

# Forestillinger om viten

## – noen perspektiv på forskning i drama/teater



### Tor-Helge Allern

*Dr. art i teatervitenskap fra NTNU, 2003*

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

Det har vært en utbredt idé i norsk dramapedagogikk at det fins en spesiell kunstnerisk eller estetisk erkjennelse. Denne ideen var dominerende i en periode etter innføringen av Mønsterplanen av 1987, og med lanseringen av det jeg har kalt 'paradigmet om dramaforløp'. Dramaforløp ble fra slutten av 1980-tallet en betegnelse på strukturerte, improviserte spill, som undersøkte et gitt tema eller problemstilling, men uten det spesielle fokus på opptreden, som kjennetegner teater.<sup>1</sup>

Selv om jeg ikke utelukker at det fins særegenheter ved erkjennelse i kunst og kunstnerisk virksomhet, har jeg med min avhandling *Drama og erkjennelse* (2003) argumentert for et annet perspektiv; at de grunnleggende epistemologiske forskjellene ikke går mellom vitenskap og kunst, men på tvers av vitenskap og kunst. I stedet for en generell idé om estetisk

erkjennelse i kunst, argumenterer jeg for at det også innen kunsten fins ulike tenkemåter, og at drama derfor kan knyttes til ulike kunnskapsprosesser og kunnskapssyn. Ulike dramaturgiske modeller uttrykker ulike epistemologier, dvs. er knytta til ulike tenkemåter om hvordan man måtte mene verden henger, eller ikke henger, sammen. Jeg forstår da epistemologi som tenkemåte, dvs. de tankestrukturer eller erkjennelsesmåter vi følger når vi vet, tenker eller avgjør noe (Bateson 1988; 246, Ølgaard 1991; 21). Epistemologien sier noe om kunnskapsprosessen; hvordan vi får eller skaper viten og hva vi kan vite noe om. Jeg forstår dramaturgisk modeller som (ideelle) kategorier for hvordan man komponerer og iscenesetter en opptreden; som i klassisk, episk, sirkulær, episodisk og melismatisk dramaturgi.<sup>2</sup>

I denne artikkelen diskuterer jeg først ideen om at det fins en særlig estetisk erkjennelsesform i drama/teater og kunst, eller om epistemologiske forskjeller går på tvers av vitenskap og kunst. Deretter går jeg nærmere inn på hva epistemologien forstår med viten, hvordan viten begrunnes, og hvilke dramaturgiske konsekvenser dette kan ha i drama/teater. Til slutt

ser jeg på noen følger dette kan ha for forskning og forskningsmetoder i drama/teater.

Artikkelen er delvis en videreføring av det resonnement om dramaturgi og epistemologi som jeg utvikla i min avhandling (2003). Den går noe mer utførlig inn på spørsmålet om argumentasjon basert på logiske slutninger, spesielt logiske slutninger som er basert på abduksjoner, og dramaturgiske konsekvenser av ulike typer logiske resonnement.<sup>3</sup>

### Erkjennelse i drama – estetisk erkjennelse?

I argumentasjonen for å gi dramapedagogikk en større plass i Mønsterplanen av 1987 (M-87), var det et vesentlig poeng at "drama er en estetisk erkjennelsesform hvor kroppen og stemmen er uttrykksmidlene og følelsene og intellektet er refleksjonsmidlene"<sup>4</sup>. Denne begrunnelsen ble seinere fulgt opp i både veiledningen til M-87 i drama, og i mange av lærebøkene som ble publisert av norske dramapedagoger etter 1985 (Morken 1985, Sæbø & Flugstad 1992, Heggstad 1998, Gaarder 1998).<sup>5</sup> Både i denne argumentasjonen, som var tydelig inspirert av Janek Szatkowskis teoretiske

arbeid,<sup>6</sup> og alternative formuleringer (Paulsen 1994) som var inspirert av sosiologen Robert Witkin, dramapedagogen Malcolm Ross, og vitenskaps-teoretikeren Søren Kjærups estetiske teori, ligger det som en forutsetning at det er en grunnleggende forskjell mellom vitenskapelig og estetisk (eller kunstnerisk) erkjennelse.

Ideen om en særskilt estetisk erkjennelse har sine røtter i Aristoteles. Aristoteles diskuterer forholdet mellom erfaring, erkjennelse og kunst i *Metaphysics*.<sup>7</sup> Mens erfaringen er erkjennelse av det individuelle, er kunsten erkjennelse av det universelle.<sup>8</sup> Ved å knytte *mimesis* til erkjennelse oppvurderer Aristoteles det Platon satte lavest. Når Aristoteles i motsetning til Platon aksepterer at kunsten er en særegen erkjennelsesform, gjør han det ved å redefinere *mimesis*begrepet.<sup>9</sup> Aristoteles supplerer dette med et nytt begrepsmessig rammeverk for en teori om kunstens emosjonelle virkning, *katarsis* (Schaper op cit; 58). I stedet for, som Platon, å se kunsten som tredjerangs fordi den er mimetisk, gjør Aristoteles det mimetiske ved kunsten til det viktigste kriterium for kunstens erkjennelsesmessige potensial.

