

Korrekturlest versjon, 24.06.2015.



HØGSKOLEN  
I BERGEN

---

BERGEN UNIVERSITY COLLEGE

## **BARE FIKSJON!**

*En undersøkelse av dramatisk fiksjon i lys av etablerte og nye normer i teaterkunst og dramatisk arbeid.*

**Jon Sverre Aase**

**Master i Dramapedagogikk og anvendt teater**

**M120DR513**

**Dramaseksjonen**

**Avdeling for Lærerutdanning**

**15.05.15**

## ABSTRAKT

Denne studien er en undersøkelse av begrepet *fiksjon* og hvordan man kan forstå det i forskjellige historiske paradigmer. Ordet fiksjon assosieres gjerne, i en generell og allmenn forståelse, med noe tenkt – noe ikke-virkelig – som står i motsetning til virkeligheten, eller verden «som den er». Konkret behandler studien spørsmålet om hva *dramatisk fiksjon* er, dvs. den fiksjonen man finner innen drama- og teaterfaglig praksis. Estetiske fag er, i sin natur, praktiske handlingsfag (Sæbø 1998: 19). De virker med utgangspunkt i å speile, kritisere, abstrahere, poengtere, symbolisere eller lære om virkeligheten på en eller annen måte, «[...] og vil fortelle oss noe viktig om det å være menneske» (op. cit.: 25). Innenfor dramapedagogikken og det teaterfaglige feltet er dramatisk fiksjon, tradisjonelt sett, en forutsetning – nærmest et ideologisk fundament for estetisk erfaring som meningsdannende. I sammenheng med teaterets utvikling, har også *dramapedagogiske* praksiser blitt mer og mer radikalisert. I dag ser man teater som bryter med konvensjonelle regler og enhetlige sannheter. Måten man jobber med roller og dramatiske situasjoner på, er mer preget av fragmentarisk, episodisk og «fiksjonsbevisste» holdninger.

Studiens sentrale metodiske grep ligger i analyse av historisk litteratur og nærlesningen av to teoretiske teaterparadigmer: *det dramatiske* (klassiske) og *det postdramatiske* (post-postmodernisme). I første omgang er filosofen Aristoteles' teorier og skrifter om *mimesis* sentrale. Mimesis omhandler kunstens prinsipp som «etterligning», dvs. at mennesket etterligner fenomener fra virkeligheten og naturen. Fra antikken og frem til modernismen, regjerer det såkalte aristoteliske kunstsynet, hvor teateret «lukket» seg om seg selv og var skilt fra salen – en illusjon. I overgangen til modernismen etableres ønsker om å bryte gjennom normer, og fokusere på kunstformenes særegenhet og autonomi. Det hele kulminerer i form av Hans-Thies Lehmanns verk *Postdramatisches Theater* (1999) hvor helhet, fiksjonsbestemmelse, tekstlig forankring og det narrative erstattes med *tilstand*, *stasis*, *atmosfære* og fokus på teateret som en *ekte hendelse*. Innen dramafaget, ser man at estetiske praksiser i klasserommet og i kollektive grupper mer og mer informeres av både et dramatisk og et postdramatisk paradigme. Fiksjonen er *defiksjonalisert* – ikke borte, men gjort om til en bevisst prosess i teater og drama.

I dag koeksisterer tradisjonelle måter å lage teater på med den postmodernistiske radikale arven. I betraktning av dagens kunstfelt, ser kunsthistorikeren Gunnar Danbolt (2014) at det ikke lenger kan kalles for *postmoderne*. Den tiden er forbi, men arven lever videre. Og den er viktig å være klar over. I stedet snakker man om *det kontemporære* – et kunstfelt som ikke er statisk, men ubestemt, flytende og utydelig. *Performancekunsten* og *prosessdrama* er sjangre som eksisterer i et kryssfelt. Særpreget av nedbrytning av skillet mellom fiksjon/ikke-fiksjon, eller ikke-virkelig/virkelig, står disse to som noen av tendensene i det kontemporære. Hvordan skal man oppfatte samtidens dramapedagogiske praksis, med røtter i teaterkunsten, når teateret har gått forbi det klassiske, dramatiske paradigme og aristoteliske idealer?



DEL I

## Innhold

DEL I.....	3
A. Innledning.....	6
Problemformulering og begrepsavklaring .....	9
Oppgavens bakgrunn og relevans.....	10
Oppgavens referanseramme .....	11
Avgrensing .....	11
Teori .....	12
Metode og metodologi.....	13
Metodologi .....	13
Metode.....	14
B. Aspekter ved fiksjon – en filosofering over fiksjonsbegrepet .....	16
Et etymologisk sideblikk på fiksjonsbegrepet .....	16
Epistemologiske utgangspunkt.....	20
Mimesis .....	21
Lek og ritual – to definerende forhold.....	25
C. Fiksjon i et dramatisk paradigme – en historisk referanse .....	29
Det dramatiske teateret.....	30
Mysteriespillene: Det simultane fiksjonsuniverset.....	32
Verisimilitude og de tre enheter .....	33
Klassisismen og hoffteatrene.....	35
Opplysningstiden og romantikken: Følelser vs. fornuft. ....	36
Realismen og naturalismen: Illusjon .....	38
Dramatisk fiksjon .....	40
DEL II .....	44
D. Fiksjon i det postdramatiske paradigmet.....	45
På vei til samtiden – modernismens utvikling og overganger mellom kunst og virkelighet.....	45
Reteatraliseringen.....	46
Brecht, Artaud og Grotowski .....	48
Defiksjonalisering .....	52
Postmodernismen og performance: Mot en forståelse av det postdramatiske teater.....	54
Den performative vending.....	55
Ubestemthet og immanens .....	55
Performance som situasjon.....	58
Postdramatisk estetikk:.....	62
Teater som tilstand .....	63

Visuell dramaturgi/performance tekst .....	65
Nærvær/fysikalitet .....	67
Hypernaturalisme/simulering .....	69
E.    Prosessdrama .....	74
Mot prosessdrama – en kompleks dramapedagogisk sjanger .....	74
Et kort historisk riss – fra drama for utvikling til drama for forståelse .....	77
Fiksjonsdimensjonen i prosessdrama .....	82
Prosess og produkt – et definerende forhold .....	84
The Process of Becoming .....	86
Percipience og estetisk fordobling .....	89
Erfaringer fra prosessdrama .....	92
F.    Oppsummering og konklusjon .....	93
Litteraturliste .....	96

## A. Innledning

Ida Krøgholt legger, i sin doktorgradsavhandling *Performance og Dramapædagogik – et krydsfelt* (2001), frem en opplysende tanke om tilstanden i det drama- og teaterfaglige feltet som eksisterer i dag:

I det bredt favnede kunstfelt, vi har, er de produkter, vi giver fællesbetegnelsen kunst og de oplevelser, vi kalder æstetiske, umulige at samle under ét. Performanceteatret er blot ét eksempel på, hvordan kunstfeltet er blevet udvidet, blant andet med mange semi-professionelle spillere. Dramapædagogik er et andet eksempel på kunstfeltets åbne radius i forhold til hvem, der kan deltage (Krøgholt 2001: 7).

Performanceteatret og dramapedagogikken er relativt nye fenomener. Krøgholt hevder i sin doktorgradsavhandling at dramapedagogikk og performance er i et kryssfelt, hvor de kan sies å dele egenskaper og karakteristikk. I denne studien har jeg en spesiell interesse for sjangrene. I dag koeksisterer tradisjonelle måter å lage teater på med den postmodernistiske radikale arven. I betraktning av dagens kunstfelt, ser kunsthistorikeren Gunnar Danbolt (2014) at det ikke lenger kan kalles for *postmoderne*. Den tiden er forbi. Hvordan skal man oppfatte samtidens dramapedagogiske praksis, med røtter i teaterkunsten, når teateret har gått forbi det klassiske, dramatiske paradigme og aristoteliske idealer? Nærmere bestemt, hvordan skal man oppfatte en samtidig sjanger slik som *prosessdrama* i lys av «det nye teateret» som Hans-Thies Lehmann, i *Postdramatic Theatre* (2006), hevder er et «ikke-dramatisk teater», men et *postdramatisk teater*: «[W]ithout the representation of a closed-off fictional cosmos, the mimetic staging of a fable» (Jürs-Munby 2006: 3). Mest av alt, hvordan skal man forstå konseptet om fiksjon – nærmere bestemt, dramatisk fiksjon? Som prefikset post- antyder, er det et spørsmål om «hva kommer nå?», etter det dramatiske? Spørsmålet om fiksjon i et postdramatisk perspektiv knytter seg også til spørsmål om hva man skal eller kan kalle dagens kunst – kunsten i samtiden. Det er et spørsmål som er enkelt å stille, men vanskelig å besvare. Hvor og hva er vi nå? Er postmodernismen over? Hvilken prefiks skal settes foran og forut for kunstretningen i nåtiden? Eller hvilket landskap, hvilket panorama, befinner kunsten seg i?

Det Danbolt fester som praktisk etikett for de nylige og samtidige fenomenene han skildrer er *det kontemporære*. Begrepet det kontemporære er foreslått som betegnende på de siste femti årene, fordi det er et begrep som, ifølge Danbolt, flere kunsthistorikere og kritikere bruker for å gjøre det klart at postmodernismen er forbi «[...] og at noko nytt er i emning» (Danbolt 2014: 17). Dette er derimot ikke noe avgjort eller nødvendigvis rett – utviklingen av nye tendenser og

begrep er seige og lange prosesser som skjer gradvis i flere lag av samfunnet. Danbolt hevder at vi ikke lenger kan bruke begreper som «epoke», «periode» eller «stilretning» for å beskrive eller snakke om kunstfeltet i dag. For hundre år siden var situasjonen annerledes. Med tydelighet kan man peke på modernismen, en periode med noenlunde klare og distinktive trekk eller stilretninger. Men disse «gamle» begrepene passer ikke lenger inn i samtidens dynamiske kunstfelt – et felt preget av aktualitet. I stedet foreslår Danbolt å beskrive, eller å i det minste anvende, begrepet *tendens*. Han påpeker ordets språklige opphav fra det latinske verbet *tendere*, som kan oversettes til «å strekke seg etter» eller «bevege seg i retning av», «[...] men det har på norsk fått flere avleide betydninger, som tilbøyelegheit, hensikt, retning og straumdrag» (op. cit.: 13). Måten han velger å anvende begrepet på er i forhold til den litt vagere betydningen *strømdrag* i betraktning av kunstutviklingen de siste femti til tjue årene. Dette har en sammenheng med at samtidens kunst ikke er lett å forholde seg bestemt til:

[K]unstfeltet er ikkje eit statisk felt, slik vi gjerne trur at ei eng kan vere det – det er i høgste grad dynamisk. Kunstnarane har ikkje røter, dei bevegar seg nesten heile tida i mange ulike retningar og inngår forbindelsar som i enkelte tilfelle varer lenge, i andre tilfelle svært kort (ibid.).

Denne tanken stammer fra Danbolts forslag til et overveiende navn på det man forstår som contemporary art de siste femti til tjue årene. Nøylene så, for vår tid er ikke «over», den er ikke klar eller «ferdig». Den er «nåtid», i vårt «her-og-nå» – den er kontemporær. En tid hvor det *performative*, det *relasjonelle*, det *konseptuelle* og det såkalte *anti-estetiske* er nåværende og reiser spørsmål (Danbolt 2014). Danbolt presiserer at dette er en tolkning av et uklart, skiftende og revolverende felt, hvor det gamle forsvinner og det nye trenger gjennom overflaten hele tiden. Slikt sett, kan man egentlig ikke si noe sikkert om hva som virkelig er kontemporært, bortsett fra «akkurat nå». Senere, eller i en annens øyne, vil det være noe annet, men dette er Danbolts poeng; dette er poenget med det kontemporære. Tendenser er altså noe dynamisk og overlappende. Det samme kan sies om det kontemporære, som et overbyggende paraplybegrep for samtidens tendenser innen kunst. Én måte å se det på, ifølge Danbolt, er at samtidsmuseene ikke lenger kaller seg «moderne» fordi det signaliserer «modernisme», men nettopp «kontemporære» som signaliserer at innholdet er noe nytt. Hva kunsthistorikerne og kritikerne imidlertid har poengtert er at det kontemporære betyr noe mer enn kun hva som er karakteristisk for samtiden (ibid.).

Det er i det dramatiske at fiksjonen har sin opprinnelige plass, det er der man kjenner den fra. Fiksjonsdimensjonen er kjernen i kunsten. Det har med bearbeidet virkelighet og natur å gjøre



– det er kunstens domene. I det dramafaglige feltet er premisset å gå inn i et annet rom, lage en speiling, lage en bearbeiding i form av en metafor. Min intensjon i studien er å undersøke dramatisk fiksjon ut fra et nåtids teater- og dramafaglig perspektiv. Jeg fokuserer nærme på begrepets betydning, anvending, kontraster og spenningsforhold innenfor prosessdrama og performance. I hovedsak vil forskningens interesse dreie rundt en analyse av fiksjonsbegrepet i lys av samtidige kunstfenomener, *prosessdrama* og *postdramatisk teater*. I tillegg vil disse ses i lys av *det dramatiske teater*, som betegner et historisk blikk. Her står det postdramatiske teater som en styrende teoretisk innfallsvinkel, med hensikt om at forskningsobjektene skal analyseres fra et nyere tids teaterfaglig perspektiv. Oppgavens fokuspunkt og tema befinner seg i et dramapedagogisk- og teaterfaglig område – mellom kunst og pedagogikk – med interesse for forholdet mellom fiksjon og nyere tids teater- og dramaformer. Denne interessen omfatter en utforskning av hva fiksjon er, hvordan fiksjon kan forstås, hvilke karakteristikk som kan anskueliggjøres angående fiksjon og sammenhengen mellom fiksjon, kunst og meningsskapning.

Krøgholt resonnerer at revisjonen av kunstens regler bærer med seg en risiko for å devaluere kunstens betydning – og i verste fall innebære kunstens død. Men, slik hun også påpeker, handler det kanskje om kunstens frigjørelse; en bevissthet om at regler og normer er noe som skapes i tiden av de som driver med kunst, noe som synes å ha sluppet løs et kreativt felt i både performanceteateret og dramafagets praksis (Krøgholt 2001: 7). Den performative vendingen i postmodernismen brakte med seg en helt ny estetikk, som Lehmann hevder eksisterer i det nye teateret og som fortjener et nytt og eget analytisk, beskrivende og positivt språk. Som han påpeker, er hans bok dedikert til «contemporary theatre»<sup>1</sup>, men bare i den forstand at den forsøker å definere teoretisk hvordan man kan anerkjenne hva som gjør noe virkelig kontemporært (Lehmann 2006: 19-20). Dette kontemporære teateret, ifølge Lehmann, er et teater av visuell dramaturgi og nye teaterlandskap; et teater av gjenklang, pust og musikalitet; de-dramatisering av temporalitet og romlighet; en estetisk formasjon og situasjon snarere enn en handling – hvor en videre scenisk tekst skaper en slags atmosfære.

---

<sup>1</sup> Jeg leser Lehmanns bruk av contemporary theatre inn i kontemporær-betegnelsen, i lys av Danbolts begrep, for studiens skyld. Om man oversetter og definerer contemporary (= *of the present time*) som samtidig, argumenterer jeg med at det samtidige også inngår i det kontemporære, da det i likhet med kunsten, slik jeg har gjennomgått, er ubestemt, utydelig og opptar et her og nå-aspekt (*the present time*) i seg (se kapittel D).

## Problemformulering og begrepsavklaring

Studien søker etter å besvare og granske en problemstilling som er situert i spenningspunktet mellom to paradigmer. Problemstillingen er informert av følgende hypotese: *Prosessdrama anses som en kontemporær sjanger innen dramapedagogikk, med rotfeste innen både et dramatisk teaterparadigme og et postdramatisk paradigme. Fiksjonsbegrepet er her den sentrale kjernen som fungerer som et bindeledd, og kan forstås som et sentralt punkt innen prosessdrama, og som høyst eksisterende og tilstede i begge paradigmer.*

Jeg tar her utgangspunkt i følgende problemstilling:

*Hva er dramatisk fiksjon? Hvordan kan fiksjon på drama/teater-feltet forstås i et dramatisk og et postdramatisk perspektiv?*

Videre stiller jeg noen forskningsspørsmål som danner basisen for studiens progresjon:

Hvordan kan man forstå fiksjonsbegrepet i et dramatisk teaterparadigme?

Hvordan kan et postdramatisk paradigmet beskrives, og hvordan fremstår fiksjonsdimensjonen på et generelt plan i dette paradigmet?

Hvordan kan den dramapedagogiske sjangeren prosessdrama ses i lys av fiksjonsforholdene i de to forskjellige paradigmene?

Jeg beskriver her kort min forståelse av sentrale begrep som anvendes i oppgaven:

*Dramatisk fiksjon* forstår jeg som et sentralt prinsipp innen det drama- og teaterfaglige feltet. Det ligger til grunn for kunstens særpreg og er avgjørende i teater og dramatisk arbeid. Studien vil forholde seg til begrepet slik det generelt inngår i og forstås i teaterets- og dramapedagogikkens formspråk – den dramatiske og teatrele fiksjon. Den dramatiske og teatrele fiksjon står i sterk tilknytning til mimesis, som i studiens prosess vil bli et sentralt element i definisjonen av fiksjon.

*Det dramatiske teater* anvendes i oppgaven som et analyseobjekt og blir sett på som et sentralt ankerpunkt i det dramatiske paradigmet. Det tas i betraktning slik det fremkommer i et historisk perspektiv og relevant historisk litteratur. Spesielt relevant for begrepet er Aristoteles sin teori om diktekunsten. I tillegg fungerer Hans-Thies Lehmann som en drøftende vinkel.

*Prosessdrama* blir anvendt som analyseobjekt og blir sett på som en dramapedagogisk tradisjon nært forbundet og utviklet bl.a. av Dorothy Heathcote, Gavin Bolton og Cecily O'Neill. Tradisjonen betegner en form for deltakerbasert, improvisert drama hvor konseptet inkorporerer ulike former av dramatiske konvensjoner og virkemidler for å utforske, reflektere over, uttrykke og diskutere en pre-tekst, tema eller en situasjon. Prosessdrama forstås som en aktuell, kontemporær kunstform.

*Det postdramatiske teater* er oppgavens tredje objekt. Dette blir sett på som definerende for hva det postdramatiske paradigmet omfatter. Hans-Thies Lehmanns tilbyr en historisk innsikt og teoretisk tilnærming til nyere teaterformer som har utviklet seg siden 1960-tallet. Her betegnes postdramatisk teater som ikke lenger fokusert på den dramatiske tekst, men streber etter en estetikk hvor det å produsere en effekt hos tilskuerne er viktigst. Postdramatisk teori forstås som et aktuelt syn på kontemporære former for teater.

### Oppgavens bakgrunn og relevans

Studiens bakgrunn er først og fremst forankret i personlig interesse og studier, dvs. interesse for teaterhistorie, skuespillerkunst og moderne kunstuttrykk. Undersøkelsens aktualitet er situert i spenningsforholdet mellom teater og drama. Tradisjonelt sett representerer de forskjellige intensjoner når det kommer til sammenhenger mellom budskap/innhold, erfaring/læring, målgruppe/deltakere og scene/sal; men deler felles elementer, bl.a. fiksjon. Denne idé forsterkes videre i bred lesning av drama- og teaterhistorie og teori. Studiens grunnlag er eksplisitt historisk interesse innenfor drama- og teatertradisjoner – og slik opphavet, grunnforutsetningene og tradisjonene angående fiksjon. Historisk er modernismens og postmodernismens nye tenkemåter katalysatorer for det performative som eksisterer innen drama- og teaterfeltet i dag. Nils Braanaas (2008) omtaler en gjenoppstått interesse, i vår tid, for interaktive eller relasjonelle teaterformer med tilbakeblikk på postmodernismen og fremhever:

[A]t 1960–1980-tallets dramapedagogikk i høy grad dyrket slike teaterformer, men da med andre politiske og kulturideologiske begrunnelser, jf. encounter-bevegelse, dialogiske og dialektiske tenkemåter, frigjøringsbevegelser, Boal osv. Man kan med god grunn også i dag ettersøke hva som egentlig er den ideologiske bakgrunnen i dagens metafiksjonelle dramapedagogikk. [...] Kravet om å beherske skuespillerkunst eller ha dramatiske ferdigheter er borte. Dette åpner for muligheten av nye framstillingsformer der elevene ikke spiller roller, men framstår scenisk mer som “seg selv” (Braanaas 2008: 340).

