesielt til deltakende forskning, som i arbeid med prosessdrama, community theatre og noen typer performance. Og fordi vår tenkning ikke primært fungerer i modeller, men ofte kombinerer trekk fra flere perspektiv, er valg av dramaturgi også preget av mangfold.

Litteratur

Allern, Tor-Helge: Drama og kommunikasjonsteori, Nesna: Høgskolen i Nesna, 1995

Allern, Tor-Helge: ‘Drama and Aesthetic Knowing in (late) modernity’, paper, The Second International Drama in Education Research Institute, Victoria, 1997

Allern, Tor-Helge: Drama og erkjennelse. En undersøkelse av forholdet mellom dramaturgi og epistemologi i drama og dramapedagogikk, Trondheim: NTNU, 2003 (Dr. gradsavhandling)

Aristoteles: Om diktekunsten, Oslo: Dreyers Forlag, 1989

Aristoteles: ‘Logik’, i Hartnack, Justus & Sløk, Johannes (red): De store tænkere. Aristoteles, København: Munksgaard, 1996

Aristotle: The Works of Aristotle. Vol. I, Chicago-London-Toronto: Encyclopædia Britannica, Inc, 1952

Balcazar, Fabrioco E. et al: ‘Participatory Action Research: General Principles and a Study With a Chronic Health Condition’, i Jason, Leonard A. et al: Participatory Community Research. Theories and Methods in Action, Washington DC: American Psychological Association, 2002

Bateson, Gregory: Mind and Nature. A Necessary Unity, New York: Bantam Books, 1988

Bateson, Gregory: A Sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind, New York: Harper Collins, 1991

- Beckett, Samuel:** Skuespill, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1968
- Best, David:** The Rationality of Feeling. Understanding the Arts in Education, London: The Falmer Press, 1992
- Brecht, Bertolt:** 'A Short Organum for the Theatre, i Willet, John (ed): Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic, London: Methuen Drama, 1987 (1. utgave 1964)
- Bruner, Jerome:** Actual Minds, Possible Worlds, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986
- Butcher, S. H.:** Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art - With a Critical Text and Translation of the Poetics, London: MacMillan and Co., Ltd, 1898
- Christoffersen, Erik Exe (red):** Hotel Pro Forma, Århus: Forlaget Klim, 1998
- Egeland Hansen, Finn:** 'Middelalderen' i Sørensen, Søren & Marschner, Bo (red): Gads Musikhistorie, København: Gads Forlag, 1990
- Einstein, Albert:** Relativitetsteorien. En populærframstilling – og selvbiografiske notater, Bokklubben Dagens Bøker, 2000
- Flor, Jens Riis:** Erkendelsesteori. En indføring, København: Folkeuniversitetet. Museum Tusulanums Forlag, 1993
- Grunnskolerådet:** Drama. Innstilling fra en arbeidsgruppe, Oslo, 1984
- Grunnskolerådet:** Veiledning til Mønsterplan for grunnskolen 1987. Drama, Oslo: Universitetsforlaget, 1988
- Gaarder, Solveig:** Drama i klasserommet. En innføring i bruk av drama i barneskolen, Oslo: Universitetsforlaget, 1998
- Heggstad, Kari Mjaaland:** 7 veier til drama. Grunnbok i dramapedagogikk for lærere i barnehage og småskole, Bergen: Fagbokforlaget, 1998
- Holberg, Ludvig:** Comedier, Kristiania: Olaf Husebyes forlag og bogtrykkeri, 1898
- Homer:** Illiaden, Oslo: Det Norske Samlaget, 1951
- Kjørup, Søren:** Æstetiske problemer. En indføring i kunstens filosofi, København: Munksgaard, 1971
- Kjørup, Søren:** Menneskevidenskabene. Problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori, Roskilde Universitetsforlag, 1996
- Kjørup, Søren:** Kunstens filosofi. – En indføring i æstetik, Fredriksberg: Roskilde Universitets Forlag, 2000
- Knowles, Jonathan:** Vitenskap, rasjonalitet og common sense, Oslo: Cappelen Akademiske Forlag, 2000
- Lehmann, Nils:** Dekonstruktion og dramaturgi, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 1996
- Lübcke, Poul (red):** Filosofiflexikonet, Copenhagen: Politikens Forlag, 1988
- Mathiesen, Stein:** 'Fortellinger og identitet', i Mæhlum, Brit (red): Hva er 'identitet'? Rapport fra et tverrfaglig seminar ved Institutt for språk og litteratur, Universitetet i Tromsø, 7-8. mai 1992
- Mills, Charles:** 'Alternative epistemologies', i Alcoff, Linda Martin (ed): Epistemology: The Big Questions, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998
- Morken, Ingrid:** Drama i oppdragelse og undervisning, Oslo: Tano A/S, 1985
- Odhiambo, Christopher:** Theatre for Development in Kenya: In Search of an Effective Procedure and Methodology. Dissertation presented for the Degree of Doctor of Philosophy at the University of Stellenbosch, South Africa, 2004
- Olsson, Ola:** Några anteckningar om dramaturgi. Rapport från seminariet "Dramatikerens i dialog med sin samtid", 4-11.6.82, Reykjavik, Helsingfors: Nordiska Teaterkomiteen, 1982
- Paulsen, Brit:** Det skjønne. Estetisk virksomhet i barnehagen, Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1994
- Persson, Cecilia:** 'Steget mellan gammalt och nytt. En analys av två av Dälvadisteaterns föreställningar', Sápmi, 10/1997
- Pollan, 'Forord', i Pollan, Brita (red): Samiske beretninger, Oslo: Aschehoug, 1999 (1. utgave 1997)
- Sadie, Stanlie (ed):** The New GROVE Dictionary og Music and Musicians. Bind 12, London: Macmillan Publishers Ltd, 1998 (1. utgave 1878)
- Said, Edward W.:** Beginnings. Intention and Method, London: Granta Books, 1997 (1. utgave 1975)
- Schaper, Eva:** Prelude to Aesthetics, London: George Allen & Unwin LTD, 1968
- Skjervheim, Hans:** 'Deltakar og tilskodar', i Aarnes, Asbjørn et al: Brytninger i tidens tankeliv, Oslo: Johan Grundt tanum, 1960
- Szatkowski, Janek:** 'Når kunst kan bruges.... Om dramapædagogikk og æstetik', i Szatkowski,
- Janek & Jensen, Chr. B.M (red):** Dramapædagogikk i nordisk perspektiv, Gråsten: Teaterforlaget DRAMA, 1985
- Sæbø, Aud Berggraf & Flugstad, Petter:** Drama i barnehagen. Veiledningsbok i drama for barnehagepersonell, Tano, 1992
- Theil, Per:** Hotel Pro Forma: den dobbelte iscenesættelse: rum og performance, København: Arkitektens Forlag, 2003
- Wagner, Betty Jane:** Dorothy Heathcote. Drama as a Learning Medium, Washington D.C.: National Education Association, 1976
- Widerberg, Karin:** Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt: en alternativ lærebok, Oslo: Universitetsforlaget, 2001
- Willet, John:** Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic, London: Methuen Drama, 1987 (1. utgave 1964)
- Ølgaard, Bent:** Kommunikasjon og økomentale systemer i følge Gregory Bateson, København: Akademisk Forlag, 1991 (1. utgave 1986)