Selv om tingene ikke kan erkjennes fullstendig gjennom kunsten, er kunsten verdifull. All erkjennelse er i følge Aristoteles basert på vår evne til å trekke lineære, kausale slutninger, dvs. ha innsikt i årsaken til at fenomenet er som det er og ikke kunne vært annerledes. Vi vet noe i kraft av bevis. Med bevis mener Aristoteles en slutning, som gir viten, og med viten mener han vår forståelse av beviset. "The premisses must be the causes of the conclusion, better known than it, and prior to it."<sup>10</sup> Begrunnelsen for slutningen må være sann, for man kan ikke ha viten om noe som ikke er. Begrunnelsen må også være ubeviselig. For hvis ikke måtte også beviset bevises, og vi ender opp med en uendelig regress. Fordi bevis er noe allment og det allmenne ikke kan sanses, er det åpenbart for Aristoteles at sansing ikke i seg selv gir viten. Det allmenne

kan vi bare begripe ved å skille det fra tingene – og dermed fra sansingen.

Aristoteles' epistemologi har delvis bakgrunn i Platons skille mellom ideer (eller former) og sansbare ting. Men der ideene eller formene utgjør den sanne virkelighet for Platon, og i arkaisk tenkemåte, er det den fysiske verden som har en ideell karakter for Aristoteles. I likhet med kosmogonien (og Platon) forestiller Aristoteles seg at det finnes et mønster for tingenes natur og deres utvikling. Men Aristoteles snur kosmogonien og Platon på hodet, for det er ikke et dualistisk skille mellom form og stoff hos Aristoteles. Tingens form, som inneholder mønstret for tingens natur, og som er erkjennelsens gjenstand, er ikke noe utenfor tingen.

Den ideelle fysiske verden er preget av en hierarkisk ordning, med en distinksjon mellom form (*eidos*) og stoff (*hyle*). Stoff er det grove og unyanserte ved tingen, som vi kan sanse. Når vi erkjenner en ting, er det dens form vi begriper. Det er i den grad vi kan atskille tingen fra stoffet, ved å finne det allmenne ved tingen, at den kan gjøres til gjenstand for vår forstand.<sup>11</sup> Aristoteles forklarer;

"Hvis vi derfor var på månen, således at vi så jorden stå i vejen for solen, så ville vi ikke vide årsagen til formørkelsen; vi ville sanse, at der nu var en formørkelse, men slet ikke hvorfor, for sansningen gjaldt ikke det almene (Aristoteles 1996: 49)."<sup>12</sup>

Erkjennelse i kunst avdekker i følge Aristoteles ikke verden som den er, eller var, men hvordan den kunne ha vært. Det ideelle mønster for tingens utvikling fins i tingens form, for eksempel plottet (*mythos*) i en tragedie. Men Aristoteles forstår også tragediens *mythos* på et annet nivå, som bærer av mønstret for utviklingen av tragedien som sjanger.

Betydningen av *mimesis* ligger nettopp i kunstens evne og glede over å gjenskape selve skaperprinsippet,

og dermed fungere som korrektiv for det som naturen mislykkes i. Det er på denne måte kunstneren i følge Aristoteles nærmer seg det allmenne og nødvendige; det universelle.

Begrepet 'estetisk erkjennelse' er også inspirert av den tyske filosofen Baumgartens estetiske teori, som var et forsøk på å oppvurdere kunsten som en måte å erkjenne verden på. Det er påvirket av Kants framstilling av kunsten som en autonom sfære, og hans deling av fornuften i vitenskapelig erkjennelse, etisk refleksjon og estetisk erfaring (som inkluderer overveielser om kunstens vesen og virkemåte). Begrepet estetisk erkjennelse er også inspirert av Søren Kjærups teori om det estetiske, som viderefører Baumgartens perspektiv. I følge Kjærup søker vitenskapen det generelle gjennom det generelle, mens kunsten søker det generelle gjennom det partikulære eller individuelle (Kjærup 2000; 170f). Baumgartens og Kjærups begrunnelse er tydelig beslekta med Aristoteles'.

I sin norske eller nordiske variant er begrepet 'estetisk erkjennelse' påvirket av Brecht og dialektikkens forståelse av kunnskap som en foranderlig prosess (Grunnskolerådet 1984). Men Brecht argumenterer ikke selv for en særegen estetisk eller kunstnerisk erkjennelse. Hans visjon om et vitenskapelig teater er både inspirert av en materialistisk orientert naturvitenskap og marxistisk dialektikk. Det som i følge Brecht må gjennomsyre vitenskapen er en kritisk holdning og å se mulighetene til forandring av omgivelsene, enten det dreier seg om naturen selv eller de samfunn menneskene har skapt seg.<sup>13</sup> I Brechts argumentasjon for et dialektisk teater ligger det ingen begrunnelse for en særskilt estetisk erkjennelse, men for at dialektikken som tenkemåte gjelder både innen vitenskap og kunst/teater.

Ideen om kunnskapens foranderlighet innebærer et syn på kunnskap som har beveget seg langt unna Aristoteles' epistemologiske fundamentalisme,

med dens 'evige lover' om det ideelle ved tingene. Men forestillinger om en særlig estetisk erkjennelse uttrykker like fullt en tenkemåte som opprettholder selve ideen om at erkjennelse i vitenskap og kunst er grunnleggende forskjellig. Med Veiledningsheftet til Mønsterplanen av 1987 (M-87) ble det ikke bare hevda at kunnskap er mulig og viktig i drama, men at drama er knytta til et spesielt syn på kunnskap;

"Kunnskapssynet tar utgangspunkt i at kunnskaper må være meningsfylte og ha betydning for elevene. Kunnskapstillegnelsen vil først og fremst foregå gjennom aktiv medskapning ... (Grunnskolerådet 1988; 10)".