Arven fra disse epokene og det postdramatiske teater utgjør en del av tendensene som synes å eksistere i nåtidens kunstuttrykk: Sjangerer, konvensjoner og karakteristikk flyter over i hverandre. Dvs. kunsten består av *blurred genres*.

Studiens bakgrunn ligger således i bred historisk forstand og innen nyere litteraturs interesser og problemstillinger på feltet. Undersøkelsens relevans for drama- og teaterfeltet eksisterer i forsøket om å bidra med å utvide feltets selvforståelse og en utvidet oppfatning angående fiksjon og nyere tids kunstformer, da spesielt det postdramatiske. Samtidig ønsker jeg å belyse noen krysspunkter når det gjelder fiksjonsbegrepet. Relevansen synes å være tydelig i litteraturen (Braanaas 2008; Eriksson 2009; Gladsø et al. 2005). Kunst som begrep fremtrer mer og mer som et utydelig konsept. Drama- og teaterfagets sterke røtter i tradisjoner og konvensjoner forsterker således interessen for å betrakte utydeligheten i samfunnet i dag. Studien fokuserer på en *ny* bevissthet om fiksjon og ønsker å komme med noen bud om hvordan fiksjonsdimensjonen kan forstås i dag. Herfra anser jeg forskningens gjeldende for praktikere, ledere, lærere og studenter innenfor feltet, samt at det åpner opp for nye betraktninger og spørsmål om forholdet fiksjon og kunst.

### Oppgavens referanseramme

Av tidligere forskning innenfor tematikken er det ulike forskningskilder eller teoribøker som nærmer seg det performative, dramapedagogikk eller fiksjon fra forskjellige vinkler og med forskjellige fokus. Det ser imidlertid ut til at det ikke er så mye av det i en spesifikk forstand. Krøgholt (2001) er her relevant som referanseramme. Krøgholt anskueliggjør normbrudd og krysspunkter i et deltakerperspektiv, et estetisk perspektiv og et dannelsesperspektiv mellom det performative og dramapedagogikk, spesielt i forhold til prosessdrama.

### Avgrensing

Studiens omfang fokuserer primært på dramatisk fiksjon som begrep og forekomst av fiksjon i et dramatisk paradigme og et postdramatisk paradigme, med prosessdrama som et møtepunkt. Det er naturlige sammenhenger mellom forskningsobjektene og skuespillerkunst, drama for læring og teater som danning. Blant annet kan det performative og undringen over fiksjon tilknyttes Augusto Boals frigjørende teaterpedagogikk og spectactor eller Bertolt Brechts episke teater og distanse, for å nevne noe (Braanaas 2008; Gladsø et al. 2005). Derimot vil ikke

oppgaven spesifikt se på disse i analysen. Det vil si at studien, på nært hold, ikke vil avhenge av begreper som danning og distanse direkte, til tross for dette er relevante og supplerende referanser som kan bidra i undersøkelsen av fiksjon, det postdramatiske og prosessdrama. Dermed vil oppgaven etter behov og nytte konsultere og betrakte slike relevante momenter innenfor faglitteraturen om det gjør seg gjeldende. Studien tar ikke sikte på å gjøre en detaljert komparativ analyse av ulike funn. Gjennomgangen av de ulike perspektivene står for seg selv, hvor funnene kan ses i sammenheng med hverandre av leseren. Noen krysspunkter tas opp, men det er ikke hovedpoenget med oppgaven.

## Teori

Studiens hovedteori er knyttet opp mot de sentrale forskningsobjektene og tematikken, dvs. performance, prosessdrama, det postdramatiske perspektiv og fiksjon/mimesis. Teorien peker på de mest sentrale og viktigste teorikilder som studien retter seg etter på nåværende tidspunkt. Eventuelt supplerende og annen relevant litteratur vil ikke bli nevnt her i denne første instans. For å kunne etablere en grunnleggende oppfatning av fiksjon henvender oppgaven seg til teori som belyser begrepet. En av de mest sentrale utgangspunkt for oppgavens teoribase, i dette tilfellet, er Aristoteles' *Om diktetkunsten* (2004) som en grunnleggende diakron referansekilde til begrepene kunst, fiksjon og mimesis. Annen viktig teori for konseptuell forståelse angående fiksjon, mimesis og meningsskaping er Walter Kaufmanns *Tragedy and Philosophy* (1992) og Tor-Helge Allerns *Drama og Kommunikasjonsteori* (1995).

En orientering i teorien som eksisterer på feltet fremhever et viktig nøkkelpunkt oppgaven vil ta hensyn til. Det gjelder at den teori som blir anvendt for å undersøke performance og prosessdrama også, naturligvis, gir innblikk i forståelse av fiksjon, direkte eller indirekte. I forhold til teori om prosessdrama og dramapedagogikk stiller bl.a. teori av Gavin Bolton seg gjeldende, som *Acting in Classroom Drama. A critical analysis* (1998). I analysen vil hovedteorien for å analysere prosessdrama som sjanger og dens karakteristikk bestå av Cecily O'Neills *Drama Worlds: a framework for process drama* (1995), John O'Tooles *The Process of Drama: Negotiating Art and Meaning* (1992) samt andre relevante kilder.

Hovedsakelige teoretiske utgangspunkt for å undersøke det performative er Richard Schechners *Performance Studies. An introduction* (2002), som tar for seg performance-studier og

performativitet, Erika Fischer-Lichtes *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics* (2008) som tar for seg performativ estetikk, Brad Hasemans doktorgradsavhandling *Remapping the Aesthetic: Resolving the Tension between Tradition and Innovation in Contemporary Drama* (1999). Denne teoridelen i studien overlapper til en viss grad over i perspektiver på det postdramatiske pga. den åpenbare sammenheng. Videre står Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic Theatre* (2006) som synkron teoretisk kilde. Denne vil utgjøre øverste referanse angående det postdramatiske teater og vil bidra med å se undersøkelsen av fiksjon, drama og teater i et nytt lys, supplert med teori innen performance- og postmodernismens historie.

## Metode og metodologi

### Metodologi

Studien er en monografi, en teoretisk oppgave, som ikke baserer sin empiri og erfaringer på praktisk forskning (feltarbeid). Dette fordi studiens diakrone og synkrone fokus vil kreve store deler dypdykk i relevant litteratur og det synes å være tilfredsstillende mengder teori og empiri å hente fra litteraturen når det gjelder oppgavens fokus og tematikk. Oppgavens metodologi er forankret i hermeneutisk fortolkende vitenskapsteori og tradisjon. Blant annet tar jeg utgangspunkt i *Tolkning og refleksjon* (Alvesson & Sköldbberg 2007). Hermeneutikk er læren om fortolkning, som derfor plasserer seg naturlig innen min studie. Ifølge den hermeneutiske metode skal delen forstås ut i fra et helhetlig bilde (Alvesson & Sköldbberg 2007: 115). Grunnleggende for den forskningsmessige ansats er Hans-Georg Gadamer's hermeneutiske perspektiver på fortolkning og den hermeneutiske sirkel, i *Truth and Method* (2004). Gadamer's perspektiver innebærer at språket er viktig for fortolkning. Mennesket fortolker hele tiden uten å være klar over det. For å forstå verden og slik den er, må den være nedlagt i tegnsystemer og i språket, slik at noe eller noen snakker om det. Fortolkning av noe er en samtale i en hermeneutisk dimensjon, dvs. språk. Språk er altså også tekst. Fortolkningen skal ta utgangspunkt i hva en tekst faktisk sier, før man eventuelt ser på tankene og meningene som ligger bak den (Gadamer 2004). Det handler om å gå i en dialog med verket og ta teksten vi fortolker på alvor.

Det Gadamer er interessert i, er hva som skjer med oss i det øyeblikket vi ser på fortidens ytringer som krav på å si noe sant, og ikke bare som symptomer på en virkelighetsforståelse. [...] vi setter våre egne oppfatninger på spill i dialogen med fortidens ytringer. [...] hvis vi ikke våger å ta en tekst på alvor, kan vi heller ikke forvente å vinne genuin innsikt fra den (Dybvig og Dybvig 2003: 440).

For Gadamer er anvendelse et viktig element innenfor prinsippet av fortolkning og forståelse. Med andre ord, at man setter opp litteraturens påstander og perspektiver med våre egne, at vi anvender teksten på oss selv og vår egen situasjon. Tolkningen av en tekst handler om virkningen teksten har på leseren. I likhet med den ikke-spekulative, ikke-dømmende tyske historismen (Dybvig og Dybvig 2003) rendyrker studien å forstå historiske perspektiver på sine egne premisser. Slik Gadamer påpeker handler tolkning om hvordan vi tolker tolkningen – å ikke naivt lese uten å ta hensyn til historisk kontekst. Fortolkning i den hermeneutiske sirkel handler om at man leser delene av et verk for å danne oss en mening av helheten i verket, og motsatt. Når man tolker en del oppnår man nye perspektiver på helheten og tolkningen av helheten kan gi nye perspektiver på delene, derav en sirkel. Et viktig punkt for oppgavens analyse og overveielser, med tanke på validitet og nøyaktighet er Gadamers begreper om forforståelse og for-dom. Forforståelse betegner den oppfatning av verket som allerede eksisterer for oss før en går i dialog med det. Fordommer betegner de meninger – de sannheter – som allerede eksisterer hos oss. Det er snakk om en allerede dannet oppfatning, som derimot ikke er negativt betegnet og ikke er ubegrunnet.

Det som skjer i den hermeneutiske sirkelen er at våre for-dommer møter verkets for-dommer. [...] Det avgjørende momentet for Gadamer er at vi ikke straks griper til historisk relativisering, men åpner oss for spørsmålet om hvilke for-dommer som er de riktige (op.cit.: 441).

En bevissthet om forforståelse og fordom er viktig i kvalitativ forskning, fordi man har lett for å søke etter svar som bekrefter den oppfatning/hypotese man ser på som den sanne. Dette handler om å balansere lidenskap og kritisk blikk. I henhold til Gadamer vil oppgaven strebe etter å opprettholde et kritisk og analytisk blikk på materialet i drøftingen. Slik sikter studien på en så objektivt-tolkende tilnærming som mulig til materialet. Studien ønsker å generere og oppdage perspektiver ved å granske, analysere, sammenligne og kontrastere teori, ideer og konsepter av ulike teoretikere i faglitteraturen på feltet for å bedre forstå helheter og delene av forskningens problemformulering.

### Metode

Studiens fremgangsmåte for datainnsamlings består av to kvalitative metoder: (1) litteraturanalyse av historie og teori; (2) nærlesing av begrepsformuleringer og begrepsforklaringer. Det konstituerer en kartleggende, beskrivende fremgangsmåte og en analytisk, tolkende fremgangsmåte. Litteraturanalyse er herved et naturlig sted for undersøkelsen å befinne seg innenfor. Metoden inngår i å kartlegge og redegjøre for teori,

historie og perspektiver som ligger til grunn for forskningens objekter. Nærlesning er integrert som en del av litteraturanalsen og vil la studien få undersøke fiksjon, performance og prosessdrama i spesifikk detalj og således blir det enklere å foreta en analyse. Slikt sett vil undersøkelsen analysere delene av en helhet, for så å nærlese detaljene i helheten for å danne nye perspektiver på delene, jf. den hermeneutiske sirkel.



[I]n the drama of existence we are ourselves,  
both players and spectators.<sup>2</sup>

## B. Aspekter ved fiksjon – en filosofering over fiksjonsbegrepet

Dette kapitlet tar for seg to punkter angående hvordan man kan forklare forskjellige aspekter ved fenomenet *fiksjon*. Det sentrale spørsmålet som tvinger seg frem når en skal behandle emnet og tematikken som jeg tar for meg i denne oppgaven er hvordan man kan definere et utgangspunkt for analysen av fiksjonsbegrepet. Kan man snakke om fiksjon som noe bestemt? Fiksjon er noe som kan være vanskelig å få grep på, eller å forstå hvordan fungerer; der er noe flyktig, noe man egentlig bare kjenner til gjennom dens manifestasjoner. Ordet fiksjon assosieres gjerne, i en generell og allmenn forståelse, med noe tenkt – noe ikke-virkelig – som står i motsetning til virkeligheten, eller verden «som den er». Dersom det handler om noe mer enn fri fantasi og luftige tankesvev, dukker det opp vanskelige spørsmål knyttet til hva kunsten og fiksjonen kan brukes til, eller om det finnes et fiksjoners «innerste vesen». Dette vanskelige landskapet skal jeg i det følgende prøve å orientere meg noe nærmere i dette kapitlet. Jeg vil her videre foreta en nærlesning av fiksjonsbegrepet og etablere et etymologisk, samt et epistemologisk utgangspunkt for analysen.

### Et etymologisk sideblikk på fiksjonsbegrepet

Ifølge *Norsk etymologisk ordbok* (2013) har ordet fiksjon sin opprinnelse av latin *fictiō*, avledet av  *fingere*, som betyr å forestille seg, dikte opp og forme (Caprona 2013: 621). Fiksjon er noe imaginært, noe som befinner seg utenfor vår virkelighet – noe som må bli fantasert, funnet på, tegnet, nedskrevet, kommunisert eller spilt ut – i en eller annen form. Etymologien har også en sammenheng med ordet *figur* og den indoeuropeiske roten *dheigh-* (å elte, kna, mure, danne eller bygge) som er beslektet med det norske deig eller leire (ibid.). Herfra kan man betrakte fiksjon som en slags «deig» som eltes, formes og danner noe forestilt; noe representativt i «deigen» – eventuelt en figur. Her ligger det en ontologisk tilknytning av fiksjonsbegrepet til drama- og teaterfeltet – hvordan man kan forstå fiksjonens væren. Ifølge etymologien kan man si at fiksjonens «ting», «vesen» eller «eksistens» er noe som forestilles i en mental, kognitiv forstand og som i sin «substans» er et forestilt univers, i et formbart «materiale».

---

<sup>2</sup> (Werner Heisenberg i Haseman 1999: 65)

Tradisjonelt sett er kanskje forståelsen av fiksjon forbundet med skjønnlitteratur, dikt, myter, poesi og fortellinger. For de yngste generasjoner, er fiksjonsbegrepet mest sannsynlig tilknyttet nyere (digitale) former for medier, som film, bilder, spill, interaktive programmer og apper. På ett nivå, kan man slå fast at fiksjon er relatert til kunst og estetikk i det hele. Til forskjell fra livets yrende, uoversiktlige virkeligheter vil man kanskje betone at kunst innebærer en abstrahert og formgitt refleksjon over livet og dets meningsfylde. Samtidig kan også kunsten fremheve det motsatte; fantasi, lek og subjektivitet. Allern skriver, i *Drama og Kommunikasjonsteori* (1995), at det er et særtrekk ved mennesket at det har kreative evner, «[...] evner til å forestille seg noe» (Allern 1995: 6). Denne evnen ses som en skapende kraft, forbundet med menneskelig fornuft og rasjonell erkjennelsestrang bl.a. gjennom kunst og diktning (ibid.). Allern knytter denne såkalte evnen til fiksjonsbegrepet. Svein Gladsø, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen skriver, i *Dramaturgi. Forestillinger om teater* (2005):

Sett fra den kreative siden er fiksjon å feste (fiksere) våre forestillinger i en form, i lek, teater, fortelling, tegning, skrift, film, TV eller dataspill. Fiksjonens innhold og form er uadskillelige, ikke minst fordi fantasien stimuleres i møte med det materialet som skal formes, enten det er en leirklump, et videokamera eller kroppen som skal brukes. Når vi skaper et uttrykk i et materiale, oppstår samtidig et spillerom for fantasien. Dette spillerommet oppstår i møtet mellom fantasien, forestillingsevnen, og det mediet fiksjonen formes i (Gladsø et al. 2005: 183).

I denne studien blir forståelsen av fiksjonsbegrepet sett ut fra en drama- og teaterfaglig kontekst. Drama og teater er begge kunsthøgskolefag, med mange av de samme røttene og inspirasjonene, og jobber spesielt med det estetiske. Estetiske fag er, i sin natur, praktiske handlingsfag (Sæbø 1998: 19). Begge virker med utgangspunkt i å speile, kritisere, abstrahere, poengtere, symbolisere eller lære om virkeligheten på en eller annen måte, «[...] og vil fortelle oss noe viktig om det å være menneske» (op. cit.: 25). Innenfor dramapedagogikken og det teaterfaglige feltet er dramatisk fiksjon, tradisjonelt sett, en forutsetning – nærmest et ideologisk fundament. Begge kunsthøgskolefagene er opptatt av å underholde og å gi mulighet til å reflektere over tematisk innhold ved å fortelle noe i spill. Allern skriver: «Den kreative forestillingsevnen – som i en etablert fiksjon – er dramatisk i sin karakter, nettopp fordi den overskrider (den umiddelbare) virkeligheten» (Allern 1995: 6). Dramatisk fiksjon referer slik til fiksjon situert i en imaginær drama(-tisk) verden, «[...] a dramatic “elsewhere”» (O’Neill 1995: xvi). Det er imidlertid betydelig for studien med en bevissthet om at begrepet ikke er formulert for at man skal tenke på en aristotelisk sjanger. *Dramatisk* forstås i denne studien som, selvsagt, ikke noe annet enn hva det hverdagslige språket legger i ordet – at noe står på spill. Det betyr i denne sammenheng at «[...] noe uventet, alvorlig og/eller spennende skjer, som vekker engasjement og sterke

følelser i oss» (Sæbø 1998: 23). Viktig for forståelsen av fiksjonsbegrepet i denne sammenheng er at det er fra dette, det *dramatiske i tilværelsen*, at drama og teaterkunsten henter sitt innhold. Dramatisk fiksjon er altså en aktuell fagbetegnelse uten noen form for «historisk farge» eller klassisk overbygning i et teaterperspektiv.

En interessant og sammensatt implikasjon ved fiksjonens er her at fiksjon og *virkelighet* er satt i motsetning til hverandre. Ut ifra et pragmatisk ståsted, kan en velge å betrakte det som et ikke-problematisk forhold, men det har, etter min mening, kanskje mer nytteverdi å betrakte opposisjonen, fiksjon/ikke-fiksjon og ikke-virkelig/virkelig, snarere som et definerende forhold. I et etymologisk perspektiv kan man forstå begrepet *virkelig* som eksisterer «ekte» eller «faktisk» (Caprona 2013: 959). Her forstås virkelig i lys av det latinske *actualis*, avledet av *actus*, «agerende», som går tilbake til verbet *agere*, «agere» eller «gjøre» (ibid.). Dette har også en videre forbindelse gjennom oppslagsordet *aktuell*, som forklares som: «Nåværende; som har interesse (akkurat nå), av betydning i en viss sammenheng, reell, mulig» (ibid.). Det er interessant at *virkelig* tilsynelatende både kan betraktes som en motsetning til fiksjon (ikke «virkelig») og samtidig forstås som nåværende («herværende») med en kvalitet som er like aktuell og virkelig/reell som i virkeligheten; og at det å gjøre noe aktuelt har sin opprinnelse i *agering*. I den drama- og teaterfaglige litteraturen kan man identifisere beskrivende konsepter av dramatisk fiksjon, som «[...] make-believe, the as-if, the pretend, the imagination, [...] ‘building belief’, ‘the big lie’ or ‘a willing suspension of disbelief’» (Eriksson 2009: 37)<sup>3</sup>. De ulike konseptene danner et generelt bilde som indikerer eksistensen av et nært forhold mellom fiksjon og virkelighet, som synes som et viktig aspekt for selve bestemmelsen av dramaet- og teaterets egenart: «Part of the learning experience of theatre is in recognizing and constructing connections between the fiction of the drama and the real events and experiences the fiction draws on» (Neelands & Goode 2000: 104). En måte å se det på er slik:

Fiksjonaliseringen kan ses på som vår forestillingsevne satt i et kulturelt system for å få de mentale forestillingene til å bety noe for oss selv, til å ha en virkning på våre omgivelser – eller rett og slett for å representere noe. Vi er avhengige av våre forestillingsevner for i det hele tatt å begripe verden rundt oss. Fiksjonen er ett av denne evnens uttrykk (Gladsø et al. 2005: 182).