(Endnotes)

¹ Bateson kommenterer innvendinger mot å formulere en slik syllogisme, som blir anvendt på biologien (Bateson 1991; 240f).

² Homer 1951; 96, 6. sang

³ Se Edward Saids *Beginnings. Intention and Method* (1997).

⁴ Reinsdyret hører til den vanlige, nære verden, det var også et offerdyr og kunne være sjamanens hjelpegyr som tilhørte det øvre virkelighetsplanet. På de fleste trommene er det mange reinsdyr, og det er ikke lett å bestemme hvilken verden figurene tilhører. Det er i følge Pollan mer rimelig å anta at figurene kunne ha forskjellig betydning ut fra hvilken situasjon de ble knyttet til (op cit; 22).

⁵ Aristoteles skiller mellom enkle og tragiske plot, og blant de enkle plottene er de episodiske de slettete. Med 'episodisk plot' mener Aristoteles at "episodene følger på hverandre uten noen sannsynlig eller nødvendig sammenheng (Aristoteles 1989; 43, kap. 9.)". Episodiske plot kjennetegnes av at de verken har noe plutselig vendepunkt, omslag (*peripeteia*) eller gjenkjennelse (*anagnorisis*). I tillegg til omslaget og gjenkjennelsen er lidelsen (*pathos*) et kjennetegn ved sammensatte plot (Aristoteles op cit; 45f, kap. 11.). Betegnelsen 'episodisk plot' er selvmotsigende, for plottet innebærer nettopp en kausal sammenheng. Selv om plottet ikke ordner hendelser etter et lineært kausalt før-og-etter, kan det f.eks. ordne hendelsene etter et tema eller en idé. Jeg bruker derfor 'episodisk dramaturgi' om fortellinger uten kausal sammenheng, dvs. uten plot.

⁶ En melisme er en gruppe på mer enn 5-6 noter som synges til en enkelt stavelse. Melismatisk indikerer ett ytterpunkt i et spekter der det andre ytterpunktet er syllabisk, der det synges en note til hver stavelse. Det finnes også en mellomkategori, neumatisk, der 2-4 noter synges til én stavelse (Sadie 1998; 105). I den katolske messen var disse tre typene sang en organisk del, der kyrie, store responsorier, offertorier, tractus, alleluia og graduale ble sunget melismatisk (Egeland Hansen op cit; 25).

⁷ I en observasjon av dramatisk lek i en barnehage sa en av ungene; 'No må vi lek nokka artig, sånn at hain får film nokka artig'.