Bak ideen om en særlig estetisk erkjennelse fins det ulike kunnskapssyn: vi kan både se ideer om *epistemologisk fundamentalisme* og et *dialektisk orientert perspektiv* på kunnskap. I epistemologisk fundamentalisme fins kunnskapen allerede og det vi gjør gjennom forskning er å avdekke den. Dette synet på kunnskap finner vi i klassisk dramaturgi (Aristoteles, fransk klassisisme, det borgerlige illusjonsteatret). Estetisk erkjennelse er også begrunna fra et dialektisk orientert perspektiv, som i veiledningen til M-87. Fordi verden forandrer seg (som kamp mellom motsetninger), må også kunnskapen om den være foranderlig. Denne foranderligheten kommer også til uttrykk i en eklektisk bruk av dramaturgi. Dramaturgiske modeller og epistemologier finnes sjelden rendyrket. I dramapedagogikk finner vi ofte kombinasjoner av dramaturgier og tenkemåter, for eksempel i Heathcotes og Boltons praksisteori (jf. Allern 2003).

Begrepet estetisk erkjennelse er først og fremst et uttrykk for det moderne samfunnets inndeling i atskilte sfærer - vitenskap, etikk og kunst - som Kant gav den filosofiske begrunnelsen for. Dette skillet er grunnleggende i den moderne tenkemåten, og en kritikk av det moderne som tenkemåte må også søke å løse de flokene som er knytta til dette perspektivet. Det sen-moderne

samfunn preges ikke på samme måte av strengt atskilte sfærer, men åpner heller for en blanding av sjangre, der grensene mellom dem enten blir opphevet eller i hvert fall mer uklare (som i forholdet mellom kunst og vitenskap). Det moderne samfunn etablerte en utdanning der ('virkelig') kunnskap både var skilt fra etikk og kunst, og en kunst som tilsynelatende var atskilt både fra både etikk og vitenskap. I drama ser vi uttrykk for denne autonome kunstoppfatningen i forbindelse med reformarbeidet i skolen.

Da det ble utvikla læreplaner for musikk, dans, drama i videregående skole til Reform-94, var paradigmet om dramaforløp og ideer om estetisk erkjennelse etter det jeg kan se radert bort. Uten å vurdere dette reformarbeidet som helhet, framhevet man på denne måten at teaterkunsten er atskilt fra læring og erkjennelse, eller i det minste at kunnskap ikke er viktig i kunst hvis den ikke dreier seg om kunsten selv, og dens virkemidler. Men det å framheve kunsten for sin egen skyld er også et syn på kunnskap. Det er knytta til en epistemologi som opprettholder modernitetens idé om at det grunnleggende epistemologiske skillet går mellom kunst og vitenskap, og ikke på tvers av kunst og vitenskap.

I kontrast til dette fins det en annen tradisjon, som ikke opererer med noe grunnleggende skille mellom erkjennelse i vitenskap og kunst. Denne tradisjonen går tilbake til det før-moderne og mytens *aletheia*. Dette begrepet beskriver i arkaisk tid både myte, sannhet og virkelighet. Gresk filosofi med Platon og Aristoteles definerte et skille mellom myte og *aletheia*, dvs. mellom myte og sannhet/virkelighet (Allern 2003; 138). Både Brecht og Heathcote er eksempler på en alternativ tenkemåte i drama, og de har begge understreket forbindelsen mellom vitenskap, kunst og pedagogikk. Jeg argumenterer med den engelsk - amerikanske antropologen, biologen og systemteoretikeren Gregory Bateson for dette alternative perspektivet, dvs. for en epistemologi

som integrerer det estetiske som et potensial ved all erkjennelse, og ikke som et særlig trekk ved erkjennelse i kunst.

Bateson forstår det estetiske som en søken etter helheter, etter mønstre som forbinder. Det estetiske gir oss en forståelse av deler gjennom deres relasjoner, og av denne grunn aviser Bateson at bevisstheten er vår primære veileder til viten, fordi den framhever det partikulære og lar oss se en dualistisk verden (Bateson 1991; 299f). Derfor er det kombinasjonen av primær og sekundærprosesser vesentlig i den epistemologi Bateson argumenterer for. Lek, drama og teater er i særlig grad preget av denne kombinasjonen av mentale prosesser. Studiet av lek, drama og teater blir dermed også interessant for å undersøke hvordan ulike mentale prosesser kombineres i vår tenkning og atferd, i våre relasjoner og fortellinger.

Ideene om en særskilt estetisk erkjennelse har som utgangspunkt at man oppfatter at vitenskapelig erkjennelse er en søken etter objektiv, lovmessig viten (jf. Grunnskolerådet 1984; 116). Dette synet finner vi også hos psykologen Jerome Bruner. Bruner ser fortellinger som en særegen form for erkjennelse, og baserer det på en idé om at det fins to grunnleggende forskjellige tenkemåter; den paradigmatisk og den narrative. Hver av disse tenkemåtene gir i følge Bruner helt spesielle måter å ordne våre erfaringer på når vi konstruerer vår virkelighet. Selv om de er komplementære, kan ingen av disse to tenkemåtene reduseres til den andre, uten at det går ut over mangfoldet i vår tenkning (Bruner 1986; 11).

Den paradigmatisk tenkemåten bruker vi i undersøkelser av vitenskapelige hypoteser, og den tilstreber velbegrunna, logiske argument i en søken etter universelle betingelser for en empirisk sannhet (op cit; 12f). Den narrative tenkemåten søker den gode fortelling, det fengslende drama, troverdige, men ikke nødvendigvis 'sanne'

historiske beretninger. Den er opptatt av menneskelige eller menneskelige, intensjoner og handlinger. Den søker å formulere tidløse mirakler som konkrete erfaringer, og plasserer erfaringen i tid og sted (op cit; 13). For Bruner er fortellingen, selv om den er en måte å erkjenne på, grunnleggende forskjellig fra vitenskapelig tenkemåte.