---

<sup>3</sup> Eriksson har i sin doktorgradsavhandling gjennomgått et vidt utvalg av drama- og teaterfaglige publikasjoner som har en sammenheng med prosessdrama, hvor han danner en avbildning av relevante konsepter av dramatisk fiksjon i lys begrepet distansering.

Fiksjon som en «annen», men samtidig «virkelig» virkelighet er altså sett på som fundamental forutsetning i drama og teater: Å fremstille en estetisk dimensjon; å representere noe scenisk; å se fra et annet perspektiv; å oppleve og forstå noe med alle sanser i- eller utenfor rolle; å *fiksjonalisere* noe.

Herfra kan man legge som basis for konseptet *fiksjon* at den er avhengig av et (1) menneskelig, kognitivt aspekt, (2) en formidlingsmåte, et medium eller en uttrykksform og (3) et subjekt og objekt. Med andre ord: Det forutsettes en tilstedeværelse av en intelligens – noen som kan oppfatte, oppleve, erfare, skape, markere, identifisere eller kommunisere fiksjonen. Det trengs en «form», en «ramme», et fysisk rom eller et «sted» hvor fiksjonen befinner seg og uttrykkes. Til slutt behøves noe som eksisterer i denne formen, noe som formidles, kommuniseres, vises frem, oppleves av- eller for noen. Sett fra publikums side er fiksjonen et arbeid med materialet som er tilbudt dem: «Publikum har *sin* fiksjonsskapende prosess. Fiksjonalisering skjer gjennom den som gir form til fantasien, men fullføres av den som «mottar» fiksjonen» (op. cit.: 183). Det eksisterer således en dualisme i fiksjonsbegrepet, som baserer seg på forholdet mellom *aktør* og *tilskuere*. I et dramafaglig perspektiv, så vel som i teateret, er den dramatiske fiksjonen «[...] created by the participants as they discover, articulate, and sustain fictional roles and situations» (O'Neill 1995: xvi). Ut fra dette kan man trekke frem at fiksjonen i en drama- og teaterkontekst er et «usynlig, men synlig rom» hvor det utspilles en *dobbelthet* – nærmere bestemt, et sted hvor man opplever og forholder seg til både det reelle og det fiktive: «Vi beskriver og opplever teater *både* som fysisk/sanselig materiale *og* i fiksjonelle kategorier» (Gladsø et al. 2005: 181). Fiksjonens vesen/faktor/dimensjon kan altså sies å være av en imaginær størrelse, dets som-om-karakter – det som gjør det mulig å betrakte et «usynlig, men synlig rom» hvor noe annet enn det «virkelig» virkelige foregår.

Denne fremstilte forståelsen av fiksjon er mitt startpunkt for analysen – som enden av klippen hvor man hopper fra. Av betydning for studien er det etymologiske og koblingen mellom fiksjon og virkelighet. Jeg slår fast at det har vært viktig for min utforskning av en grundigere forståelse av fiksjonsbegrepet både å sette lys på dets kompleksitet og hvordan det kan bli definert i lys av ulike historiske og aktuelle paradigmer. Begrepet *dramatisk fiksjon* betegner fiksjon i en dramatisk setting. Slik studien allerede har antydnet, er dette et sentralt interessepunkt for analysen av fiksjonsbegrepet i en videre samtidig setting. Til å begynne med,

for å videre forstå begrepet, dets aspekter og sammenhenger, betrakter jeg herfra det jeg regner som et filosofisk og epistemologisk utgangspunkt for fiksjon, som understrekes i den neste delen av kapittelet.

### Epistemologiske utgangspunkt

Det er uten tvil grunn til å påstå at dramapedagogikk og teater deler et uløselig bånd, en synergi, en fascinasjon og påvirkningskraft mellom hverandre. Et sentralt utgangspunkt for studien er betraktningen at fremveksten av og praksisen i samtidens dramapedagogikk, spesifikt prosessdrama, reflekterer utviklingen i teaterkunsten. Teater som læreplass eller pedagogisk funksjon er ikke noe nytt i moderne tid. Ifølge Nils Braanaas, i *Dramapedagogisk historie og teori* (2008), kan dramapedagogikkens idéhistoriske- og teoretiske bakgrunn som ses på som en følge av didaktiske teatertradisjoner gjennom hele den vestlige kulturhistorien – fra antikkens kultiske festspill, til opplysningstidens klassisisme og inn i det performative (Braanaas 2008). Drama som noe annerledes enn teater betegner ikke en totalt forskjellig praksis, men heller en annen gren av samme art (kunststart). De er med andre ord aspekter, som på samme måte som kjemiske stoffer kan være bygd opp av samme materie eller elementer, men i forskjellig kombinasjon, har en sammensetning og verdi slik at de eksisterer for forskjellige formål. Fellesnevneren er den dramatisk fiksjon. Som jeg har poengtert tidligere, er drama og teater opptatt av å fortelle noe dramatisk, slik Helen Nicholson hevder i *Applied Drama. The Gift of Theatre* (2005): «Drama is in itself a narrative art, of course, and theatre-making is a good place to explore and represent narratives» (Nicholson 2005: 63). Måten disse manifesterer seg på er gjennom fiksjonsdimensjonen – den er rommet, tiden og selve verden fortellingen, handlingen og rollene eksisterer i.

I en drama- og teaterfaglig sammenheng fører denne tråden tilbake antikkens Hellas. Oldtidens grekere hadde i sin filosofiske diskurs, eller vitenskapelige tenkning, en mer kritisk og argumenterende holdning til oppfattelsen av verden rundt seg enn sine egyptiske- og babylonske samtidige tenkere: «Man sier at grekerne sto for en vending fra *mythos* til *logos*, fra tenkning preget av mytologi til tenkning basert på fornuft» (Dybvig & Dybvig 2003: 13). Tanken var at det var mulig å finne ut av hvordan verden – naturen – egentlig henger sammen, i motsetning til hvordan man tror den er. Det interessante er hvordan kunsten, fiksjonen, knyttes opp mot verdensbildet og filosofien i antikken. Grekerne oppfatter den intelligente bevisstheten, de skapende evner, den menneskelige fornuft og rasjonalitet som det mest sentrale som skiller

mennesket fra andre dyrearter (Allern 1995: 6). Aristoteles sin tekst *Poetikken* (ca. 335 f.v.t.) beskriver den *greske tragedien*, dens innhold og utforming, som utgjør kjernen i hans teori om diktekunsten. For Aristoteles representerte *fabelen* en enhetlig, lukket og kausal kontekst. Hans forklaringer om diktekunsten og distinksjonen mellom tragedien og komedien har fungert som formulerende for det man kjenner som *dramatiske former for teater* (Gladsø et al. 2005: 26-27). Det man kjenner som dramatisk form speiler den *aristoteliske dramaturgien*. I *Poetikken*, eller *Om diktekunsten* (2004), finner en et sentralt nøkkelord til forståelsen av dramatisk fiksjon, «den kreative evnen» som Allern (1995) påpeker.

### Mimesis

Som en metafor kan man si at oppfatningen av kunsten i antikken handler om «speiling» – kunst som en gjenspeiling av verden. Hos Aristoteles anses tragedien, i likhet med all kunst, for å være *etterligning* av virkeligheten. Ifølge Aristoteles er kunstens begynnelse, dvs. prinsippet, i all kunst etterligning, som han definerte som *mīmēsis* (Ledsaak 2004: 9). Diktningen og kunsten er unikt menneskelig, fordi mennesket er født med en etterligningstrang. Denne oppfatningen ligger til grunn for det aristoteliske kunstsynet:

At diktekunsten ble til, skyldes etter all sannsynlighet to årsaker, og begge like naturlige. Trangen til å etterligne er medfødt i menneskenaturen fra barndommen av og mennesket skiller seg fra de andre levende vesener i dette at det har de største evner til å etterligne og får de første kunnskaper gjennom etterligning (Aristoteles 2004: 27).

Mimesis er altså en iboende egenskap hos mennesket, noe som knyttes til viktige menneskelige kvaliteter (Allern 1995). Men hva menes egentlig med «etterligning»? Mimesis henger sammen med Aristoteles' syn på etikk og tilegnelse av dømmekraft, hvor veien til «god» dømmekraft skjer gjennom erfaringen ved å imitere handlingene til de som allerede er i besittelse av det. Dette henger igjen sammen med *praksis* (eller *praxis*), som ifølge Aristoteles omfatter handlinger som har en verdi i seg selv (Dybvig & Dybvig 2003: 96-98). Som Allern skriver, handler mimesis om at man kan forestille seg det som kan skje, og hvorfor det kan skje: «På denne måten kan vi også lære å lære. Når vi lærer å lære å motta informasjon, kan vi også forestille oss det som ennå ikke er til stede, enten det er personer, gjenstander eller en kontekst» (Allern 1995: 6). Man kan se at handlinger får konsekvenser for andre, en medlæring som er en vesentlig kvalitet ved pedagogisk drama og teater.

Foruten mimesis operer Aristoteles med et annet og tilknyttet hovedord innenfor tragedien: Renselse, *kátharsis* (Ledsaak 2004: 9). Mens mimesis forklarer hva kunsten er, uttrykker katharsis, hva den bevirker. Den aristoteliske dramaturgien bygger opp spenningen i handlingen, topper seg i form av et vendepunkt (*peripeti*) og fullbyrdelsen av tragedien (*anagnorisis*) «[...] hvor helten selv gjennomskuer knuten [= konflikten] og forstår sin egen skjebne» (Gladsø et al 2005: 30). Ifølge oversetteren av *Om diktetekunsten*, Sam. Ledsaak, har dette et sterkt potensiale til å vekke innlevelse hos publikum: «Tragedien bevirker “*kátharsis*”, “*lutring*”, som noen forstår ordet, den bringer “*renselse*” [...]. Det er det ene. Det andre er [...] at tragedien skal bringe glede, *hedoné*, [...] en som er egen for tragedien» (Ledsaak 2004: 11). Tragediens tilskuere oppnår en rensende effekt gjennom begivenheten som utspilles – en opplevelse som påvirker måten en oppfatter sin egen virkelighet på. Katharsis henger sammen med renselse gjennom kunstnerisk erkjennelse; gjennom heltens tragedie vekkes følelsene – frykt, empati, medlidenhet – som igjen fører til følelsesmessig løft (*purgatio*) (Gladsø et al 2005: 30). Årsaken er at mennesket gleder seg over, og vinner erkjennelse ved, å betrakte avbildninger fra det daglige liv og virkeligheten. Vi finner ut hva hver ting er og vi erkjenner og ser den menneskelige virkelighet. Det handler om å avbilde noe som allerede er eller har vært, i den forstand at det er gjenkjennelig og dermed forstått «mimisk». Tragedien er etterligning av liv, for livet kan være slik, at det som smerter fører til visdom og kunnskap, og da er samme smerte i livet litt lettere å bære senere.

Syntesen mellom mimesis og katharsis fremstiller en kausalitet, en mimetisk handling og empatisk effekt – et didaktisk forhold. Den franske filosofen Paul Ricoeur poengterer, i *Oneself as Another* (1992), at narrativer er situert i et grenseland mellom handling og moral: «Telling a story [...] is deploying an imaginary space for thought experiments in which moral judgement operates in hypothetical mode» (Ricoeur 1992: 170). Fiksjon settes på denne måten i sammenheng med noe funksjonelt, for eksempel hvordan drama og teater påvirker endring i forståelse og genererer innsikt. I denne forstand er fiksjon tett sammenhengende med drama- og teaterfaglige konsepter som *danning*, *transformasjon*, *frigjøring* og *holdningsendring* (Heggstad et al. 2013; Nicholson 2005; Sæbø 1998). Allern (1995) uttrykker at den didaktiske kvaliteten ved det pedagogiske drama er noe vår tid har stort behov for:

Den vitenskapelige spesialiseringa, som dominerer vårt kulturområde, er en tendens bort fra viktige menneskelige kvaliteter. Vitenskapstradisjoner som ensidig legger vekt på erfaring som kan måles, blir ikke i stand til å gripe den type erfaringer som ikke kan

oversettes alene gjennom verbalspråket, som lek, drama, ritualer, dans osv. (Allern 1995: 6).

En grunn kan være at drama og teaters fiksjonsuniverser ikke lett lar seg oversette til trinnvis utvikling, eller noe inkrementelt målbart. Bjørn Rasmussen ser, i «Beyond imitation and representation: extended comprehension of mimesis in drama education» (2008), mimesis som et filosofisk komplekst begrep som kan kobles til forståelsen av varierte former for spill i drama- og teaterkunsten. Som Rasmussen påpeker, har dramapedagogisk teori vanligvis understreket den klassiske oppfatningen av mimesis, men at meningen på et vidt nivå er blitt redusert og utvannet over tid. Implikasjonen er større fokus på betydningen «etterligning» enn *representasjon* – hvor etterligning henviser til åpenbar «kopiering» (Rasmussen 2008: 308).

Kritikken av mimesis som etterligning går ut på at «originalen», det/den som blir etterlignet, eller «stilt i speilet», aldri vil være original i sin representasjon, i sin agering, på scenen, i klasserommet, i gaten osv. Hva Rasmussen legger frem i beskrivelsen av mimesis som etterligning, er at den inneholder en slags instrumentalisme: «[W]e create roles or drama that are ‘as real as possible’ or, conversely, are criticised as ‘false representations’ of the original, as if any representation could be true to an original» (op. cit.: 310-311). Det viktige å huske på, slik Rasmussen skriver det, er at denne forståelsen av mimesis bygger på at den mimetiske handlingen refererer til eksterne objekter og ikke meningen uttrykt i den mimetiske handlingen i seg selv – som viderefører et hierarki, hvor objektet som blir etterlignet har en høyere status enn den (subjektet) som etterligner (ibid.). En del av denne kritikken går tilbake til Platon og hans skeptiske tolkning av dikteren og kunstens «kopi av kopien»: «The widespread interpretation of imitation as ‘false reality’ is probably caused by Plato’s theory of mimesis and imitation [...] that has had a massive influence on Western culture and philosophy» (op. cit.: 308). Den «begrensede» forståelsen av mimesis bidrar, ifølge Rasmussen, til en reduksjon av dramas estetiske potensial, kulturelle verdi, rekkevidde og fortsetter ideen om drama som tidsfordriv, instrumentalistisk eller useriøs (op. cit.: 309). Han påpeker at denne tradisjonelle etterligningspraksisen fortsatt er tilstede i mye dramatisk kunst og drama i undervisning, selv om denne «modellen» er utdatert i forhold til samtidskunst, interaktiv utdanning og kommunikasjonsteorier (op. cit.: 311). Hva Aristoteles egentlig mente med mimesis er ikke eksakt og det finnes mange oversettelser av hans skrifter, ifølge Walter Kaufmann. Han påpeker problemet med oversettelsen av mimesis som etterligning, i *Tragedy and Philosophy* (1992):



What needs to be shown is the inadequacy of “imitation” [...]. Even if we were prepared to swallow the suggestion that [...] tragedy, and comedy “imitate” something – what does dithyrambic poetry imitate? And what does most music on flute lyre imitate? / The Greeks did not distinguish as sharply as we often do between imitating, creating striking images [...] and expressing (Kaufmann 1992: 37).

Kaufmann fremhever at «imitation» betegner kopiering og at det mangler det skapende som fins i fiksjonsdimensjonen, mens derimot «[...] “pretending” and “make-believe” bring to mind the role of the imagination» (op. cit.: 38).

Som både Allern, Rasmussen og Kaufmann poengterer, henspiller mimesisbegrepet på de skapende evnene og det å fremstille noe – representasjon – mer enn det å passivt gjengi noe. Rasmussen forklarer det slik:

[I]t is refined to present aspects of life in a special (aesthetic or poetic) way. The represented aspects are presented as essences, fragments, perspectives, from which the spectator recognises and gains deep insight on aspects of true life (Rasmussen 2008: 312).

Et viktig poeng er her at forskjellen mellom etterligning/imitasjon og representasjon/fremstilling peker på at representasjon er en kvalitativ skapende handling. Ida Krøgholt (2001) setter mimesis i sammenheng med et annet aristotelisk begrep, *poiesis*, som referer til virkelighetsproduksjon:

Selv om man normalt oversetter mimesis til virkelighedsgengivelse, kan virkeligheden naturligvis ikke gengives, uden at der sker en lille forskydning: et spring i tid eller en spaltning mellem rum. [...] Poiesis fokuserer ikke på en egentlig virkelighed, men på frembringelsen af noget virkeligt, ordnet efter bestemte prinsipper som er hentet i digtningen selv. [...] Mimesis vil i denne oversættelse altid have karakter af iscenesættelse eller fiktion (Krøgholt 2001: 164-165).

Mimesis kan altså oversettes med forskjellige ord – avbildning, etterligning, gjenskaping – men det er et poeng at det dreier seg om en skapende aktivitet i fiksjonelle kategorier, ikke en mekanisk kopieringsvirksomhet. Aud Berggraf Sæbø påpeker, i *Drama – et kunstfag* (1998), at forståelsen av mimesis som representasjon må ses som en symbolsk menneskelig handling:

Å representere betyr å stå i stedet for, en representant er en stedfortreder. Denne [...] forståelsen av begrepet åpner opp for en videre forståelse av mimesis som går utover selve etterligningen ved også å inkludere det å framstille menneskelig handling i en symbolsk form (Sæbø 1998: 42).

Fiksjonens utgangspunkt i mimesis handler selvsagt om menneskets evne til å etterligne, men det er like viktig å forstå det i forhold til menneskets medfødte fantasi og evne til å skape symbolske uttrykk for menneskelige handlinger (op. cit.: 43). Det synes derfor trygt å

konstatere, slik Kaufmann gjør, at: «When Aristotle speaks of tragedy as the mimesis of an action, [...] a make-believe or pretend action comes closer to his meaning than the imitation or copy of an action» (Kaufmann 1992: 38). Mimesis og etterligningsevnen fører tråden videre i neste del av kapittelet til et annet nyttig perspektiv i forhold til drama- og teaterets begynnelse slik man kjenner til det – som også plasseres i en historisk sammenheng til fiksjonsbegrepet.