Problemet med denne dikotomien er at vitenskapelig tenkemåte kan være så mangt, selv om den har noen kriterier til felles. Vitenskapsteoretikeren Thomas Kuhn (1996) peker nettopp på at det fins grunnleggende forskjellige paradigmer, dvs. epistemologiske posisjoner, i vitenskapen. Derfor er begrepet 'estetisk erkjennelse' misvisende, hvis det er knytta til en forestilling om at både vitenskap og kunst er en tenkemåte i seg selv.

Denne argumentasjonen underbygges av den engelske filosofen David Bests kritikk av en subjektiv kunstforståelse og ideer om at følelser er spesielt knytta til kunst og kunstpedagogisk virksomhet. Med Bests kritikk er det blitt mer problematisk å argumentere for at estetisk erkjennelse kjennetegnes av en kombinasjon av følelser og fornuft. Best peker på det meningsløse i det å anta at rasjonalitet er skilt fra, eller står i motsetning til, kreativitet og fantasi (1992; 8).

Bateson har ytt vesentlige bidrag for å forstå, og kunne oppheve denne type dualisme i vår tenkning. Han skiller på bakgrunn av Carl G. Jung mellom den rå fysiske verden, *Pleroma*, og kommunikasjonens verden, *Creatura*. I *Pleroma* dominerer fysikkens lover, men i *Creatura* er fenomenet alt for komplisert til at de kan framstilles gjennom slike lovmessigheter. Det grunnleggende er ikke tingen, sier Bateson, men relasjoner, og relasjoner kan vi ikke forstå gjennom enkle, mekaniske modeller.

*Pleroma* og *Creatura* er ikke strengt atskilte verden, slik Descartes skilte mellom ånd og materie, for åndelige prosesser krever materie for å kunne

oppstå - ved å ordne de materielle bestanddelene. Men mens det er mulig å se lineære årsakskjeder i den fysiske verden, f.eks. i Newtons 3. lov om kraft og motkraft, er ikke de tilstrekkelige som forklaring av fenomenet i kommunikasjonsverden.

Den moderne vitenskapen åpner for at dette også kan gjelde i den fysiske verden (*Pleroma*). Med Einstein kom et nytt syn på forholdet mellom tid og rom (relativitetsteorien). Einstein (2000; 10) påviste at "det ikke finnes noe slikt som en absolutt banekurve, men bare en banekurve i relasjon til et bestemt referanselegeme." Han påviste dessuten at det ikke finnes absolutt samtidighet mellom to hendelser, fordi ethvert referanselegeme har sin spesielle tid, "og en tidsangivelse har ingen mening dersom man ikke presiserer hvilket referanselegeme den henviser til (op cit; 20)".<sup>14</sup> Ideen om samtidighet, som hadde vært regna som et sikkert utgangspunkt for forholdet mellom tid og rom siden antikken, ble nå forlatt.<sup>15</sup>

Begrepet 'framing' illustrerer forbindelsen mellom epistemologi og dramaturgi, fordi måten vi tolker våre omgivelser og organiserer vår viten på, er et dramaturgisk grep (som inkluderer presentasjon, komposisjon og fortellingens tolkningsrammer). Vi organiserer vår viten i fortellinger, og setter dem inn i en sammenheng ut fra en tolkningsramme. Noen fortellinger fokuserer på konflikt og motsetninger, mens andre er opptatt av mønstre som forbinder, og noen er opptatt av begge deler, eller kontrasten mellom tenke- og fortelleformene. Og i noen fortellinger er tolkningsramma at (hendelser i) verden ikke har noen sammenheng, og derfor framstilles den gjennom løse episoder.

### Hva forstår epistemologien med viten?

Til daglig skaffer mennesket seg kunnskap gjennom sansing, erfaring og bruk av 'sunn fornuft'<sup>16</sup>, og dette er de grunnleggende kildene for kunnskap. Men det å sanse, erfare eller

bruke 'sunn fornuft' gir i seg selv ingen visdom. 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 av resonnementet.

Den danske filosofen David Favrholt peker på at hvis en godtar at det finnes en bevissthetsuavhengig eksisterende omverden, så er ens egen kropp en del av denne omverden, og det betyr at man ikke bare har en sansemessig tilgang til omverdenen, men også en handlingsmessig, kroppsmessig tilgang. Hvis man viser til en omverden er det en falsk idé å tro at all vår viten om omverdenen er basert på sanseintrykk (Favrholt 1994; 90). Men våre slutninger om vår omverden og vår egne relasjoner i den, har ingen objektiv eksistens. Viten er alltid sosial.

Lorraine Code argumenterer for at ideen om 'den autonome epistemiske aktør' er villedende, og må byttes ut med ideen om 'et fellesskap av vitende'. Vi er på et grunnleggende nivå avhengig av andre folk med tanke på hva vi med rette kan sies å vite. Viten er langt fra autonom, men et mellommenneskelig produkt, som krever felles standarder for bekreftelse, korrigering og avvisning for å kunne eksistere. Et studium av arbeidet til et epistemisk fellesskap er derfor like viktig fokus i en epistemologisk undersøkelse som i en analyse av påstander om sanse- og minnebasert viten (Mills 1998; 402).

Når viten framstilles i et drama, undersøker det ofte det som hindrer erkjennelse, eller hvordan vi kan opptre mot bedre vitende. Viten er heller ikke uten videre direkte knytta til handling. Oidipus var anerkjent for sin visdom, men ute av stand til å forstå sitt eget opphav, og den siste til å trekke korrekte slutninger fra de opplysninger om opphavet som etter hvert ble klarlagt. Da Hamlet innså at hans anelse om hvem som var farens morder ble bekreftet, var han ikke i stand til å ta konsekvensene av sin innsikt.