### Lek og ritual – to definerende forhold

Dramapedagogikken og teateret har klare forbindelser mellom hverandre, slik det oppstod – i en europeisk forstand – i antikken. Allerede etablert er det klassiske mimetiske utgangspunktet hos Aristoteles, men jeg vil også rette blikket mot *lek*-begrepet som referansepunkt til urtiden. Antikkens greske bystat var i høy grad nyskapende på alle samfunnsmessige områder, men det var en stat som beholdt forbindelsen til fortiden – det nye ble skapt i dialog med det gamle. Eksempler på dette fra tiden før antikkens kunsthistorie kan være jakttrening, dans, ritualer og fortellinger (Sæbø 1998: 41). Slike handlinger var av lekende og mimetisk karakter. Selv om teaterets røtter kan trekkes helt tilbake til urtiden, ser det ut som at den vedvarende forbindelsen til de kultiske festspillene sementerte starten på teateret sin posisjon både som kunst og pedagogikk spesielt i antikken:

Teatret var gudstjeneste, og utøverne var tempeltjenere. Diktere, fløytespillere, skuespillere og kordansere opptrådte i et hellig rom der menigheten både var utøvere og tilskuere. Et slikt teater er i seg selv også et pedagogisk rom fordi slike religiøse erfaringer må videreføres til kommende slekter. Grekerne var svært bevisste denne dobbelte funksjonen av magisk rom og lærested (Braanaas 2008: 16).

Det kultiske, pedagogiske rommet utgjorde en avgjørende del av utviklingen av den innflytelsesrike greske teaterkunsten (Braanaas 2001). Det kunstpedagogiske aspektet har en 2500 år lang tradisjon i europeisk kulturhistorie: Drama, teater, skole og pedagogikk er ord og begreper som kommer fra gresk kultur, og som har blitt videreført gjennom vestlig samfunnsutvikling (Braanaas 2001). Braanaas skriver, i *Barn, ungdom og teater – fra antikken til det 19. århundre* (2001), at barn og unges deltakelse og funksjon i kultiske fester og religiøse gudstjenester kan sies å være noe av bakgrunnen for at antikkens samfunn vektla musiske fag – lesing, skriving, diktekunst, retorikk, sang og instrumentlære:

[G]rekernes kunstglede var nært forbundet med deres fortellinger og forestillinger om gudene. Denne oppfatningen var også noe av bakgrunnen for filosofenes drøfting av kunst og meningen med kunst (Braanaas 2001: 62).

Det antikke samfunnets kommunikasjonsmessige og kunstneriske vekst har altså sine røtter i det mimetiske, det rituelle, det lekne – i fiksjonaliserte uttrykk. Ifølge historikeren Johan Huizinga, i *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture* (2014), har de urgamle sivilisasjoners kunst, kultur, kommunikasjon og samfunn vokste frem i/og som følge av leken:

The spirit of playful competition is, as a social impulse, older than culture itself and pervades all life like a veritable ferment. Ritual grew up in sacred play; poetry was born in play and nourished on play; music and dancing were pure play. Wisdom and philosophy found expression in words and forms derived from religious contests. The rules of warfare, the conventions of noble living were built up on play-patterns. We have to conclude, therefore, that civilization is, in its earliest phases, played. It does not come from play like a babe detaching itself from the womb: it arises *in* and *as* play, and never leaves it (Huizinga 2014: 173).

Lek har en vesentlig sammenheng med *play* (spill) som betegner den barnlige leken og dramatisk spill (Rasmussen & Reistad 1991: 46). I et etymologisk perspektiv kommer ordet drama fra den greske kulturarven, *dráma/drámatos* (Caprona 2013: 617), og kan defineres ut fra ord som *drán*, «å gjøre/agere» (op. cit.: 617-618), og *dra'o*, «å handle» (Sæbø 1998: 40). Ifølge Braanaas er drama også avledet fra det religiøse begrepet *dromena* fra primitive stammesamfunns ritualer. Braanaas skriver, i «Dromena – ritus» (1981): «Dromena betyr egentlig de ting (eller handlinger), som er utført i forbindelse med ritualet, men de omfatter også det som blir sagt, altså den mytiske fortelling som er innebygd i ritualet. Dromena og rite er altså på sett og vis det samme» (Braanaas 1981: 26). Braanaas presiserer at ikke alle kollektive handlinger kan anses som dromena; handlingen må, for det første, være tilknyttet en viss betydning og følelse, f. eks. overgangsritualer. For det andre, er mimesis, etterlikningen, avgjørende for handlingen og refleksjon gjennom handling: «Mimesis svarer videre til et dypt behov hos menneskene til å fatte sin tilværelse, begripe den, i det eksistensielle spennet mellom impuls og handling» (op. cit.: 27). Videre refererer Sæbø til dromena, som hun selv kaller «framstilt rituell handling» (Sæbø 1998: 41), som avgjørende i diskusjonen om hva dramabegrepet står for:

En framstilt rituell handling er noe langt mer og videre enn å handle. [...] Framstilt vil si at handlingen skal etterligne og representere noe, det er en handling som stilles til skue for noen. Rituellet vil si at framstillingen er av en spesiell art. Det er en ikke-hverdagslig handling, en handling som symboliserer noe utover seg selv og som har en dypere betydning. / Her er vi ved drivkraften i det dramatiske spill (op. cit.: 41-42).

Nøkkelord er her representasjon, symbolikk og dramatisk spill – de vitner om en fiksjonsdimensjon. Selv definerer Sæbø «det dramatiske spillet», «som-om»-aspektet – fiksjonen – som kjernen i dramafaget (op. cit.: 47). Dramatisk spill som en kvalitativ, skapende

handling har en «[...] sterk stilling i moderne dramapedagogikk i dag og er en forutsetning for det transformative kunstsynet som vektlegger kunst, her det dramatiske spill, som erfaring» (op. cit.: 43). Lehmann påpeker at kanskje det mest grunnleggende elementet av teater har med *transformasjon* å gjøre. Slik jeg leser Lehmann, menes med transformasjon forbigåelsen av hva språk kan fortelle, hvor øyeblikkene som overgår språkets evne til å uttrykke det kun kan oppleves eller uttrykkes gjennom representasjon: «[A]s ritual and ceremony, ‘poetry’ of the stage, [...] as an unfathomable experience of metamorphosis» (Lehmann 2006: 47-48).

En utviklet teoretisk kunnskap og praktisk interesse for skuespilleren, fysisk handling og kropp oppstod i det forrige århundret. Dette har manifestert seg i forskjellige former innen kunstene og vitenskapen. I *Drama i barnehagen* (2003), betegner Sæbø den tidligste formen for dramatisk lek som *projisert lek*, som er lek med og gjennom gjenstander (Sæbø 2003: 48). En annen form, *personlig lek*, kjennetegnes av at barn later som om de selv er en annen eller noe annet gjennom karakterisering og bevegelser (op. cit.: 46)<sup>4</sup>. Dramatisk lek er her forstått som en betegnelse for leken som foregår innen en fiksjon, med andre ord så er fiksjonsrammen noe leken og teater har til felles. I samsvar med dette, forstår Faith Gabrielle Guss lek og teater som å fylle det samme behovet hos mennesker for å utforske, fortolke og begripe omverden for å skape mening (Guss 1991: 193). Både innen teater og lek later man som om – det såkalte «magiske hvis»: «Teater og dramatisk lek opphever dagligdags tid og rom, og aktørene handler hinsides den aktuelle virkelighetens begrensninger. Alt er mulig i [...] det magiske rom» (op. cit.: 194). Således kan leken betraktes om en inngang til fiksjon, til et spill, som Rasmussen også relaterer til skapende representasjon: «[T]he child mediates her impressions and represents something more, and different from, an imitated reality» (Rasmussen 2008: 313).

Innen performanceteori er det etablert ny interesse for et bredt materiale av historiske aktiviteter som tidligere var ignorert av teatervitenskapen med dens tradisjonelle fokus på den litterære, dramatiske teksten. Det som kan anerkjennes som performance – f. eks. dans, musikk, visuell kunst og/eller teater – forekommer overalt i verden og er del av menneskets historie (Schechner 2002: 2). I *Performance Studies* (2002) etablerer Schechner koblinger til det lekende mennesket og den prehistoriske «kunsten»:

---

<sup>4</sup> I den dramapedagogiske faglitteraturen stammer begrepene *projected play* og *personal play* fra Peter Slades *Child Drama* (Slade 1954: 35)

Surviving cave art and prehistoric artifacts indicate that dancing, singing, musicmaking, wearing masks and/or costumes, impersonating other humans, animals, or supernaturals, acting out stories, representing past events, experiences, memories, dreams, or fantasies are coexistent with the human condition (op. cit.: 188).

Som Schechner påpeker, var hulemaleriene ikke ment for å betraktes i et museum, men ment for å være del av kultiske ritualer og sosiale handlinger med dans og sang. Slik Schechner ser det, er leken og ritualet selve hjertet av performance: «In fact, one definition of performance might be: ritualized behavior conditioned/permeated by play» (op. cit.: 79). Lehmanns (2006) forståelse av det postdramatiske bygger på at teateret kan forstås ut fra ikke-litterære elementer: «In postdramatic forms of *theatre*, staged text (*if* text is staged) is merely a component with equal rights in a gestic, musical, visual etc., total composition» (Lehmann 2006: 46). Det postdramatiske teateret går ut i fra at teaterkunsten eksisterte først: «[A]rising from ritual, taking up the form of mimesis through dance, and developing into a full-fledged behaviour and practice before the advent of writing» (ibid.). I Lehmanns forstand representerer denne fysisk/motoriske semiotiske aktiviteten en meningsgivende «tekst før teksten»: «Here ‘drama’ means scenic action, and thus, to all intents and purposes, theatre» (op. cit.: 47). Scenisk handling kan leses inn i begreper som dans, akrobatikk, sjonglører, linedansere, magikere, bryting, boksing, sirkus, musikaler, maskerader osv. som enkle former for drama (ibid.).

Jeg har i dette kapittelet fremlagt perspektiver og aspekter ved fiksjon, mimesis, lek og ritual som danner et grunnlag for forståelsen av fiksjonsbegrepet. Hovedproblematikken ligger i oversettelsen av mimesis som etterligning, da det kan skrive seg inn under en negativt ladet betydning av kopiering eller ikke-fiktiv gjengivelse. Denne forståelsen av mimesis kan forbindes med en instrumentalisme, som drama og teater ikke passer inn under. Heller bør mimesis forstås som representasjon – en meningsfull fremstilt og symbolsk handling. Disse perspektivene og aspektene kommer naturlig inn i og informerer diskusjon av fiksjonsbegrepet senere i studien. Imidlertid kan man ut fra de perspektivene som her er redegjort for trekke frem mimesis som et utgangspunkt, for det man kan kalle dramatisk fiksjon. For å videre bygge på og undersøke denne forståelsen, vil jeg i det følgende se nærmere på utvalgte trekk i teaterhistoriens utvikling. En av måtene man kan se det dramatiske feltet på i dag, har sine røtter i Aristoteles og det man kjenner som det dramatiske teateret. Tilsvarende kan man også trekke slike linjer for å forstå fiksjonsbegrepets utvikling. Dette behandles i neste kapittel.

## C. Fiksjon i et dramatisk paradigme – en historisk referanse

Allerede antydnet er den greske filosofiens bevegelse fra mythos til logos, og dermed også estetikkens inntreden i forståelsen av verden. Til tross for at *Poetikken* sin kontekst er datert, har den fortsatt relevans. Aristoteles utgjør en viktig grunnstein i Vestens tenkning om teateret, spesifikt «det dramatiske teateret» (Gladsø et al. 2005: 25-26). *Dramatisk* er her forstått som historisk betegnende for det klassiske «teaterparadigmet» som har dominert teaterkunsten siden Aristoteles' formuleringer om tragedien og mimesis og har hatt stor innflytelse på drama og teater i nyere tid<sup>6</sup>. Forståelsen av dette dramatiske paradigmet, som første del i studiens dikotomi, baserer seg på Lehmanns beskrivelser av hva det «post-dramatiske» betegner:

The adjective 'postdramatic' denotes a theatre that feels bound to operate beyond drama, at a time 'after' the authority of the dramatic paradigm in theatre. [...] 'After' drama means that it lives on as a structure – however weakened and exhausted – of the 'normal' theatre (Lehmann 2006: 27).

Hva man forstår som dramatisk teater er imidlertid ikke noe knyttet spesielt til en epoke, som antikken, i den forstand at teater har gjennomgått endring og utvikling gjennom historien, men jeg tar her utgangspunkt i Aristoteles sine formuleringer om diktekunsten. Poenget er at kunst generelt sett ikke kan utvikle seg uten referanse til tidligere former, hvilket i denne studien begrunner betraktningen av det dramatiske teaterparadigme som en referanse til analyseobjektene. For eksempel utgjør de seks bestanddelene i tragedien en historisk versjon av de *dramatiske grunnelementene*, fabel (historie), figur (rolle), rom og tid, innen nyere dramateori. Slik Janek Szatkowski beskriver det, i «Når kunst kan brukes... – Om dramapædagogik og æstetik» (1985), er rom, figur og fabel sentrale for den dramatiske fiksjon og utgjør dens komposisjon: Rommet, der hvor fiksjonen spilles ut (det fysiske og fiktive); figurer, de fiktive personer som handler i fiksjonen; og fabel, som en fremlegging av en handlingsgang eller selve handlingen i fiksjonen (Szatkowski 1985: 145). Felles for de fire grunnelementene, slik det beskrives i Gladsø et al. (2005) er at de er dels reelle og dels fiktive: «Rom og tid framstilles med to aspekter (reelt og fiktivt), men figur og fabel er begge rent

---

<sup>5</sup> (Lehmann 2006: 22).

<sup>6</sup> Studien går respektfullt ut ifra at det tradisjonelle teateret og dets teori hadde og fortsatt har en viktig posisjon i det drama- og teaterfaglige feltet. Til tross for det, går jeg nokså overfladisk over et stort spenn av tid på grunn av studiens begrensede evne til å dedikere for mye tid til dette.

fiksjonelle elementer» (Gladsø et al. 2005: 179). Beskrivelsen fungerer veiledende som en definisjon på forståelsen av den dramatiske fiksjons kategorier og dimensjon.

Aristoteles hevder også at diktekunstens utvikling er forbundet med sansen for *rytme, ord og melodi*:

For likesom noen, dels ut fra virkelig kunstnerisk innsikt, dels bare ut fra naturanlegg og øvelse etterligner og avbilder mange ting ved hjelp av farver og former, mens andre igjen bruker røsten til det, således skaper samtlige de [...] etterligningen ved hjelp av rytme, ord og melodi (Aristoteles 2004: 23).

Disse var de medfødte og naturlige anlegg, som ved improvisasjon utviklet diktekunsten videre (op. cit.: 28). Tragediens elementære bestanddeler beskrives, ifølge Aristoteles, som fabel, karakter, språk, tanke, scenebilde og sangkomposisjon (op. cit.: 32). Viktigst av alt hos Aristoteles er etterligningen av handlingen, eller den litterære fabelen, som er forløpet og sammensetningen av begivenhetene med karakterene, de som utfører handlingen. Tanken, språket og sangkomposisjonen er ytringer hvor karakterene taler og påviser åpenbaringer eller uttrykker innsikter. Scenebildet er fabelens og karakterenes handlingsrom. Med de seks bestanddelene forklares hvordan tragedien innehar diktekunstens og etterligningens kvaliteter, og dermed også en fullkommenhet, hevder Aristoteles. I det dramatiske teateret er den dramatiske teksten styrende: «[A]ll other theatrical means had to serve it and were rather suspiciously controlled by the authority of Reason» (Lehmann 2006: 47).

### Det dramatiske teateret

Sentralt for forståelsen av det dramatiske teateret, eller teater av dramatisk form, er ideen om «[...] the representation of a closed-off fictional cosmos, the mimetic staging of a fable» (Jürs-Munby 2006: 3). I klassisk estetikk, innen det vestlige dramatiske teateret, konstituerte mimesis seg som allestedsværende i alle aspekter (Lehmann 2006). Basert på det mimetiske var den aristoteliske teatermodellen avhengig av et logisk og rasjonelt forhold – forholdet mellom den fiktive tiden og den fiktive handlingen, og hvordan disse utfoldet seg, for å produsere en effekt. «Det skrevne drama», teksten, tok rollen som øverste leder i det kulturelle hierarkiet i det borgerlige/psykologiske/lukkede teateret. Alt av den resterende anatomien av teateret (ritual, dans, handling, scenografi osv.) tjenestegjorde teksten – teksten var «livsblodet» for etterligningen.

Dramatic theatre is subordinated to the primacy of the text. In the theatre of modern times, the staging largely consisted of the declamation and illustration of written drama. Even where music and dance were added or where they predominated, the 'text', in the sense of at least the imagination of a comprehensible narrative and/or mental *totality*, was determining (Lehmann 2006: 21).

Den logiske strukturen og ordnede progresjonen av hendelser i den klassiske tragedien er, for Lehmann, den grunnleggende katalysatoren for spredningen av teateret som tekstlig og logisk dominert kunstform (op. cit.: 41). Selv om man i dag forstår Aristoteles som en historisk referanse, har hans stramme regelsyn på kunsten tradisjonelt sett fungert som sentral kilde innen dramaturgi. Fremdeles, ifølge Lehmann, er dette klassiske bildet av teateret fortsatt assosiert med teater i dag: «Theatre is tacitly thought of as the *theatre of dramas*. Among its consciously theorized elements are the categories of 'imitation' and 'action'/'plot', as much as the virtually automatic intimate connection of the two» (op. cit.: 21). I denne konteksten blir det dramatiske teateret behandlet som en overgripende betegnelse på europeiske teaterpraksiser primært basert på tekst og logisk fundert tradisjonell estetikk, som ifølge Lehmann: «[A]mounted to the representation, the 'making present' [...] of speeches and deeds on stage through mimetic dramatic play» (ibid.). Som Lehmann argumenterer for, kan selv økende repertoarer ved skuespillerens praksis fortsatt vært preget av mimetisk praksis, deklamasjon og illustrasjon av det skrevne drama (op. cit.: 22). Jeg har definert fiksjonsbegrepet ut i fra et etymologisk perspektiv, der fiksjonen har med noe formbart, en imaginær forestilling og med figur, karakter eller rolle å gjøre. Det er disse aspektene jeg ønsker å betrakte i det dramatiske teateret, i lys av teaterhistorien. Definisjonen av hva jeg forstår som det dramatiske teateret, følger i stor grad Lehmanns postdramatiske perspektiv.

I denne studiens kontekst har jeg først og fremst funnet det nyttig å betrakte drama- og teaterets begynnelse og utvikling. Jeg mener at søken etter en forståelse av fiksjonsbegrepet i dagens kunstfelt kan ha nytte av å starte i undersøkelsen av nøkkelområder innen hva man kan anerkjenne som tradisjonell teaterpraksis og estetikk, for å se hva man kan forstå som «det dramatiske teateret». I dette ligger det teaterhistoriske bare som rammereferanse; det er ingen eksakt vitenskap. Kildene fra eldre tider kan også være omstridte, utydelige eller unøyaktig i sin tolkning. Jeg anser det likevel som grunnleggende å være klar over de historiske aspektene. Derfor vektlegger jeg elementer som omfatter eller har implikasjoner for forståelsen av fiksjon – hvordan teater og drama opererer med fiksjon og hvordan dette kan oppfattes. Ved å stille spørsmål ved, og granske den eksisterende historikken noe mer i dybden, avtegner det seg et



kart av dramapedagogiske- og teaterfaglige utviklingslinjer og perspektiver relevant for problemstillingen. Denne undersøkelsen underbygger og leder frem til hva man i denne forstand kan betrakte som et tradisjonelt, dramatisk fiksjonsbegrep.