Det er noe vi kan kjenne oss igjen i; vi er ofte mest blinde overfor de som vi står oss nærmest. Dette er også et fundamentalt spørsmål for forskning innafør eget felt og i egne samfunn. Den utfordrende kombinasjonen er mellom nærhet og distanse, og her er det en besnærende likhet mellom forskeren og skuespilleren. Er det en forutsetning for å forstå et fenomen at vi kjenner det innenfra (jf. Pirandellos *Seks skuespillere søker en forfatter*)? Er det en forutsetning at bare den som selv har en personlig opplevelse av erfaringen, kan framstille den scenisk eller som forskning? Performanceestetikken er unektelig preget av en slik tenkemåte, som vi også finner innafør dagens sosiologi.<sup>17</sup> I Hotell ProFormas produksjoner er det ikke skuespillere som agerer, men aktører som framstiller en handling knytta til deres egen virksomhet, kjønn, yrke, funksjon eller sosiale posisjon. En bueskytter, tvilling, filosof eller innvandrers framstilles ikke av en skuespiller, men av en som har denne type personlig erfaring.

I kontrast til dette idealet finnes ideen om at distanse er en forutsetning for viten og innsiktsfull scenisk framstilling, fordi den forstår et fenomen best som ikke selv er en del av det. En slik tenkemåte preger både tradisjonell antropologi og teatervitenskap. Den klassiske skuespiller kan framstille hvilken som helst karakter. Det er ikke skuespilleren vi skal ane på scenen, men karakteren.

Det finnes en 'Tredje vei', som åpner for en kombinasjon av nærhet og distanse. Det er en mulighet både i episk dramaturgi og deler av samfunnsvitenskapen, og når vi ser på vår egen praksis(teori) både som utøver og forsker. Denne tenkemåten kan vi se både i teatret (dramaturgi) og forskningen, og i forskningen om teater. Det gjelder for eksempel deltakende (aksjons)forskning, Participatory (Action) Research, interaktive teaterformer, som dramaforløp, forumteater, Participatory Educational Theatre, og i LAIV og noen typer performance.

Den norske sosiologen Hans Skjervheim begrunner denne forskjellen i sitt essay 'Deltakar og tilskodar' fra 1960, som i ettertid er bedømt som et sentralt oppgjør med positivismen. Skjervheim peker bl.a. på at spillet mellom mennesker er prinsipielt tvetydig; vi har ofte flere holdninger i samme situasjon (1960: 65). Han avviser positivismens objektivering av menneskelige forhold, og den tingliggjøring av sosiale forhold, som han finner hos Durkheim. Det gir en tilskuerrolle der man søker å finne 'fakta' og å 'oppdage' kunnskaper om verden (op cit 72f), fordi 'fakta' oppfattes som noe utenfor individet. Skjervheim peker på, med en henvisning til Søren Kierkegaard, at konsekvensen av denne tenkemåten er en depersonalisering og eliminering av det etiske (op cit; 81). Ideer om et grunnleggende skille mellom subjekt og objekt er et uttrykk for det samme. Vi er ikke isolerte tilskuere til objekter, men deltakere som må gjøre våre valg. Vi kan ikke stille oss utenfor tida, vi er ikke 'tidløse', og vi kan framfor alt ikke stille oss utenfor oss selv (op cit; 83).

Teatret er verken atskilt fra kunnskap eller teori. Szatkowski (1985; 143) har pekt på den etymologiske forbindelsen mellom teori og teater, gjennom den felles roten til *theoria* og *theatron*, og forstår ordet teater som det å spekulere over sider ved vår virkelighet. Ordet 'forestilling' illustrerer en lignende forbindelse, fordi det både viser til noe vi har en mening, oppfatning eller teori om, og til det å presentere eller framstille noe (Lübcke 1988; 178).

### Betingelser for viten

Den danske filosofen Jens Riis Flor (1993; 15f) viser til at det, på tvers av ulike erkjennelsesteoretiske meningsforskjeller, har vært enighet fra antikken til våre dager om at viten må innfri 3 betingelser; meningsbetingelsen, sannhetsbetingelsen og begrunnelsesbetingelsen. For at vi skal kunne klassifisere noe som viten, kreves det at vi har en mening som er velbegrunna, og sann. Det er ikke nok å ha gode grunner til å tro noe, vi vet ikke noe

om et fenomen før vi også kan ha en sannferdig framstilling av det.

Men hva er sannhet? Etter oppgjøret med epistemologisk fundamentalisme og positivisme er det få som vil argumentere for evige, uforanderlige eller objektive sannheter. Men blir begrepet sannhet dermed meningsløst? Bør vi forlate sannhet som kriterium for viten, og kanskje selve ideen om viten, og kun forholde oss til 'mening'? Faren ved denne posisjonen er at den inviterer til en relativistisk holdning; som betyr at det ene synspunkt er like gyldig som et annet, fordi et synspunkt ikke kan være noe annet enn subjektivt. Jeg avviser her den relativistiske posisjonen, og slutter meg til en pragmatisk forståelse av sannhet, som hos Bateson og Kjörup.

Bateson avviser at sannhet er noe som fins og kan avdekkes. Vi kan kanskje si at hvis de og de abstrakte antagelsene eller fakta anses som gitt, så følger det og det. Men sannheten om hva som kan sanses, eller som man kan komme fram til gjennom induksjon fra persepsjon, er i følge Bateson (1988; 27) noe helt annet. Det er ikke mulig å komme til sannhet, hvis vi med sannhet forstår nøyaktig samsvar mellom vår beskrivelse og det vi beskriver, eller mellom hele vårt nettverk av abstraksjoner og deduksjoner, og en fullstendig forståelse av den yre verden. Vi kan aldri påstå vi har endelig kunnskap om noe som helst.