### Mysteriespillene: Det simultane fiksjonsuniverset

Det religiøse- og pedagogiske rommet teateret utfoldet seg i, ble i stor grad videreført i middelalderen (Gladsø et al. 2005). Slik det antikke teaterets ur-opprinnelse oppstod innen kultiske- og religiøse rammer, vokste også middelalderteateret ut av kirkens gudstjeneste og guddommens mysterier og mirakler. Det kristne verdensbildet blir tilsynelatende totaldominerende i middelalderen og den antikke, tragiske myten blir erstattet med bildet av den lidende Jesus Kristus – pasjonen. Etterhvert ble det i den kristne gudstjenesten, eller liturgien, som var på latin, et behov for gjøre meningsinnholdet mer lettfattelig og konkret. Nå blir teaterkunsten gjenopptatt som et middel til å spre kirkens lære – å anskueliggjøre bibelen for massene (Braanaas 2001: 293). Dette la, ifølge Gladsø et al. (2005), grunnlaget for de omfattende mysteriespillene. Disse var dramatiserte, episodiske gjenfortellinger av bibelhistoriens sentrale hendelser. Spillene var oppstykket, fragmenterte, men utgjorde en fiksjonshelhet – en enhetlig syklus:

De forskjellige episodene befinner seg [...] innenfor det samme dramatiske univers eller *fiksjon*. [...] Et særlig kjennetegn ved middelalderens teater er den utstrakte bruken av *dramatisk anakronisme* – brudd med fiksjonens tid. [...] Den dramatiske anakronismen er mulig, ikke som et uttrykk for absurditet, men fordi syklusens dramatiske univers overskrider jordisk tid og sted (Gladsø et al. 2005: 36-37).

I tillegg til at det ikke eksisterte noen formalisert dramaturgi, slik Aristoteles hadde konstruert på vegne av tragedien, inngikk mysteriespillene i et dialogisk-, pedagogisk- og rituelt rom preget av borgerlige og folkelige impulser – med konsekvenser for spillenes bruk av virkemidler og deres funksjon. Spesielt gjelder dette handlings- og fortellertekniske elementer. Nevneverdig er f. eks. spillfiguren *Expositor*: En fleksibel, fortellende (episk) skikkelse på sidelinjen av handlingen og et bindeledd mellom spillet og tilskuer, gjerne vekslende mellom spillets her-og-nå-situasjon og direkte henvendelse til publikum med instruksjoner og påminnelser, dvs. som fiksjonsbrudd (Gladsø et al. 2005).

Grunnleggende for scenetyperne i mysteriespillene var oppdelingen mellom *loci* (hus), som representerte det dramatiske sted, og det nøytrale spillområdet på bakkenivå, *platea* (plassen), hvor publikum oppholdt seg. Den dramatiske handlingen foregikk i *loci*, mens *platea* var

området for publikumshenvendelsene og medvirkningen, hvor skuespillerne kunne gå ut av sin rolle. Også her finnes det noen kunstpedagogiske røtter:

Mysteriespillene hadde en didaktisk (opplærende) funksjon, og fungerte som en slags billedbibel på morsmålet for den verken latin- eller lesekyndige befolkningen. Til tider tangerte spillene også ritualets form, idet man mediterte over handlingen for eksempel med en preken eller en salme, som kunne forvandle publikum til knelende og syngende menighet (op. cit.: 37).

Mysteriespillene representerer et interessant punkt tidlig i teaterhistorien, hvor sammenhengen mellom fiksjon og virkelighet, spillet og publikum, utgjør en karakteristisk rolle for dramatikken. Middelalderens *simultanscenedramaturgi*, karakterisert gjennom en episodisk form, opererer i grenseland mellom fiksjon og ikke-fiksjon – den presenterer en *ikke-illusjonisme*. Mysteriespillenes virkemidler og struktur, åpent/lukket spill med fiksjonsbrudd, kan gjenkjennes og anses med referanse til bl.a. Bertolt Brecht. Samtidig er den liturgiske tekst premissleverandør for handlingen.

#### Verisimilitude og de tre enheter

I renessansen utviklet det seg nye ideer og perspektiver på verden – *humanismen*. Kjennetegn på utviklingen av europeiske kultur, spesielt i Italia, i denne perioden er en søking tilbake til antikken – gjennom gjenfødelse av gresk og romersk kunst, arkitektur og filosofi. Interessen for antikkens dramatik og skrifter, bl.a. Aristoteles' *Poetikken*, førte til gjenoppdagelse av regelbundne dramaturgiske strukturer av det dramatiske teateret. Studenter og lærere samlet seg i universitetet i Roma, foretok studier av antikkens klassikere og utviklet det *humanistiske skoleteateret*: «I skuespillkunsten gikk man tilbake til kunnskapen om deklamasjon og retorikk [...] Teatermøtene utviklet seg til en fast institusjon som ble kalt Akademiet i Roma, [...] Liknende akademier vokste snart fram i flere større byer i Italia» (Braanaas 2008: 145). Etterligningen- og erkjennelsen av det menneskelige stod i sentrum – renessansemennesket på scenen kunne se sine egne feil og dermed lære å vokte seg for dem gjennom innsikt.

Sentralt for perioden er regjeringen av et «troverdighets-prinsipp»: De tre enheter (Gladsø et al. 2005: 44). Dette la grunnleggende føringer for teateret: (1) Handlingen måtte ha en logisk sammenheng – en begynnelse, midte og slutt. (2) Tidens enhet kunne ikke overskride publikums fornuft; det ville ikke være troverdig om flere dager passerte på scenen, når det bare hadde gått noen få timer i virkeligheten. (3) Stedets enhet måtte være representert med det

samme sted gjennom hele stykket. Mentale geografiske forflyttinger mellom scener og akter stred mot teaterets mål og var ikke troverdig. De italienske renessansedramatikere vendte seg også mot sømmelighet og sannsynlighet som retningslinjer for kunsten. Scenens innhold skulle være i henhold til strenge sjangerbeskrivelser, samfunnets konvensjoner og den sosiale standarden:

Mens middelalderteatret hadde beveget seg mellom dramatiske stemninger og ulike rolletyper med stor frihet, blir forbindelsen mellom bestemte sjangre og karaktertyper fra gitte sosiale klasser nærmest sementert i løpet av renessansen (Gladsø et al. 2005: 46).

Til tross for at middelalderen måtte vike for renessansens lys, må disse epokene ikke nødvendigvis betraktes som totalt forskjellige i teaterhistorien. «De konvensjoner, strukturer og dramatiske muligheter vi finner i middelalder-teatret forblir kunstneriske muligheter, også etter at renessansen feier gjennom Italia og Nord-Europa» (op. cit.: 42), f. eks. 1500-tallets *commedia dell'arte*. Den engelske scenen var lenge åpen og uten grenser – William Shakespeare og hans dramatikkk ga anledning til fleksibel dramaturgi og kunstnerisk frihet:

Et sentralt kjennetegn ved Shakespeares dramatikkk er at det vanligvis finnes mer enn én fabel, eller handling. [...] Mange av Shakespeares skuespill, ikke minst de historiske stykkene, rommer dessuten svært lange handlinger, som strekker seg over mange år, og utspilles på mange forskjellige steder, med mange vendepunkter og stort persongalleri. Dette er i seg selv nok til å bryte med Aristoteles' fordring om en fabel av overskuelig omfang, og [...] kravene til tidens og stedets enhet (op. cit.: 64-65).

Shakespeares dramaturgi var preget av logisk handlingsutvikling, med aristoteliske elementer, men det finnes dramaturgiske grep som bryter med her-og-nå-situasjonen: «I tillegg til sjangeroverskridelsene snakker vi om lange og delvis episodiske fabler, side- og underhandlinger og store forflytninger i tid og rom» (op. cit.: 65). Shakespeare representerer et foreløpig endepunkt for formmessig frihet.

Selv om renessansen baserte seg på de antikke ideer, hadde den religiøse tilknytningen forsvunnet. Fiksjonen kan sies å ha overholdt mimesis og katharsis som styrende for teaterets prinsipp og funksjon: «Når sannsynlighet, eller *verisimilitude*, blir et kjernebegrep i renessansens dramaturgiske diskusjon, henger dette igjen sammen med teatrets mål, som var moralsk lærdom» (op. cit.: 44). Tanken om teaterets mål som didaktisk og moralsk opplærende var basert på at teateret overholdt et realistisk og troverdig grunnlag – herav sømmelighet og sannsynlighet. Paradoksalt nok synes det å være gode grunner til at teaterets moralske og oppdragende mål har «[...] vært avgjørende i tider da teatret var del av den anerkjente religiøse

kultus, og at betydningen tilsvarende har vært likegyldig eller fraværende i det monn teatret har fjernet [...] denne forbindelsen» (Braanaas 2001: 293). Den italienske renessansens teaterstrømninger slo til sist igjennom for fullt utover i Europa, og i løpet av 1600-tallet innfalt også England under de strenge prinsippene for sannsynlighet, harmoni og klassisistisk tradisjon.

### Klassisismen og hoffteatrene

Aristoteles og reglens suverenitet etableres som autoritet og premissleverandør i den franske varianten av renessansen, hvor sømmeligheten og moraliteten ble satt enda høyere enn i Italia (Gladsø et al. 2005). Det strenge fokuset medfølger intense, kritiske debatter om hvorvidt reglene blir fulgt og var en stor del av utviklingen av teateret – om forestillingen var en suksess betydde ikke noe om forestillingen ikke overholdt Det franske akademiets og de lærde kritikernes ord. Spillestilen skulle være naturlig, selv om den type «naturlighet» det er snakk om her ikke har mye å gjøre med en realistisk spillestil. Franskklassisismen anså det som viktig å sikre den moralske lærdommen, hvor det gikk så langt at moralsk sett gode handlinger som skjedde på scenen skulle belønnes i løpet av stykket, og moralsk sett dårlige handlinger skulle straffes – hvilket det franske teatermiljø oppfattet som poetisk rettferdighet (Gladsø et al. 2005: 70).

Det betydde likevel ikke at alle fulgte teaterdebattens konklusjon om nedfelling av bastante strukturer. Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), eller Molière, var en av de store franske dramatikere som i stor grad tilfredstilte publikum og forsåvidt reglene samtidig (Gladsø et al. 2005). I reaksjonen mot de strenge konvensjonene rådet en bekymringsløshet i forhold til regelsettet, og bidro til nok en omveltende debatt utover 1600-tallet. Molière, sammen med andre samtidsdramatikere, skrev spesielle stykker for hoffet, som bestod av helt andre krav. Teaterfester, med levende opptog og tablåscener, fant sted både utendørs og innendørs, etter antikkens romerske mønster. Slike triumftog, var preget av musikalske mellomspill, allegorier og dans. Aktørene henvendte og forholdt seg til de adelige og kongen, som indirekte spilte hovedrollene i hoffteateret – basert på om de var enig eller uenig i det som skjedde på scenen kunne de avløse konflikten og seire som helten (Braanaas 2001: 195). Antikkens ideer og renessansens fornyelse av disse, dannet bl.a. forutsetningene for *operaen* og *balletten* – kunstarter inspirert av det musiske oldtidsteateret. De overdådige, barokke hoffstykkene brøt omsider med klassisismens teaterform:

Disse hoffstykkene er bestillingsverk, gjerne i anledning ulike hoffmarkeringer eller -festivaler. [...] I Italia skal denne formen for hofffestivaler utvikle seg til *intermezzi*, i Frankrike til *ballets de cour* og i England til *masque*. I alle landene får disse hoffteaterformene [...] en særegen dramaturgi – ulikt det franskklassistiske idealet for teatret (Gladsø et al. 2005: 73).

Hoffteaterets iscenesettelsespraksis realiserte på nytt en teaterform som ikke overholdt begrensningen av de tre enhetene. Scenografien, de involverte aktørene og fremstillingen får nye visuelle uttrykk. Spektakulære virkemidler, overdådige kostymer, store gester, frontal spillestil og en vid bruk av *scenemaskineri* stod sentralt (ibid.). Fremførelsen vekslet mellom dialog og dans og utfoldet seg ved hyppige scenskift og episodisk tidsstruktur. Scenemaskinistene boltret seg med bevegelige settstykker, tekniske innretninger som kom ovenfra og endret scenografien på et blunk. Dette var gjennomførbart pga. det italienskinspirete perspektivteaterets sceneteknikk:

[S]cenemaskineriet bistår med flyving, bevegelige skyer, torden, bølger, sjøslag og helvetes flammer. Figurene som opptrer i stykkene, er av allegorisk og/eller mytologisk format. [...] Selv om hovedvekten ligger på dans og spektakulære virkemidler, er historien som blir fortalt *via* disse virkemidlene uhyre viktig (op. cit.: 74).

Selv om hoffteaterene til slutt opphører, vitner den karakteristiske sjangeroverskridelse, en politisk interesse og de dramaturgiske og visuelle elementer som i seg selv bidrar i forestillingens formål, om teaterhistoriens mer moderne tendenser. Fiksjonsforståelsen og dramaturgien i klassisismen er vekslende i form, også delvis i funksjon, og teateret er en medskaper av debatt i samfunnet – både på og av scenen.

#### Opplysningstiden og romantikken: Følelser vs. fornuft.

1700-tallet, opplysningstiden, kan ses på som borgerens-, teaterets- og skuespillkunstens århundre (Braanaas 2001: 196). Mot slutten av klassisismens levetid, uttrykker opplysningstiden i Europa en optimistisk og rasjonell tankegang om at teateret kan stå i borgerens tjeneste. De første engelske tidsskriftene begynner å komme ut til offentligheten – idealer og filosofi drøftes. I teaterdebatten legges det større vekt på hva som er effektivt enn om reglene følges – en følge av interessen for psykologi. Poetisk rettferdighet blir erstattet med synet på at den intelligente borger kan forestille seg at alle mennesker er utsatt for det gode og det onde, uavhengig om de dydige eller ikke. Teateret blir et møtested for både underholdning og instruksjon – dvs. moralsk dannelse. Samtidig bryter tankene fra det middelalderiske verdensbildet ned og vitenskapen tar over. To retninger som stanget mot hverandre var rasjonalismen og empirismen – oppfatningen av sikker kunnskap om verden basert på

metafysiske svar kontra subjektets oppfatning av verden gjennom sansene (Haseman 1999: 2). I løpet av perioden, balanserer teaterteorien mellom fornuft og følelser som sentralt premiss. «Spørsmålet blir altså: Hvordan påvirker ulike handlinger oss, og hvilke følelser utløser ønskede reaksjoner hos oss?» (Gladsø et al. 2005: 81).

En problemstilling var om skuespillkunsten var en selvstendig, skapende kunstart eller om den skulle tjene og tolke litteratur (Braanaas 2001: 196). Dette førte igjen til engasjement og drøfting rundt forholdet mellom skuespilleren og følelsene – skulle skuespilleren føle det den spilte, eller skulle skuespilleren ha avstand til rollen? Måtte man ha kontroll over kropp, stemme og mimikk eller var det nødvendig å identifisere seg med rollen og leve naturlig med den? Den franske filosofen Denis Diderot (1713-1784) drøfter, i *Paradoks om skuespilleren* (1830), idealet for skuespilleren, som i tråd med opplysningstidens ånd skulle være kunnskapsrik, erfaren, observant og reflektert – en kald, distansert anskuer (Braanaas 2001; Eriksson 2009). Den følelsesrike representasjon kunne redusere skuespillerens evne til uttrykke seg og ville ende i kaos, ifølge Diderot (Braanaas 2001: 197). Skuespilleren skulle mestre sitt fag – fra tanken og fra kroppen. Naturlighet på scenen var fortsatt forbundet med overdrevet mimikk og gestikulasjon, for å tydeliggjøre skuespillernes følelser, intensjoner og reaksjoner. Teaterets sannhet og virkelighetens sannhet var ikke den samme og skulle derfor være overdrevet, ifølge Diderot.

I andre halvdel av 1700-tallet blomstret ideen om følelsene i teateret. En tendens i Tyskland omhandler den sentimentale komedien – publikums følelser bestemmer hva som er gyldige regler for teateret (Gladsø et al. 2005: 88). Dramatikeren Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) mener at fokuset må hvile på «virkende» teater kontra «riktig» teater (Gladsø et al. 2005). F. eks. ligger tragediens mulige effekt i medlidenheten: «[D]et er det stykket som gir den mest “varige” medlidenhet, som er det beste» (op. cit.: 89). For Lessing handlet følelseslivet i teateret om at det indre hos skuespilleren kom fra det ytre (Braanaas 2001: 197). Skiftet i interesse på midten av 1700-tallet innleder til slutt den endelige oppløsning av klassisismens idealer i form av romantikkens estetikk. Balansegangen mellom fornuft og følelser i teateret, som, hos Lessing, et middel til å oppleve medlidenhet og dannes til medlidenhet, bikker til slutt totalt over mot at følelsene blir et mål i seg selv. Dette skapte et skille for teaterets didaktiske

betydning: «Med overgangen fra fornuftens hegemoni til følelsenes, svekkes [...] troen på at teatret kan tjene andre formål, troen på teatrets oppdragende effekt» (Gladsø et al. 2005: 78).

Romantikken og den etterkommende nasjonalromantikken, var de sterke følelsers tid – det fantastiske, det sublime, det inspirerende og det irrasjonelle. Teateret skulle ryste sitt publikum, sette følelsene i spill og vise storslåtte scenarier. Melodramaet, gjennomsyret av sentimentalitet, fremstiller hovedpersonen som offer i håpløse og fryktelige omgivelser, forårsaket av ytre krefter. Dramatikken var i samtiden forsvart ut fra katharsis – ideen om at renselse var godt for publikum (op. cit.: 106). Romantikkens krav om spesialeffekter, sceneteknikk og fremførelse, skulle ha en tilstrekkelig effekt på publikum. De store følelsers tid og melodramaets utvikling går fra detaljert, scenisk representasjon av det historisk korrekte, til en detaljert interesse for kritikk av samtiden – en skritt mot et mer realistisk teater.

#### Realismen og naturalismen: Illusjon

Konflikten mellom skuespillerteoretiske standpunkt på 1700-tallet – mellom den distanserte, «kalde», og den spontane, «varme» – kan forstås som ytterpunktene på et kontinuum for moderne dramapedagogikk og teater (Braanaas 2001). Man finner uttrykk i romantikken, f. eks. hos Lessing, som peker fremover mot Stanislavskijs skuespillertekniske lære (Braanaas 2001); hos Diderot, en filosofi som deler likheter med Brechts skuespillerteori (Eriksson 2009: 62-66). Opptakten til realismen, mot slutten av 1800-tallet, kommer fra denne konflikten og reaksjonen på den i romantikken. Romantikkens teaterideer innledet en gradvis overgang mot en mer realistisk teaterscene:

Realismebegrepet blir brukt første gang i 1826 for å beskrive en estetikk som avviser klassisisme og romantikk, [...] Det betegnet et ønske om i større grad å vise mer troverdige gjengivelser av virkeligheten. Romantikkens virkelighetsframstilling var for idealisert, [...] ble oppfattet som for begrensende – med sitt omfattende regelverk. [...] Der hvor romantikken hadde søkt å harmonisere motsetninger og fokusere på sannheten som ideell, var realismen mer opptatt av å problematisere og fokusere på avstanden mellom ideal og virkelighet (Gladsø et al. 2005: 108).

Kunsten skulle sette virkelighetens problemer under debatt og sette lys på disse i samfunnet (Gladsø et al. 2005). Kroppsspråk og stil nærmet seg det som fantes i den virkelige verden. Representasjon og portrettering av hjemmelivet; hverdagens talemønster og miljø; samtidige klesdrakter og et spill gjort mer realistisk gjennom motivasjon, spontanitet og rollepsykologi er

karakteristisk. Selv om realismen tok avstand fra klassisismen, var et overveiende prinsipp, i stor grad, å skape en *illusjon*:

Idealet om å skape og opprettholde en illusjon av virkelighet gjør at en klar avgrensning av sted, tid og antall personer involvert, oppleves som nødvendig. [...] En viktig forskjell [fra klassisismen] er at dramaenes handling har flyttet innendørs, [...] Det realistiske dramas aktører er i overveiende grad borgere (op. cit.: 109-110).