Til tross for dette er begrepet sannhet et nødvendig kriterium, fordi det peker på at noen meninger er feilaktige og andre er velbegrunna. Historikerstriden om holocaust, der for eksempel David Irving benektet den industrielle utryddelsen av jøder, sigøynere o.a., er et eksempel på betydningen av å opprettholde sannhet som kriterium. Det er fremdeles etterdønninger av denne debatten, som med Hans Fredrik Dahls framstilling av Knut Hamsun som *dissident* i Riksteatrets programhefte til forestillingen *Jeg kunne gråte blod* (2004).<sup>18</sup>

Kjørup kritiserer den postmoderne relativismen, og peker på at erkjennelse ikke er et individuelt, men et sosialt og kulturelt fenomen. Det å ikke knytte sannhet og objektivitet til en betingelse om forutsetningsløshet, betyr ikke at sannhet og objektivitet ikke er mulig å oppnå. Selv om vår viten er basert på visse forutsetninger, og har en kontekst, utelukker ikke det at den kan være pålitelig. Det situasjonsbestemte ved erkjennelsen består nettopp i det at sannheten hele tiden må bearbeides (Kjørup 1996; 26).

### Hvordan begrunnes viten i drama/teater?

Det å søke sannhet er en drivkraft i mange drama, for eksempel i klassikere som *Kong Oidipus*, *Hamlet* og *Vildanden*. Her er sannheten oppfatta som noe uvilkårlig, som fins i en endelig årsak, i sannhetens kjerne. Men mange av disse dramaene har likevel problematisert sannheten, ved å peke på krefter som hindrer oss i erkjenne den. Oidipus' nærhet til sin egen familie, og hans sinne, gjør at han er den siste som innser sitt eget opphav, og at det er ham selv som er den skyldige i faderdrapet. Hamlet innser hvem som har drept faren, men er lenge ute av stand til å gjøre noe med det. Når Hedvig, i motsetning til sin naive far, forstår sin egen familie, er livet ikke lenger verdt å leve.

I alle tilfeller problematiserer disse 3 dramaene forholdet mellom sannhet og lykke. Det gjør dem langt mer interessante filosofisk enn rasjonalismens og Platons forenkla idé om sannhet og lykke, slik filosofen Walter Kaufmann (1992; 124, 134f) har pekt på. Hos Brecht er sannhet ikke endelig, som i den klassiske dramaturgien. Den materielle verden endrer seg, og derfor kan ikke en sannferdig framstilling av verden være endelig, men må være gjenstand for revisjon og endring. Dette tok Brecht konsekvensen av og laget, spesielt i sine seinere år, 'verk' som det var meningen å kunne bearbeide og endre.<sup>19</sup>

Oppgjøret med det litterære teatret er et av de viktigste bidragene til perfor-

mancekunsten i sen-moderne teater, der for eksempel *Hotell Pro Forma* like mye har utfordra publikums persepsjonsevne og skaperkraft, som dets forstand. Vi kan følgelig undersøke et tema, enten det er tekstbasert eller ikke, på svært mange forskjellige måter.

Når vi undersøker verden, og skal fortelle om det, vil måten vi komponerer presentasjonen på, etablere en mulig logisk sammenheng. De to hovedformene for logisk argumentasjon er tradisjonelt oppfatta å være induksjon og deduksjon. Bateson peker med en henvisning til Charles S. Pierce på en tredje type logikk, abduksjoner, dvs. slutninger som baserer seg på den idé at et gitt sett fenomen er tilfeller som kommer inn under noen allerede antatte regler (Bateson 1991; 186). Vi foretar abduksjoner når vi forklarer hvordan et fenomen fungerer ved å henvise til hvordan et annet fenomen fungerer, fordi de logisk sett fungerer i forhold til samme type mønster. Bateson illustrerer dette med at strukturen til pattedyrenes ansikt med den såkalte 'nesen' mellom to såkalte 'øyne' formelt sett kan sammenlignes med strukturen til setninger der det såkalte 'subjektet' har en viss posisjonell relasjon til såkalte 'verb' og såkalte 'objekt' (op cit; 232).

Jeg konsentrerer meg i det følgende om deduksjoner og abduksjoner, og peker på hvordan de alternative tenkemåtene hver på sin måte er knytta til dramaturgi.

#### Deduksjoner

I deduksjoner tar man utgangspunkt i ett eller to premiss, og trekker en konklusjon om et fenomen ut fra disse premissene. En deduksjon som konkluderer fra to premiss kalles en syllogisme, og et velkjent eksempel på det er Sokratessyllogismen.

<i>Alle mennesker dør</i>	(A)
<i>Sokrates er et menneske</i>	(B)
<i>Sokrates kommer til å dø</i>	(C)

En deduktiv slutning som følger logikkens lover, kalles en gyldig slutning.

Men vi kjenner mange slutninger som ikke er basert på holdbare premiss, og som derfor gir feilaktige slutninger. For å illustrere dette viser man gjerne til Holbergs *Erasmus Montanus*;<sup>20</sup>

*En stein kan ikke fly*  
*Mor Nille kan ikke fly*  
*Mor Nille er en stein*

I følge logikken må enten minst ett av premissene være gale, eller logikkens lover være brutt, for at en konklusjon skal være usann eller ugyldig. Det Sokratessyllogismen hevder (i følge Martinsen 1991; 23) er 1) at når A er B, og 2) B er C, da må A være C. Men det Mor-Nillesyllogismen hevder er 1) at når A er C, og 2) B er C, da må A være lik B.

I følge logikkens lover kan man ikke trekke en slik slutning. I følge lineær-kausale resonnement kan man trekke den slutning at Sokrates kommer til å dø fordi han er et menneske, og mennesker dør. Men man kan ikke trekke den slutning at det som dør, selv er et menneske (eller at A er lik B, fordi A er C og B er C). Problemet med dette er at i menneskelig kommunikasjon, og spesielt i diktetekunsten, blir denne lineære logikken brutt til stadighet. Det heter for eksempel hos Evert Taube;

*Min elskling*  
*Du er som en rose*  
*En nyutsprunget en*

Eller sagt på en annen måte;

*En rose er vakker*  
*Du er vakker*  
*Du er en rose*

Denne logikken sidestiller uttrykksformer, tekster, tenkemåter og tillater logiske sprang. Mening oppstår ikke gjennom en bokstavelig tolkning av teksten alene, men av den forskjell som oppstår i spranget mellom tekst og undertekst, og mellom de ulike uttrykksformene, tekstene og perspektivene som presenteres.

Spørsmålet blir da om dette betyr at kommunikasjon og diktning som

bryter logikkens lover ikke tilfredsstillende epistemologiens kriterier for viten, eller om det fins en epistemologi som ikke utelukker slike syllogismer, og som også gjør at vi kan oppfatte Holbergs Mor-Nille-syllogisme annerledes?

Jeg vil i neste del av denne artikkelen trekke fram to forhold. Det ene er at lineære, deduktive slutninger har vært grunnleggende både for moderne vitenskap og det rasjonelle, borgerlige drama, og dermed for den klassiske dramaturgien. Det kan vi bl.a. se i flere av Ibsens drama. Det andre forholdet jeg tar opp er at det finnes en annen type deduksjon, som illustrerer en alternativ tenke- og fortellemåte.

**Del 2 av denne artikkelen blir trykket i DRAMA nummer 3 2008. For fullstendig litteraturliste/referanser, se [www.dramaiskolen.no](http://www.dramaiskolen.no)**

<sup>1</sup>Se Allern 2003; 3f og 16f. Betegnelsen 'dramaforløp' sammenfattede den nye måten å strukturere drama på i skolen, som både skiller drama fra enkle øvelser og teaterproduksjon, men som inkluderer både øvelser og teater i det Cecily O'Neill og Alan Lambert kalte 'drama structures' – på skandinaviske språk; dramaforløp (Allern op cit; 20).

<sup>2</sup>Klassisk dramaturgi ordner fortellinger som en lineær kjede av årsak og virking. Det er en hierarkisk fortellemåte, der teksten dominerer i forhold til for eksempel scenografi, musikk og bevegelse. Vi kan se denne type dramaturgi mange klassiske drama som hos Racine, Ibsen og Miller, i mange eventyr, Hollywoodfilm, osv. Episk dramaturgi har en mer spiralpreget fortellemåte, som veksler mellom fiksjon og illusjonsbrudd, og som gjerne framhever motsetninger og kontraster, også i forholdet mellom tekst, scenografi, musikk og bevegelse. Vi kan se denne fortellemåten i Brechts og Dario Fos teater. Sirkulær dramaturgi retter ikke søkelyset mot en opprinnelig årsak, men framstiller et mønster av relasjoner, som hele tiden skaper nye begynnelse. Det er en intertekstuell fortelleform, som toner ned tekstens dominans til fordel for den betydning som skapes ved å ordne uttrykksmåter og tekster på en sideordna måte. Vi kan se den i noe av Becketts teater, i moderne performance, som i Robert Wilsons og danske Hotell Pro Formas forestillinger. Episodisk dramaturgi har jeg kalt den fortellemåte der det er et tilfeldig og kaotisk forhold mellom hendelser og uttrykk, som i Strindbergs drømmeaktige drama 'Til Damaskus', og i en del sen-moderne performance. Melismatisk dramaturgi har jeg (med inspirasjon fra

musikk) kalt den fortellemåte som nærmest søker å oppheve (framdriften i) fortellingen. Her søker man i stedet å framheve en tilstand, egenskap, eller et øyeblikk, og ikke forbindelsen til andre tilstander, øyeblikk eller egenskaper. Vi kan oppleve denne fortellemåten i joik ('man joiker ikke om en ulv, men joiker ulven') og i Fosses drama. Det er en repeterende, suggestiv fortellemåte, som sikter mot 'tidløse øyeblikk' og en Opphøyet Nåtid. De dramaturgiske modellene fungerer sjelden rendyrket, men ofte i kombinasjoner. Det er også et uttrykk for at vi i vår tenkning ofte er preget av ulike tenkemåter.

<sup>3</sup>Selv om jeg la vekt på Batesons framstilling av epistemologi og hans teori om metaforisk logikk i avhandlingen, hadde jeg liten oppmerksomhet retta mot den type argumentasjon som er basert på abduksjoner, og som Anna-Lena Østern har trukket fram i en del av sine artikler om forsknings-teori. Jeg takker Østern for å ha pekt på denne mangelen i sin lesning av et utkast til denne artikkelen. Jeg takker samtidig professor Dag Andersson, UIT, for nyttige innspill til et utkast av artikkelen.

<sup>4</sup>Grunnskolerådet 1984; 113.