Realismen hadde derimot ikke som mål å være mekanisk identisk med virkeligheten, men skulle vise til den gjennom illusjonen: «Hvor realismen utvikles til å ha en kritisk funksjon, fokuserer naturalismen på å gi en objektiv og verdifri skildring» (op. cit.: 114). I overveiende grad hadde naturalismen en sammenheng med positivismen og samtidens vitenskapelige metoder. Teateret skulle her vektlegge de materielle aspektene ved menneskelig eksistens. Naturalismens teater oppfattet sin oppgave som å være fri fra konvensjoner og kunstighet, å hengi seg til kalkulert og total reproduksjon av virkeligheten – handlingen skulle gjenskapes fra empiriske studier fra språk, miljø og atferd. «Teateret blir i denne sammenhengen et laboratorium, hvor den naturalistiske vitenskap kan gjøre sine forsøk. Laboratorieforskene går ofte ut på å vise hvordan arv og miljø avgjør menneskets skjebne» (ibid.). Naturalismen skal ikke sette problemer under debatt, men vise et utsnitt fra livet slik det er.

Realismens og naturalismens konvensjoner satte virkeligheten som premiss for iscenesettelsen. Samtidig var virkelighetens øyeblikk og fiksjonen totalt skilt via den fjerde veggen. Når man snakker om realisme utenfor den realistiske og naturalistiske epoken, er dette forstått som en iscenesettelsespraksis – et sett med teknikker og konvensjoner. Denne overlevende betegnelsen anses som arbeid med ulike plan i scenisk fremstilling, som f.eks. Stanislavskijs autentiske fremstilling på scenen. Realisme etter realismen ser annerledes ut i denne forstand. Den avhenger ikke av naturalismens ideal om «utsnitt-fra-livet». En naken, minimalistisk scene kan gjerne oppfattes som realistisk. «Dette er en type realisme som særlig overlever innen regiteatret, som jo oppstår som en konsekvens av den realistiske epokens krav til samordning av alle elementer til et hele» (op. cit.: 117). En årsak er at den realisme som kommer i etterkant av epoken, har hatt sitt møte med det modernistiske gjennombrudd – som oppmuntret til nytolkning og re-visualisering av dramatikk. Videre historiske perspektiver, utover det som allerede er redegjort for, betrakter jeg i neste kapittel idet disse har en større sammenheng med andre del av dikotomien studien har som bakteppe for analysen.



## Dramatisk fiksjon

Det dramatiske teateret har historisk sett endret seg noe med tiden, i de ulike tolkningene av teateret som har ligget til grunn for ulike perioder. Men den grunnleggende troen på Aristoteles som lovgiver har ikke endret seg voldsomt. De ulike periodene poengterer heller hva et «dramatisk teaterparadigme» omfatter, og i hvilken grad man tilsvarende kan forstå dramatisk fiksjon som et sammensatt begrep. Hva man kan vise til som kjennetegn, eller idealer, er representasjon, innlevelse, katharsis og ordnet, direkte fremstilling (op. cit.: 166-167). I det hele anses verket (forestillingen) og dens innhold for å være et sentralt fokus. Gjennom teaterhistorien har fornuftens autoritet manifestert seg som gjeldende i det dramatiske teaterets estetikk. Det aristoteliske kunstsynet har vært et normgivende prinsipp for det dramatiske teateret, hvor man behandlet fiksjonelle forhold innenfor et «lukket», dramatisk univers (op. cit.: 182). I form av bestemte krav til teateret, der det mest avgjørende er at handlingen (fabelen), skulle verket være fullstendig. Alle hendelser i fabelen skulle inngå i denne fullstendige handlingen og henge sammen slik at helheten ikke falt fra hverandre. Bundet til disse idealene, ble teateret i stor grad etter renessansen behandlet i forhold til de tre enhetene, verisimilitude og ble forsterket gjennom naturalismens illusjonskunst.

Slik Lehmann skriver det, er denne indre orden en «hermetikkboks»; det dramatiske fiksjonsuniverset «forsegler» og skiller seg selv fra «[...] outside reality, and at the same time, constitutes it internally as an unbroken, complete unity and wholeness» (Lehmann 2006: 40). Således er «helheten» som forsegles, den teoretiske fiksjonen, grunnleggeren av et «totaliserende logos», hvor kunsten og skjønnheten er forbundet med og avgjort av «[...] mastery of the temporal progress» (ibid.). Som overordnet prinsipp påpeker Lehmann at det dramatiske teateret proklamerer helhet som «the model of the real» (op. cit.: 22). Denne totaliteten, helheten, kan refereres til som en «verden», et «fiksjonelt univers», som er iboende i modellen av dramatiske teateret:

[I]t can be stated that dramatic theatre was the formation of illusion. It wanted to construct a *fictive cosmos* and let all the stage represent – be – a world [...] abstracted but intended for the imagination and empathy of the spectator to follow and complete the *illusion* (ibid.).

I denne forstand er målet i det dramatiske teateret, jamfør Aristoteles, å skape fiksjonsverden som er så troverdig at den kunne vært sann. Tilskuerens aktivitet i det dramatiske teateret, kan listes opp slik, ifølge Gladsø et al.: Tilskueren vikles inn i handlingen, teateret forbruker hans/hennes aktivitet, teateret bevirker følelser, teateret gir opplevelser, teateret suggererer,

oppfattelsene blir konservert (Gladsø et al. 2005: 168). I den strenge og regelbundne formen er figuren, den dramatiske karakteren (*dramatis personae*<sup>7</sup>), blitt ansett som noe gitt gjennom den dramatiske teksten og underlagt prinsipper om troverdighet, sannsynlighet og sannhet.

Despite an ever increasing characterization of *dramatis personae* through the non-verbal repertoire of gesture, movement and psychologically expressive mime, the human figure even in the eighteenth and nineteenth centuries was still centrally defined through speech (Lehmann 2006: 21-22).

Skuespilleren, slik jeg har trukket frem, oppleves som noe «fiksert» eller umedgjørlig, en «[...] plastically shaped *dramatis personae*» (op. cit.: 34). Skuespilleren portretterer, etterligner/representerer, noe fastsatt. Ifølge Gladsø et al. kan synet på mennesket i det dramatiske teateret listes opp slik: Mennesket forutsettes kjent, mennesket er uforanderlig, mennesket er «fixum» (ferdig/dannet) og tenkningen bestemmer væren (Gladsø et al. 2005: 168).

Med utgangspunkt i «hermetikkboksen» som metafor, kan Aristoteles' teori om tragedien godt ses på som en modell, både som forklarende modell og som en handlingsrettet modell. Den dramatiske formen er ifølge Szatkowski, i «Dramaturgiske modeller – om dramaturgisk tekstanalyse» (1989), primært karakterisert ved illusjonen som noe *absolutt* i et «her-og-nå» (Szatkowski 1989: 41). Som tilskuere blir man vitne til en situasjon, hvor rollefigurenes handlinger og replikker presenteres som en umiddelbar virkelighet. Szatkowski opererer her med den *teatrale fiksjon* som betegnelse på «rammen» utenfor den dramatiske fiksjonens egen «ramme», eller selve teaterhendelsen og teaterrommet (op. cit.: 28). I denne rammen befinner tilskueren seg og her blir fiksjonskontrakten konstituert. Szatkowski går ut fra at etymologien til ordet «teater» for å forklare relasjonen mellom den teatrale og dramatiske fiksjon:

Det græske ord *theatron* betyder “skue-plads”. Et sted hvor ting stilles til skue. [A]fledt af stammen i ordet *theamai*, der betyder at “anskue”, og det er af samme rod som ordet *theoria*. [T]eater betyder altså også at spekulere og teoretisere for at forstå og fremstille virkeligheden (Szatkowski 1985: 143).

Slik Szatkowski fremstiller det, er den teatrale fiksjon en forutsetning for den dramatiske fiksjon (ibid.). En fiksjonskontrakt betegner forholdet mellom den teatrale fiksjon og den dramatiske fiksjon: «Etableringen av fiksjonskontrakt handler om å klargjøre hvordan akkurat denne forestillingen skal fortelles, hvordan den forholder seg til sitt publikum, og hva som er forventet av publikummet» (Gladsø et al. 2005: 185). Selv om fiksjonskontrakten må ses i kontekst av

---

<sup>7</sup> *dramatis personae*. (i.d.). *Dictionary.com Unabridged*. Hentet 5. mai 2015, fra: [http://dictionary.reference.com/browse/dramatis\\_personae](http://dictionary.reference.com/browse/dramatis_personae)

hvordan forestillingen forteller og etablerer sin fiksjon, kan en modell for det dramatiske teaterets fiksjonsaspekter således være slik: (1) Den dramatiske fiksjonen lukker seg om seg selv med tilskueren utenfor i den teatrale fiksjon; (2) Skuespillerne og rollene er innenfor den dramatiske fiksjonen og agerer således «uvitende» om at de blir observert i en teatral fiksjon. Premisset er at tilskueren må gå med på det å være vitne til en fiksjon, samtidig som at det nødvendig at forestillingen lar seg stille til skue som en fiksjon.

Som en «modell» for fiksjonsbegrepet blir det dramatiske teaterets karakteristika ganske klar. Dramatiseringen, eller det dramatiske spill, utgjør her et sentralt element; det at noe handlet skjer foran øynene på oss og presenterer en umiddelbar annen virkelighet: «Det dramatiske, eller handlende, er gjerne blitt betraktet som teatrets fremste kjennetegn, og som en grunnleggende dramatisk struktur» (op. cit.: 27). Fiksjonen er her som et bindeledd mellom tilskuere og verket. Den teatrale og den dramatiske fiksjonen utgjør samlet en helhetlig fiksjon i det dramatiske teaterets fiksjonskontrakt. Ordet drama(-tisk) har samtidig en særs kobling med et dramapedagogisk grunnlag, i form av meningsfulle fremstilte handlinger i et dramatisk univers (Sæbø 1998: 23-24; 40-42). Om den dramatiske fiksjonen skulle betraktes separat, siden den allerede er satt i forhold til den teatrale fiksjon som en annen komponent ved det dramatiske teateret, vil dramatisk fiksjon kun omhandle det som skjer på scenen – i det «usynlige, men synlige rommet». Her er det interessant å betrakte lekens dramaturgi, idet man kan forstå den som annerledes enn det tradisjonelle, aristoteliske teateret. I lek forekommer det gjerne mer dialogiske, reflekterende og forhandlende aspekter, om hvordan det lekes og hva man skal leke. I lekens nivåer og «spill-plan», samt lekens veksling mellom fiksjon og virkelighet, finner man klare paralleller til både *episk-* og *metafiksjonell* dramaturgi (Gladsø et al. 2005: 171). Dette synes å påpeke at lekens som en inngang til fiksjon er preget av en annen kontekst og kvalitet enn det dramatiske teateret. Disse aspektene vil senere i oppgaven tas opp i mer detalj i forhold til performance og prosessdrama.

Jeg har i dette kapittelet gjennomgått en historisk redegjøring av dramatisk fiksjon, slik man kan forstå det i et dramatisk teaterparadigme. På tvers av de periodevise og kontekstuelle diskrepanser, overholdes det aristoteliske kunstsynet og det epistemologiske utgangspunktet i *mimesis* som sentralt. Om man skulle fremstille det dramatiske teaterets fiksjonsaspekter som en modell, ville det vært en «hermetikkboks» som lukker seg om seg selv, hvor tilskueren

befinner seg utenfor boksen og kikker inn. Definisjonen av dramatisk fiksjon forstått i kontekst av det dramatiske teateret er her gjeldende som et utgangspunkt for analysen av fiksjonsbegrepet i studiens kontekst.

# DEL II

## D. Fiksjon i det postdramatiske paradigmet

De historiske perspektivene som ovenfor har blitt redegjort for, om noe forenklet, representerer aspekter ved drama og teater gjennom tidene som kan plasseres innenfor et dramatisk paradigme. For det meste er det snakk om epoker, perioder og stilretninger med tydelige designasjoner, regler og karakteristikk – f. eks. hadde den greske tragedien etablerte elementer og bestanddeler som var essensielle; klassisismen var opptatt av sannsynlighet og sømmelighet i kunstinnholdet; og for det naturalistiske illusjonsteateret var kravet om realistiske uttrykk grunnleggende. Periodeinndelingen er måten man kjenner til kunsthistorien på, men i løpet av de siste hundre år har imidlertid situasjonen forandret seg. I introduksjonen til *Postdramatic Theatre* (2006) avklarer oversetteren, Karen Jürs-Munby, «[...] that the ‘post’ in postdramatic is prone to similar misunderstandings as the ‘post’ in postmodernism» (Jürs-Munby 2006: 2), og påpeker at forholdet mellom dramatisk- og postdramatisk teater må anses:

[N]either as an epochal category, nor simply as a chronological ‘after’ drama, a ‘forgetting’ of the dramatic ‘past’, but rather as a rupture and a beyond that continue to entertain relationships with drama and are in many ways an analysis and ‘anamnesis’ of drama (ibid.).

*Anamnese* er et interessant begrep i denne sammenheng. Ordet betyr, i sammenheng med Jürs-Munbys tekst, «recollection» (hukommelse) av fortiden<sup>9</sup>. På bakgrunn av dette anser jeg det som viktig å foreta en gjennomgang av relevante tendenser, eller strømdrag, i tiden frem mot det man kjenner som det kontemporære.

## På vei til samtiden – modernismens utvikling og overganger mellom kunst og virkelighet

Mot slutten av det 19. århundre endret delvis forholdene mellom teaterets aspekter og elementer seg – spesielt i forhold til tekst, handling og publikum. Lehmanns teori beskriver forandringene i denne tiden som «[...] the crisis of drama» (Lehmann 2006: 49), her forstått som kritikken og refleksjonen rundt teater som en tekstrelatert kunstform – også det klassisk mimetiske. Som Lehmann formulerer det, hadde det dramatiske teateret nådd endepunktet på et langt liv som en perfektionert diskursiv formasjon (op. cit.: 48). Konseptet om teater var så veletablert at det

---

<sup>8</sup> (Lehmann 2006: 172).

<sup>9</sup> Anamnese: filosofi (2011). I *Store norske leksikon*. Hentet 31. januar, 2015 fra: <https://snl.no/anamnese%2Ffilosofi>.

oppstod motstandsbevegelser i kraft av radikale, avantgardistiske artister som ville oppheve og forstyrre kunstfeltets «status quo». En historisk milepæl i denne forstand er modernismen, som Lehmann beskriver som: «[...] the *entry of theatre into the age of experimentation*» (op. cit.: 50).

Det moderne betegner en variert tid og en mangfoldig estetikk – en «[...] idehistorisk linje som strekker seg fra opplysningstiden og helt frem til dagens samfunn» (Gladsø et al. 2005: 121). De moderne, *les modernes*, i Frankrike tok i løpet av 1700 og 1800-tallet et oppgjør med klassisismen, og rundt 1850 søker litteraturen bevisst etter- og formulerer *det moderne* som kunstnerisk prosjekt (op. cit.: 120). Den aristoteliske enhet i tid, sted og handling løses opp og teksten er ikke lenger bærende for dramaturgien. Lehmann skriver: «In parallel and in analogy to the crisis of drama as a theatre-related text form, there emerges a first scepticism towards the sheer compatibility of drama and theatre» (Lehmann 2006: 49). Den skjønne, vakre kunsten konfronteres med den moderne verdens foranderlighet – det urbane teknologi- og industrisamfunnet. Lehmann poengterer at «[...] the media now suddenly defined as ‘older’ begin to inquire what is specific to them *as art forms*» (op. cit.: 51).

Grunnleggende var modernismen med på å utvikle nye kvaliteter i spontane, kreative og ekspressive sceneuttrykk (Gladsø et al. 2005: 124). Hele den historiske utviklingen frem mot realismens illusjonskunst avvises og modernismens gjennombrudd kommer i form av en sprakende, kunstnerisk eksplosjon. Man snakker ikke lenger om ett kunstnerisk uttrykk eller én dramaturgi med tydelige kjennetegn, men heller om en rekke mangfoldige og ulike kunstneriske retninger – ismene.

### Reteatraliseringen

*Reteatraliseringen* av teateret var en sentral interesse innen modernismen, med rituelle, ikke-tekstbaserte og visuelle former som premissleverandører for kunsten (Gladsø et al. 2005). Kunstens illusjon og naturalistiske avbildning anses ikke lenger som teatralt. Det handlet mer om virkemidlene og hvordan kunsten ble laget, i motsetning til hva som ble laget (Danbolt 2014: 30). Tendensen er et ønske om å nå inn til en dypere virkelighet bak kunsten, å finne sannheter og å nå ut til publikum og deres personlige virkelighet – et forhold Simon Shepherd og Mick Wallis, i *Drama/Theatre/Performance* (2004), referer til som modernismens «[...] epistemological dominant» (Shepherd & Wallis 2004: 89). Kunstnere og teoretikere får en

interesse for kunstens egenart, form og virkemidler og begynner å verdsette den skapende prosessen som et kunstnerisk uttrykk i seg selv. «Theatre is here recognized as something that has its own different roots, preconditions and premises, which are even hostile to dramatic literature» (Lehmann 2006: 49). Det er, ifølge Gladsø et al. (2005) vanlig å knytte den modernistiske kunsten til noe abstrakt, ugjenkjennelig og understreking av form fremfor innhold (Gladsø et al. 2005: 121). Eksempelvis er *formalismen* opptatt av bakenforliggende strukturer og sannheter, og eksperimenterer med «[...] non-figurativ form, dvs. form som ikke forsøker å skape en etterlikning (mimesis) eller gi illusjoner om virkelighet og natur» (op. cit.: 122). Michael Kirby (1987) påpeker at, historisk sett, er formalismen mer eller mindre synonymt med abstraksjon og en visuell stil: «It is a visual theatre, a painterly theatre, a retinal theatre, a “theatre of images”» (Kirby 1987: 109). I det postdramatiske blir det visuelle aspektet ved teater en essensiell komponent.

Reteatraliseringen av teateret leder til en frigjørelse fra klassiske normer og et fokus på hva som er spesielt for kunststartene i seg selv:

Once the formerly ‘glued together’ aspects of language and body separate in theatre, character representation and audience address are each treated as autonomous realities; once the sound space separates from the playing space, new representational chances come about through the autonomization of the individual layers (Lehmann 2006: 51).

Lehmann hevder at «dekonstruksjonen» av tekst i tiden fører til at nye former for «tekster» utvikler seg, «[...] that contain narration and references to reality only in distorted and rudimentary shape» (op. cit.: 49). Innflytelsesrike retninger i modernismen, slik Lehmann ser det, er *ekspresjonismen* og *surrealismen*:

[E]xpressionism concur with Surrealism in privileging an articulation based on an editing technique and collage/montage that demands and develops the speed, ‘intelligence’ and versatility of the associative capacity of the recipient (op. cit.: 66).

Gjennom drømmeaktige, «magiske bilder» og episodiske motiver av underbevisstheten, fremstilles disse som virkeligheter i teateret i sin egen rett. Lehmann konstaterer at surrealismen til slutt la grunnlaget for kunsten som oppstod i tiden etter modernismen (ibid.). I forhold til dette påpeker han ideen om skuespilleren presentert både som «seg selv» og som representerte figurer, men uten en klar definisjon mellom fiksjon og virkelighet – «[...] a partial suspension of the distinction between the fictive cosmos of a ‘drama’ and the reality of the performance» (op. cit.: 67).



I begrunnelsen for det postdramatiske paradigmet er det hos Lehmann innsikter om eksistensen av et kommunikasjonsproblem i det nye teateret. Det er snakk om vanskeligheter i forhold til tolkning av kunsten. Kommunikasjonsproblematikken er et aspekt som Danbolt (2014) påpeker var tilstede allerede i modernismen, som en svekking av forholdet mellom verk og tilskuer:

Tilskodarane var vant til at eit bilde førestilte noko, altså viste til ei verkelegheit utanfor rammekantane, enten det var ei ytre eller ei indre verkelegheit. Men i modernismen/formalismen blei verket betrakta som ei eiga sanseleg-estetisk verd, som berre fanst innanfor rammekantane og ikkje peikte utover dei (Danbolt 2014: 30).