<sup>5</sup>Jeg har også selv argumentert for en slik forståelse av erkjennelse i drama, men har også kritisert det jeg har oppfatta som en utilfredsstillende begrunnelse (Allern 1995, Allern 1997). Jeg har med bakgrunn i Bateson forstått estetisk erkjennelse som en kombinasjon av primære og sekundære mentale prosesser, med bevisstheten og underbevisstheten som ytterpunkt.

<sup>6</sup>Se bl.a. Szatkowski 1985.

<sup>7</sup>Handling og produksjon er i følge Aristoteles på samme måte opptatt av det individuelle, for legen kan ikke kurere *menesket*, bare konkrete individer av arten. Ofte kan man se at noen har en teori, men de kan ikke anvende den konkret, og man ser også ofte noen som har erfaringer fra konkrete tilfeller, uten å kunne framstille noen teori om sammenhenger og årsaker. Derfor anser Aristoteles *erkjennelse* for å tilhøre kunsten heller enn erfaringen, og at kunstneren derfor er klokere enn mennesker med mye erfaring, fordi den første kjenner årsakene i motsetning til den andre. Det er av samme grunn han ikke heller anser at sansning er visdom, fordi den bare gir autorativ kunnskap om det individuelle eller partikulære (Aristotle: 'Metaphysics', bok 1, 981a15-b10, i Aristotle 1952, Vol 1, side 499).

<sup>8</sup>Det universelle betyr i følge Eva Schapers tolkning av Aristoteles 'det nødvendige', og har ikke betydningen 'det generelle' eller 'allmenne', som hos Platon. Diktningen er ikke opptatt av det allmenne, slik Platon oppfatter det, men med de muligheter av årsaker og forbindelser som kan legges åpent fram i kraft av handlingens mimetiske karakter (Schaper 1968; 95).

<sup>9</sup>I følge S.H. Butcher er det sannsynlig at *mimesis* var brukt i folkelig tale før Platon tok det i bruk som et litterært uttrykk. Begrepet ble da brukt til å skille mimetisk kunst fra industriell produksjon. Mot Platons reduserende bruk av begrepet for å betegne ufullkommen gjentakelse av en

ideell arketyp, anvender Aristoteles det i en videre betydning, og ser det bl.a. i lys av mesterverk i gresk kunst og litteratur (Butcher 1951; 121f;).

<sup>10</sup>Aristoteles: 'Posterior Analytics', bok 1, kap. 2, 71b10-12, i Aristotle Vol I, 1952; 98.

<sup>11</sup>Aristotle: 'On the Soul', bok 3, kap. 4, 429b22-23, i Aristotle 1952 Vol I, s. 662.

<sup>12</sup>Aristoteles 1989; 30.

<sup>13</sup>Brecht: 'A Short Organum for the Theatre', i Willet 1987; 185

<sup>14</sup>Einstein stilte spørsmålet om to lynnedslag kan være samtidige både i forhold til banelegemet og et tog i bevegelse? Han påviser at en observatør på toget vil merke det ene lynnedslaget før det andre, selv om de to lynnedslagene var samtidige i forhold til banelegemet (op cit; 19f).

<sup>15</sup>Einstein utvikla også en gravitasjonsteori som var i tråd med relativitetsteorien. Gravitasjon er ingen kraft, slik Newton antok, men knytta til en gjensidig påvirkning mellom tid og rom (Grøn 2000; xlviiif). Det er en sirkulær gjensidighet, og ingen lineær kausalitet. I det nye verdensbildet som tar utgangspunkt i relativitetsteorien finnes det ikke noe sentrum for universet (Einstein op cit; 73), slik sen-moderne tenkning avviser noe sentrum for erkjennelsen. Den fysiske verden må også bli oppfatta som relasjoner, og ikke bare som ting.

<sup>16</sup>Jonathan Knowles peker på at at 'common sense' og det norske uttrykket 'sunn fornuft' ikke bør oppfattes som synonymer. Begrepet 'sunn fornuft' viser til en generell rasjonell evne som gjelder all erkjennelse, både vår dagligdagse kunnskap og vitenskapelige slutninger. Begrepet *common sense* viser i følge Knowles til en *mengde med kunnskaper*, som er typisk for alle mennesker, eller mennesker innafor en gitt kultur. *Common sense* betegner derfor ikke rett og slett en *generell evne*, men bestemte *typer kunnskaper* (Knowles 2000: 103).

<sup>17</sup>Jf. Gry Paulgaards drøfting av disse posisjonene i artikkelen 'Feltarbeid i egen kultur -

innenfra, utenfra eller begge deler?'; i Erik Fossåskaret et al 1997.

<sup>18</sup>Se historikeren Odd-Bjørn Fures kronikk *Forræder mot dissenter: Når ordene forfalles*, Aftenposten 16.10.04, og sosiologen Rune Slagstads svar *Når begrepspolitiet trer i funksjon*, Aftenposten 21.10.04.

<sup>19</sup>Når Brecht laget 'modeller' fra visse produksjoner etter krigen, var det ikke, slik Willet (op cit; 215, note) hevder, med tanke på å etablere visse standarder for teaterproduksjon. Brecht sier selv at bruken av modellene utfordrer forestillingen om 'det opprinnelige', usammenlignbare' og 'unike' kunstverk (Brecht: 'Masterful Treatment of a Modell (Foreword to *Antigone*, i Willet 187; 211). Målet er verken å kopiere modellene eller fjerne seg fra dem for tidlig (Brecht: 'From The mother Courage Model', i Willet op cit; 216).

<sup>20</sup>Holberg; *Erasmus Montanus*, akt II, scene 3, 1898; 220. Se også Martinsen 1991; 23. Denne publikasjonen finnes også som internettutgave; Vegard Martinsen <http://www.filosofi.no/epist.html>, annen utgave internett 2000.