I likhet med Danbolt skriver Lehmann at den modernistiske kunsten:

[R]ejected representation and obviously has to be comprehended as positing a new reality in its own right: as a gesture and innervation made manifest; as a statement affirming its own reality; [...] independent of any recognition of represented realities» (Lehmann 2006: 36).

Problemet blir ikke mindre i tiden som kommer etter modernismen. Den aristoteliske dramaturgien og forståelsen av kunsten blir utfordret og, slik jeg ser det, blir en revurdering av mimesis og dramatisk fiksjon satt i omløp. I det følgende tar jeg for meg tre utvalgte teoretiske ytterpunkter. Disse markerer her avgjørende konsepsjoner i det postdramatiske paradigmet, innleder overgangen til det «ettermoderne» og starter, det jeg betegner som, en prosess mot *defiksjonalisering*<sup>10</sup>.

### Brecht, Artaud og Grotowski

Det modernistiske eksperimentelle teater, og formalismens tanker rundt fiksjon og kunst, var et interesseområde for Bertolt Brecht (1898-1956). Brechts teaterpraksis – særlig hans teori om det episke, eller ikke-aristoteliske teateret – preges av søken etter nye teatrale virkemidler, og er tradisjonelt ansett som en av de mest markante motpoler til klassiske teaterformer. Hans teater hadde ønske om å belyse problemstillinger i samfunnet og å aktivisere og engasjere tilskueren til kritisk refleksjon og bevisstgjøring. Nøkkelbegrepet i Brechts dramaturgi og teater, *Verfremdung* – underliggjøring eller distansering (Eriksson 2009: 24) – påpeker eller kommenterer teatrale situasjoner, i form av distanserende brudd i forskjellige sammenhenger. I essayet «Über experimentelles Theater», originalt en forelesning fra 1939 (Brecht 2001: 135), diskuterer Brecht prinsippet og argumentet for distansering i det moderne teater. Her forfektes balansegangen mellom underholdning og didaktikk i et fiksjon/ikke-fiksjon-forhold:

---

<sup>10</sup> Dette er et begrep jeg foreslår å anvende for å beskrive noe som kan oppfattes som å bryte med-, å være utenfor- eller å dekonstruere fiksjonsdimensjonen. Begrepet vil bli diskutert senere i studien.

What can be substituted for *pity* and *terror*, the twin-yoked classical cause of Aristotle's Catharsis? [...] What attitude should a spectator partake of in this new theatre, when he is denied the illusionary, passive, resigned-to-fate attitude? He should no longer be abducted from his own world into the world of art, [...] on the contrary, he should be ushered into his own real world, with attentive faculties. Would it be possible, perhaps, to substitute for pity, helpful collaboration? [...] The principle consists in introducing in place of sympathetic understanding what we will call *Alienation* (Brecht 1961: 13-14).

For å realisere denne distansen, eller underliggjøringen, på scenen, må den brechtianske skuespilleren være tilstede i dualistisk forstand – både som seg selv og rollen: «However, what Brecht required in performance was not emotional distance in itself but the *transition* from identification to detachment, which is what creates alienation» (Mitter & Shevtsova 2005: 55). Som Stig A. Eriksson skriver, i *Distancing at Close Range. Investigating the Significance of Distancing in Drama Education* (2009), må Brechts Verfremdung ses på som én form for distansering:

Brecht's artistic and educational philosophy is unmistakably rooted in Marxist thought, and his project is political. / Distancing is an artistic means that has been used across the epochs in the history of literature and theatre, and can be used for varying purposes (Eriksson 2009: 107).

For Eriksson kan distansering ses på som «[...] a superstructural, constituent aesthetic principle in art» (op. cit.: 40), og at dette omhandler og opererer på, i en vid forstand, to nivåer: (1) Som bevisstgjøring om fiksjon og (2) som illusjonsbrytning (op. cit.: 35-46). Disse er kunstneriske midler som brukes slik at «[...] the participants can reflect within and outside the fiction» (op. cit.: 44), med intensjon om å «[...] seeing anew, finding new meanings, opening up novel insights» (op. cit.: 46). Eriksson påpeker at begrepet distansering har relevans for refleksjonsprosessen som hører hjemme i dramapedagogisk praksis så vel som teater. Distansering er i denne studien betraktet tilsvarende, men også som et kunstnerisk defiksjonaliserende element eller prinsipp.

En av Brechts samtidige, Antonin Artaud (1869-1948), var inspirert av symbolismens og surrealismens poetiske undersøkelser av underbevisstheten, og hadde en visjon om å riste samfunnet ut av følelsesmessig og åndelig likegyldighet gjennom teateret (Gladsø et al. 2005). En sentral konflikt for Artaud er den «estetiske distansen», i hans tilfelle illusjon, som det realistiske teateret opprettholdt (Artaud 2000: 35-44, 63-67ff.). Illusjonen betraktes som ikke autentisk, ikke troverdig og ikke viktig, men overfladisk og appellerer ikke til følelseslivet, anatomien og organismen mennesket (Artaud 2000: 70-75ff.). Å utsette publikum for en

*grusomhetens handling*, skulle utsette den estetiske distansen i teateret og distansen til menneskets autentiske følelsesliv. Artauds anarkistiske tilnærming til den dramatiske teksten, betraktet som tyrannen over meningsskaping, er bakgrunnen for hans visjon for teaterets særegne, fysiske språk som skal kunne knuse denne falske, illusoriske virkeligheten: «[B]ringing the audience into direct contact with the dangers of life. By turning theatre into a place where the spectator is exposed rather than protected, Artaud was committing an act of cruelty upon them» (Jamieson 2007: 23). «Det ekte teateret», *Grusomhetens teater*, må være betinget av det visuelle språket i teaterrommet, sceniske elementer, kroppen, bevegelse, det auditive og det visuelle – rituelle, ekstatiske og grusomme virkemidler:

Det er for å ramme tilskuerens følsomhet fra alle kanter at vi går inn for en roterende forestilling, som istedenfor å skille sal og scene i to lukkede verdener uten noen mulighet for kommunikasjon, vil spre sine visuelle og akustiske sjokk ut over den samlede masse (Artaud 2000: 77).

I likhet med surrealismen og symbolismen, er Artauds visjon om «det sanne» noe uoppnåelig – noe utenfor menneskets nåværende fatteevne. Artaud anså seg selv som, gjennom guddommelig kraft, å ha blitt gitt innsikt til dette uoppnåelige (Artaud 2000). Jacques Derrida påpeker i «The Theater of Cruelty and the Closure of Representation» (1978): «The theater of cruelty is not a *representation*. It is life itself, in the extent to which life is unrepresentable. Life is the nonrepresentable origin of representation» (Derrida 2001: 294). I denne forstand, ser Artauds teater ut som noe ikke-representert, altså noe «sant», noe «genuint». Forskjellen mellom fiksjon og ikke-fiksjon hos Artaud, kan ses på som et platonsk forhold, dvs. den representerer tingen mot den ekte, sanne idé – eller «the nonrepresentable origin of representation». «Det ekte» er således oppnåelig gjennom menneskets åndelige oppvekkelse til sanne følelser, erfaringer og forståelse – gjennom *transendens*. På en måte definerer Artaud et estetisk prinsipp som betegner «autentisitet» – *ikke-representasjon* – som øverste premiss; den autentisiteten som henger sammen med en oppvekkelse til ekte virkelighet, og samtidig med en tilintetgjørelse av representasjon:

The stage, [...] will no longer represent, since it will not operate as an addition, as the sensory illustration of a text already written, thought, or lived outside the stage, which the stage would then only repeat but whose fabric it would not constitute. [...] It will not even offer the presentation of a present, if present signifies that which is maintained in front of me. [...] And nonrepresentation is, thus, original representation, if representation signifies, also, the unfolding of a volume, a multi-dimensional milieu, an experience which produces its own space (op. cit.: 299).

Transendens er altså ikke snakk om ekte virkelighet i naturalistisk forstand, men et forsøk på nedbrytning av grensene mellom virkeligheten og kunsten – et forsøk på en autentisk

presentasjon av det sanne liv. Dermed fremstår Artauds teater, konseptuelt, som en tilintetgjører av dramatisk fiksjon, i den forstand at ikke-representasjonen skulle være det ultimate målet.

Jerzy Grotowski (1933-1999) søkte etter teaterets egenart, i likhet med de andre modernistene, gjennom eksperimenter. Inspirert av Artaud, «[...] not as an obedient follower but as an adapter, taking up and remaking whatever is compelling and useful» (Fortier 2002: 74), ønsker Grotowski å etablere et dypere og mer ekte teater. I *Towards a Poor Theatre* (1968) beskriver Grotowski veien mot «[...] et rituelt fellesskap og et totalt, helhetlig uttrykk» (Gladsø et al. 2005: 137). Pga. de nye medier og «det rike teateret» med sin overflod av dramaturgiske virkemidler, dekorasjoner og kostymer, vil han heller skape et «nakent» og *fattig teater*, der alt som ikke er nødvendig – det som blokkerer sant menneskelig uttrykk og kommunikasjon – blir skrellet vekk. Lys, scene, kostymer – alt. Alene står skuespilleren, med teksten og publikum. Dette skaper, ifølge Grotowski, en annen relasjon enn de nyere medier, mellom skuespillere og tilskuere – og i seg selv en annerledes fiksjonsorientert dimensjon:

Thus, infinite variation of performer-audience relationships is possible. The actors can play among the spectators, directly contacting the audience and giving it a passive role in the drama [...] Or the actors may build structures among the spectators and thus include them in the architecture of action, [...] Or the actors may play among the spectators and ignore them, [...] The elimination of stage- auditorium dichotomy is not the important thing [...] The essential concern is finding the proper spectator-actor relationship for each type of performance and embodying the decision in physical arrangements (Grotowski 1975: 20).

Grotowskis fattige teater, og fiksjonen, blir således definert gjennom aktør/tilskuer-forholdet, eller fellesskapet som han søkte etter. Det viktige er ikke skillet mellom scene og sal, men spesifikt møtet mellom menneskene i det samme rommet.

I arbeidsprosessen med dette fattige teateret oppdaget Grotowski at det rituelle fellesskapet ikke finnes naturlig lenger i teateret. «Den moderne verden har en gang for alle splintret det åndelige fellesskapet som er nødvendig for at ritualet skal ha en funksjon, og teatret kan aldri reparere denne tilstanden slik Artaud hadde visjoner om» (Gladsø et al. 2005: 137-138). Grotowski fortsetter å søke etter det rituelle fellesskapet, men nå i nye former for teater; et teater uten tilskuere, der alle deltar – et kollektiv. Disse *parateatrale* (op. cit.: 138) prosjektene skulle undersøke menneskets behov for åndelig fellesskap. Det var hendelser som kunne strekke seg over flere dager og uker, og var ofte plassert ute i naturen. Grotowskis prosjekter kan her ses

på som definitive brudd med teater i seg selv – de står ved siden av teateret, eller utenfor teateret<sup>11</sup>. Det viktige, for Grotowski, var det å oppleve og å delta, å selv erfare og erkjenne. Dette er, kanskje, et eksempel på ikke-fiksjon, eller ikke-representasjon: Det som skjer, handlingen eller hendelsen, er bare for dem som deltar; ingen ser på, og ingen representerer noe, i denne forstand. Grotowskis søking og eksperimenter reflekterer en del av spørsmålene som oppstår for samtiden i overgangen til postmodernismen:

Hva er teater? Hva er fellesskap? [...] Trenger vi skuespillere? Trenger vi tekst? Hva søker publikum i teatret? [...] For Grotowski var svaret å finne i det menneskelige samværet og i ulike kulturers teknikker for å oppnå den høyeste grad av tilstedeværelse i øyeblikket (ibid.).

Det rituelle fellesskapet, slik Grotowski formulerer det, betegner en bevegelse tilbake til det religiøse ritualet, men uten noen religiøs forankring. Hvis det er teater, er det et teater som oppløser og stiller spørsmål ved teaterrommet, bestanddelene og grensene konvensjoner har opprettholdt frem til 1900-tallet.

### Defiksjonalisering

Det er tydelige aspekter ved Brechts, Artauds og Grotowskis teorier som forandrer og skaper nye perspektiver på dramatisk fiksjon, men i varierende grad. Brechts distanserende formbrudd har en tydelig funksjon – en praktikalitet – som utvider teateret muligheter. Selv om det er snakk om fragmentering av fiksjon bærer det en forståelig dimensjon, hvor underholdning og undervisning forenes. Virkemidlene, teksten, scenen og fiksjonen består, i en viss grad. På den andre siden står Artaud, som ser teateret som det eneste stedet hvor det virkelige liv kan oppstå og berøre det autentiske. Gjennom transendens skal teateret representere den utenforstående virkeligheten. Selv om dette var målet, er det vanskelig å la være å anse det som, fremdeles, teater. Virkemidlene, teaterrommet og fremførelsen er fortsatt der. Derimot, hos Grotowski, utfordres teateret i sin helhet. Rommet blir flyttet, den temporale strukturen strekkes og relasjonen mellom scene og sal fusjoneres til et fellesskap, en samlet masse. Det er ikke lenger snakk om skuespillere, eller tekst, eller virkemidler – snarere en hendelse i seg selv.

Det er, etter min mening, grunn til å kreditere modernismens eksperimenter for å være et avgjørende ledd i kjeden for en defiksjonaliserende strømning i teateret, dvs. å ikke sette noe i

---

<sup>11</sup> Prefikset *para*, som kan bety «ved siden av», «utenfor» eller «i periferien av» noe.

fiksjon; å utelukke noe fra fiksjon; å tre over i «virkeligheten». Om man betrakter det klassiske, aristoteliske teatersynet som grunnformen for det fiksjonaliserende, i den forstand at det rammer noe inn i fiksjon, gjør noe om til fiksjon, kan det modernistiske teaterets eksperimenter betraktes som katalysator for en defiksjonaliserende tendens. Jeg mener Brechts, Artauds og Grotowskis teater dekonstruerer – omvelter, vender på, bryter opp, knuser eller splintrer – fiksjonen, f. eks. gjennom Brechts distanserende fiksjonsbrudd, Artauds ikke-representasjon eller Grotowskis fellesskap, det parateatrale rituelle formgrep.

For ordens skyld er det verdt å nevne at det ikke, nødvendigvis, er snakk om totalt fravær av fiksjon med begrepet defiksjonalisering. Det defiksjonaliserende aspektet beskrives ikke her som absolutt dikotomi – som av en ekstremitet – det kan snarere forklares som en rekke dramaturgiske grep, kunstneriske strømdrag eller estetiske prinsipper som forandrer noe i, bryter med, er utenfor, stiller spørsmål ved eller de-konstruerer fiksjonsdimensjonen. Brechts teater er i stor grad innenfor en fiksjon. Selv om den brytes opp i ulike fiksjonslag, opphører den ikke fullstendig som grunnforutsetning. For eksempel hevder Lehmann at Brecht fortsatt opprettholder en dramatisk tradisjon (Lehmann 2006: 22). Generelt består det eksperimentelle teateret av en scenepraksis som Lehmann ser fortsatt er preget av deklamasjon og illustrasjon av det skrevne drama (Lehmann 2006: 21). Selv om teaterfornyere, den historiske avantgarden, bidrar til noe nytt og baner vei for det postdramatiske, mener han at det dramatiske teaterets essens fortsatt er synlig. Brechts «theatre for a scientific age» (ibid.) som referansepunkt til «nyere teaterestetikk», er ikke lenger gjeldende i et postdramatisk paradigme:

What Brecht achieved can no longer be understood one-sidedly as a revolutionary counter-design to tradition. [...] Brecht's theory contained a highly traditionalist thesis: the *fable* (*story*) remained the *sine qua non* for him (op. cit.: 33).

Lehmann hevder at man kan snakke om et *post-brechtiensk teater* – det handler ikke lenger om enten illusjon eller episk distanse. Det postdramatiske anerkjenner Brecht og vet at det er påvirket av spørsmålene og refleksjonene sedimentert i hans teaterarbeid, «[...] but can no longer accept Brecht's answers» (op. cit.: 27). Slik er det ikke et teater som har ingenting med det brechtianske å gjøre. Brechts dramaturgi og teatergrep – spesielt hans syn på å avdekke illusorisk representasjon og en ny «art of spectating» – eksisterer som tydelige spor i et postdramatisk paradigme (op. cit.: 33).

Jeg anvender defiksjonalisering med den hensikt å forklare en utvikling – estetiske strømdrag – innen det jeg forstår som kontemporær kunst. Grunnen til at jeg oppfatter begrepet som relevant, er at det fremstår som beskrivende i forhold til uttrykkene man finner i det postdramatiske teater. Slik henviser defiksjonalisering her til det eksperimentelle teater, og de påbegynnende estetiske prinsipper som balanserer mellom kunst/virkelighet, fiksjon/ikke-fiksjon. Forståelsen av modernismen og dens bidrag til nyorienteringer for fiksjons-begrepet, er igjen fundamentalt for forståelsen av postmodernismens sjanger-oppløsninger og, til slutt, det postdramatiske, hvor dramatisk fiksjon ikke synes å være understreket som et mål i det hele. Det er ikke uten grunn at man, i referansene som er gitt, går fra å omtale det dramatiske til det post-dramatiske. Jeg vil i det følgende anvende defiksjonalisering som forklart her.

### Postmodernismen og performance: Mot en forståelse av det postdramatiske teater

På 1960- til 1980-tallet foregikk det store omveltninger innen kunstfeltet, men med en kontinuitet fra både Artaud og Grotowskis prosjekter (Gladsø et al. 2005: 141-142). Teatermodernismens eksperimenter, den historiske avantgarden og interkulturelle møter fortsetter inn i det postmoderne som inspirasjonskilde, men får en annerledes og mer utydelig karakter. Den generelle utviklingen går fra modernismens søking etter dypstrukturer til overflate; fra nyskaping i kunst til resirkulering av kunst; fra epistemologisk dominant til ontologisk dominant (Shepherd & Wallis 2004: 89) – i en smeltedigel av sjangre og uttrykk. Likevel, er det tydelig at det er snakk om noe nytt: «Mens modernismen hadde understreka at kvart medium hadde særtrekk som måtte ivareta og utvikla vidare, bygde ein no ned barrierane mellom media og blanda dei» (Danbolt 2014: 31). Generelt kan postmodernismens kunstutvikling karakteriseres som en motstand til etablerte konsepter og normer. Frustrasjoner over den modernistiske kunsten førte til en utfordring av og diskontinuitet fra kunstverk som et verk i seg selv, til den grad at postmodernismens kunst har blitt beskrevet som paradoksal «parodi» (Hutcheon 1988: 11). Sentralt i det postmoderne er nedbrytningen av markerte og etablerte hierarkier og kategorier. Danbolt ser at det i det kontemporære foregår en *forskyvning fra verk til tilskuer* (Danbolt 2014: 16). Forholdet mellom verk og tilskuer hadde allerede i modernismen kommet i fokus, men «[...] på brei front skjedde det ikkje før i 1950-åra. Det var då ein begynte å legge hovudvekta på den verknaden og effekten kunstverket har på tilskodarane» (op. cit.: 31). Impulsen kommer i sammenheng med et paradigmeskifte i vestlig kultur.

### Den performative vending

Brytningspunktet kjent som *den performative vending* er, ifølge Danbolt, først tydelig definert ved John Cages performanser<sup>12</sup> i løpet av 1950-tallet, som satte spørsmål ved fiksjonsbegrepet og kunstens premisser:

Dei fleste vil vel i dag vere einige om at Cage braut med heile den modernistiske kunstoppfatninga – han gjekk imot det mediespesifikke, imot den produktorienterte tankegangen, imot dei estetiske eigenskapane, imot den romlege tidsoppfatninga, imot fiksjonen, men var for verkelegheita, osv. – og innvarsla det som ofte er blitt kalla den *performative vendinga* (op. cit.: 73).

Den performative vendingen resulterer i en generell vending innenfor kunststartene og kulturen i retning av det performative. «The world no longer appeared as a book to be read but as a performance to participate in» (Schechner 2002: 21). Performancekunsten (*performance art*) som et tverrkunstnerisk uttrykk oppstod i forbindelse med den amerikanske neo-avantgarden i New York på 1960 og 1970-tallet (Gladsø et al. 2005: 143). Omtrent på samme tid vokser *performance-studier* frem i Amerika med Schechner som en sentral figur (Schechner 2002). Innen performance-studier er performance og *performativitet* anvendt som nye, utvidende begreper og metaforer av samfunnsforskere for å analysere forskjellige former for kommunikasjon, interaksjon, oppførsel og sosiale handlinger – eller «[...] the performative nature of acts» (Fischer-Lichte 2008: 29). I et generelt lys kan man betrakte begrepet performativitet som et utvidet teaterbegrep, som kan betegne ulike performative fenomener «[...] fra lek til ritualer, sport, dans, TV-show, stand-up-comedy, fortellerkunst, happenings og teater» (Gladsø et al. 2005: 144). Performativitet handler om en bevissthet om at noe kan anerkjennes som performativt. I likhet med performancekunsten gjøres linjene mellom fiksjon og virkelighet utydelige. Dvs. at det performative handler om sosiale hendelser som ikke nødvendigvis er teatrale, men også om sosiale virkeligheter, kultur og hverdagslige iscenesettelser. Fischer-Lichte (2010) skriver: «We no longer proceed only from the assumption that culture has to be understood as text made up of signs that have to be read, [w]e have come to understand that culture is also performance» (Fischer-Lichte 2010: 123).

### Ubestemthet og immanens

Knut Ove Arntzen skriver, i «Det ny-mimetiske speil. Postmodernisme, teatralitet og performance» (1993), at postmodernismen kan oppfattes som betegnelse på en radikale,

---

<sup>12</sup> Jeg bruker *performanser* som norsk stavelse og bøyning av performance i flertall. Av eksempler på samme bøyning bruker Danbolt (2014) tilsvarende, som jeg velger å holde meg til. Således betegner ikke performanser et annet begrep, men flertall av performance.



uforutsigelig bølge: «[I]llusjonen brytes opp gjennom kunst- og dramaturgiformer som avslører og stiller nye spørsmål gjennom å frigjøre seg fra illusjonsskaping og den automatiserte reproduksjon av tegn» (Arntzen 1993: 98). Dette innebærer en bearbeidelse av teatrale virkemidler, hvor det oppstår nytt innhold i kunstnerisk utveksling. Tendensen i det performative er å relativisere og utydeliggjøre forholdet mellom kunst og virkelighet, mellom verk og tilskuer: «At one end of the spectrum it's clear what a performance is, what an art work is; at the other end of the spectrum no such clarity exists» (Schechner 2002: 32). Fokusskiftet betegner en «forstyrrelse» av kunstfeltet, hvor man møter en rekke objekter og handlinger som ikke umiddelbart har de kjennetegn man tidligere har betraktet som karakteristisk ved et kunstverk; hvor konsepter eller ideer ofte var mer avgjørende enn det konkrete verket – «[...] om noko slikt i det heile tatt fanst» (Danbolt 2014: 31). For å forstå disse aspektene vil jeg imidlertid se på relasjonen til det Haseman (1999) beskriver som postmodernismens to tvillingskarakteristikker. Disse ligger øverst som to kilder som alle impulsene for den postdramatiske kunsten har sprunget ut fra. Han kaller den første *indeterminacy* (ubestemthet). Dette er en karakteristikk som omfatter en tendens bestående av «unmaking» – et kulturelt fokusskift over til relativitet, usikkerhet og ufullstendighet – som premiss for forholdet mellom verk og publikum (Haseman 1999: 57).

Bakteppet for karakteristikken kan spores til revolusjonære vitenskapelige tanker av den tyske fysikeren Werner Heisenberg og hans «usikkerhets-prinsipp»<sup>13</sup> på 1930-tallet, som både Haseman og Schechner referer til (Haseman 1999; Schechner 2002). Heisenberg utviklet sitt prinsipp innen fysikken i forhold til målingen av kvantiteter, hvor klare eller tydelige verdier ikke kan måles eller leses presist. Indeterminacy hos Haseman kan forklares som at det eksisterer en *ubestemthet* i kunsten, meningen er ikke forutsatt eller bestemt. På en måte, slik jeg leser Haseman, finnes det da en form for ustabilitet mellom tekst og leser, verk og tilskuer: «In the place of the unified and stable consciousness and meaning afforded by the author, postmodernism enjoys a multifaceted and disintegrating play of selves. The reader, like the text, is unstable» (Haseman 1999: 63). Som en følge utfordrer den postmodernistiske kunstutviklingen tradisjonelle, fikserte konsepter og kunnskap i teateret, og setter i stedet fokus

---

<sup>13</sup> Heisenbergs usikkerhets-prinsipp er oppsummert som følgende av Schechner:

A principle of quantum mechanics which states that accurate measurement of one of two related observable quantities (for example, position) produces uncertainty in the measurement of the other (for example, velocity), so that while each quantity may be measured accurately on its own, both together cannot be measured beyond a certain degree of accuracy (Schechner 2002: 37).

på forskjeller og motsigelser: «It was a call to the making of a certain kind of art» (Schechner 2002: 37).

Den andre tvillingskarakteristikken, som Haseman beskriver, er *immanence* (immanens). I ubestemtheten oppstår nye meninger. Haseman påpeker at immanens henger sammen med postmodernismens dematerialisering, som er en tilstand påført av nyere teknologi, vitenskap, litteratur og kunst, hvor konvensjoner, disipliner og institusjoner oppløses og blir gjenskap til nye symbolske uttrykk. Begrepet betegner menneskets kapasitet til «[...] symbolic making and remaking» (Haseman 1999: 57). Det kan forklares som noe som bare eksisterer i og for personen som fornemmer eller tolker noe; den refleksjonen som foregår i den enkelte betrakteren av et verk eller en ting. Motsetningen er den modernistiske transendens (Haseman 1999: 57), dvs. noe som ligger utenfor eller overskrider erkjennelsens- eller erfaringens grenser. Immanens har således å gjøre med et verks iboende kvaliteter, slik en kan oppfatte, sanse, erfare og reflektere over det. Ifølge Haseman utgjør dermed fornemmelsen av symboler vår indre, umiddelbare (im-mediate) virkelighet. Tvillingskarakteristikkene er, hos Haseman, grunnleggende for fire postmodernistiske hovedimpulser: (1) *Appropriation* (overtakelse<sup>14</sup>), kunstnerisk sitering eller resirkulering av eksisterende kildemateriale; (2) *intertextuality*, som problematiserer det autoritære forholdet mellom forfatter/tekst, og erstatter dette med forholdet mellom leser/tekst – eller tilskuer/verk; og (3) *fragmentation*, som kan beskrives som når deler av ulike verk tas ut av sin kontekst og settes sammen. Den siste, og mest sentrale, av impulsene er (4) *performativity*. Lehmann bemerker postmodernismens impulser som sentrale retningsgivere i det postdramatiske og relaterer det som: «[M]otifs of discontinuity, collage and montage, decomposition of narration, speechlessness and withdrawal of meaning» (Lehmann 2006: 54).

Det performative markerer et teater som har skiftet fra tekst som meningsbærer, til et teater som bestående av handling og handlingsstrategier. Opprinnelig stammer begrepet fra språkfilosofen John L. Austins (1911-1960) forelesningsserie *How to Do Things with Words* (1962), som i dag er betraktet som et sentralt utgangspunkt for performanceteori (Danbolt 2014; Fischer-Lichte 2008; Schechner 2002). Austin beskriver det han kaller *språklige handlinger*; de er noe som ikke bare er utsagn, men som også gjør noe med omgivelsene:

---

<sup>14</sup> Min oversettelse av begrepet, jf. *to appropriate* (å tilegne seg-, å ta over noe).

When I say, before the registrar or altar, [...], 'I do', I am not reporting on a marriage: I am indulging in it. What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a *performative sentence* or a performative utterance, or, for short, 'a performative' (Austin 1962: 6).

Eksempel på slike performative ytringer er løfter («jeg lover»), dåpsritual («jeg døper»), ekteskapsinngåelse («jeg tar») osv. (Danbolt 2014: 83). De er intransitive verb – de er ikke beskrivende, de kan ikke verifiseres eller falsifiseres, men de er handlende. Karakteristisk for disse er at de skaper det de uttrykker – de er *konstituerende*. Et eksempel på performativ kunst, hos Danbolt (2014), er den *minimalistiske kunsten* hvor en ikke lenger betrakter et maleri som et objekt, en ting, men snarere som «[...] *eit verb, ei kreativ handling*, altså som ei performativ ytring i Austins forstand» (op. cit.: 84). Dette er en avgjørende idé som Roland Barthes (1915-1980) oppfanger i essayet «Forfatterens død» (1968). Her skriver Barthes om hvordan skrift og skriveprosess kan utgjøre en aktiv, medproduserende resepsjon hos leseren (Barthes 1994: 51-52). En slik idé er avgjørende fordi den kaster forfatteren av tronen og signaliserer «[...] an end of faith in 'the author' as individual, someone with a unique vision of the world» (Haseman 1999: 65). Skrift markerer, ifølge Barthes (1994), en produsering, en prosess, ikke et verk eller produkt, en passiv resepsjon. Forfatterens «død» innebærer leserens/tilskuerens fødsel – eller dens oppvekkelse til refleksjon eller legitimering i verket (noe i likhet med Brechts distansering). Å skrive er performativt, «[...] det vil seie at det handlar, samtidig som det refererer til seg sjølv» (Danbolt 2014: 16). Teateret som performativt indikerer på denne måten at det er *selvreferensielt* eller *selvrefleksivt*. Dette forskyver verkets betydning over til leseren: [S]o that no authentic and privileged experience can claim to be the defining voice of the work (Haseman 1999: 55). Denne tankegangen er tilknyttet tendenser innen postmodernismen, som viser til diskontinuitet, dekonstruksjon og lekenhet i form, og etablerer «leseren» som bærende for en «teksts» meningsskapning.

### Performance som situasjon

Performance, slik Lehmann (2006) ser det, kan beskrives som en «[...] integrative aesthetic of the live» (Lehmann 2006: 135). Dette betegner en kryssing mellom virkelig tid/rom og fiktiv tid/rom. Handlingene i performance er konstituerende og selvrefleksive. Et eksempel, nevnt hos Danbolt (2014), er Cages berømte komposisjon *4,33* fra 1952. Dette var et musikkstykke som bestod av 4 minutter og 33 sekund stillhet, «[...] der det var dei tilfeldige lydane som lyttarane hørde under «framføringa», som utgjorde sjølve musikken» (Danbolt 2014: 17). Poenget er at forskyvningen fra verk til tilskuer innebærer en endring av egenskapene ved verket; de er

knyttet til *tilskuerens handlinger* i seg selv. Fischer-Lichte (2010) påpeker at et av de sentrale aspektene ved performance er en «eventness» (Fischer-Lichte 2010: 135). En performance kan ikke oppfattes ut fra et ønske om å forstå den. En performance skal erfares og oppleves, som en *situasjon*. Dette henger sammen med at kunststartene i postmodernismen anerkjenner sin egen performativitet:

Instead of creating works of art, artists increasingly produce events which involve not just themselves but also the observers, listeners, and spectators. Thus, the conditions for art production and reception changed in a crucial aspect. / In effect, objects and actions are no longer dependent on the meanings attributed to them. As events [...] artistic performance opens up the possibility for all participants to experience a metamorphosis (Fischer-Lichte 2008: 22-23).

Et særskilt eksempel Fischer-Lichte trekker frem i sammenheng i sin forklaring av performativ estetikk, som hun selv beskriver som «[...] a curious and memorable event» (op. cit.: 11), er den jugoslaviske artisten Marina Abramovićs *Lips of Thomas*, som ble oppført i Krinzing Gallery i Innsbruck, 24. oktober, 1975. Fischer-Lichte fortsetter med å beskrive denne i rik detalj, hvor Abramović bl.a. på forskjellige måter utførte handlinger som kan beskrives som selv-tortur. Etter å ha kledd av seg klærne, spist en krukke honning og drukket en flaske vin, skåret stjerneformede kutt på magen med barberblad og pisket seg selv på ryggen, la hun seg ned på et kors laget av is. Fra taket hang en radiator, som sakte men sikkert smeltet is-korset. Etter tretti minutter klarte ikke publikum å holde ut mer. De gikk frem til Abramović, som fortsatt lå på isen, flyttet henne vekk og dekte til henne med jakker og kåper. «Thus, they put an end to the performance» (ibid.). I løpet av performansen skaper Abramović og tilskuerne en hendelse som ikke er forutsett eller legitim i forhold til tradisjonelle kunstnormer – en krise som ikke kan overkommes av konvensjonell oppførsel. Fischer-Lichte påpeker at gjennom performansen skapte Abramović en situasjon hvor tilskuerne var «[...] suspended between the norms and rules of art and everyday life, between aesthetic and ethical imperatives» (op. cit.). Performansen transformerte de involverte tilskuerne om til aktører (op. cit.: 13).

Fischer-Lichte betrakter performansen som å omhandle de erfaringer som Abramović fremkalte hos tilskuerne, om transformasjonen av de som deltok i performansen. Påstanden er at performansen ikke skal fattes ut i fra et ønske om å forstå – den skal erfares og oppleves. Uavhengige, individuelle tolkninger kan skje, men poenget er at fortolkningen ikke er noe gitt eller forsøkt:

The artist [Abramović] was not producing an artifact through her actions; [...]. Yet her actions were also not representational. She was not performing as an actress, playing the part of a dramatic character [...]. Rather, Abramović was actually harming herself, abusing her body with a determined disregard for its limits (op. cit.: 11-12).

Således er ikke det performative i teateret hvorvidt det klarer å konstruere en troverdig representasjon, men det er i seg selv en virkelig og unik *hendelse*: «It exists only as and in the process of performing; it exists only as event» (Fischer-Lichte 2010: 135). I likhet med Fischer-Lichte presiserer Lehmann:

Theatre is the site not only of [...] *bodies* but also of a *real gathering*, a place where a unique intersection of aesthetically organized and everyday real life takes place. In contrast to other arts, which produce an object and/or are communicated through media, here the aesthetic act itself (the performing) as well as the act of reception (the theatre going) take place as a real doing in the here and now (Lehmann 2006: 17).

Det er i denne forstand at performance ikke direkte overfører gitte meninger: «Rather, it is the performance which brings forth the meanings that come into being durings its course» (Fischer-Lichte 2010: 132). Performance betegner en *reversering av roller* mellom aktører og tilskuere og en *skapelse av samhold*, hvor meningen oppstår (Fischer-Lichte 2008: 38-40ff.). Konseptet om en aktiv tilskuer er ikke noe nytt for performance. I slekt med Brechts åpning er Augusto Boals frigjørende teaterkonsept et skritt lenger i forhold til aktivisering. Deltakernes aktivitet, som i *forumteater*, skjer hovedsakelig gjennom interaktiviteten med handlingen, hvor invitasjonen opp på scenen handler om å overta protagonistens rolle og demonstrere handlingsalternativer (Engelstad 2001: 46-48). Her dreier det seg ikke om egentlige handlinger, men om episodiske situasjoner hvor man snur en «anti-modell» av verden på hodet ved å løse konflikten i spillet. «Fortellerforholdet», dvs. måten noe fortelles, uttrykkes eller hender på, kommer i forgrunnen.

Krøgholt (2001) påpeker at performanceteateret har en episodisk fortellerform, som kan betraktes som en avbrytelse, et brudd. Den har derfor ikke noen fortsettelse innen rammene av en større fortelling, et enhetlig narrativ. «I den form for performanceteater, [...] er der, [...] en tydelig sammenheng mellom episodens afbrydelse af fortællingen, og måden dette gestaltet på af spilleren» (Krøgholt 2001: 7). I denne forstand er det snakk om tendenser for å glide ut og skjære av fiksjonen, hvor muligheten til å forholde seg til skildringer av fiktive personer og deres utvikling begrenses. «En markant følgesvirkning af performanceteatrets episodiske fortællerform er derfor, at spillerne ofte portrætteres som “sig selv,” og med den ombrudte [...] struktur, får performanceteatret en *autobiografisk* kvalitet» (Krøgholt 2001: 7). Det er altså, slik

som i Fischer-Lichtes (2008) kontekst, at prosessene i performanceteateret skaper et felles spillerom eller en situasjon hvor aktører og tilskuere møtes. Haseman (1999) påpeker at i slike prosesser er det snakk om å avsløre de indre konstruksjonene og operasjonene i «verkene», for å la tilskueren bli en bevisst deltaker, «[...] self-consciously acknowledging and participating in any meaning-making process» (Haseman 1999: 64).

Den dramatiske fiksjonen slik man kjenner den, er nok ikke så sentralt posisjonert i det performative, heller er det selve hendelsen som står i fokus: «Theatre is emphasized as a situation, not as a fiction» (Lehmann 2006: 128). Et slikt perspektiv er relevant i forhold til performance-studier. Performance-studier insisterer på at vår virkelighet er resultat av sosiale konstruksjoner, en virkelighet mennesket hele tiden er med på å skape gjennom tolkning, skriving og kunstnerisk bearbeiding av den. Dette gjør at performance ikke lett lar seg kategorisere. Mange performans er tilhører mer enn én kategori – nye sjangere blir lagt til, andre blir tatt vekk og noen ganger er det helt tilfeldig:

Beyond composed art works is a blurry world of “accidental” or “incidental” performance. Webcams broadcast what people do at home over the internet. Television frames the new as entertainment. [...] At present, there is hardly any human activity that is not a performance for someone somewhere (Schechner 2002: 31-32).

Hvis performativiteten like gjerne opptrer i virkeligheten som i kunsten, er det derimot virkelighetsbegrepet som blir utfordret. Virkeligheten settes normalt sett opp som en motsetning til fiksjon og «henviser til noe som er mere “sant” enn våre kulturelle konstruksjoner av virkeligheten» (Gladsø et al. 2005: 148). Et definerende eksempel, nevnt hos Gladsø et al. (2005), er kunstneren Laurie Anderson som, i sine performans, tar i bruk teknologiske virkemidler i kombinasjon med biografiske tekster, fortellinger og temaer, hvor hun belyser forholdet mellom seg selv som kunstner og hverdagslivet. Gjennom å presentere seg selv som medium stiller hun et interessant spørsmål: «“Are we really here or is it only art?” Anderson sier hun har nådd et punkt hvor hun ikke lenger kan skjelne mellom sitt liv og sin kunstneriske produksjon» (op. cit.: 143). Skillet mellom kunst og ikke-kunst viskes ut i dette selv- eller autobiografiske perspektivet. Fokuset skifter fra kunstverk til «kunsthendelse» og polariteten aktør/tilskuer mister sin klare definisjon. Men det er fortsatt snakk om en form for iscenesettelse (Gladsø et al. 2005). Likevel kan en, etter min mening, påpeke at det performative og performancekunsten går imot fiksjonsdimensjonen, dvs. den er ikke lenger av like stor viktighet som kunstens premiss, selv om den er tilstede. Heller står den teatrale virkeligheten i fokus –

den hverdagslige situasjonen. Fra dette punktet kan en spørre hva som så skjer i det postdramatiske teater.

### Postdramatisk estetikk:

«The mode of perception is shifting: a simultaneous and multi-perspectival form of perceiving is replacing the linear-successive» (Lehmann 2006: 16). Dermed kreves en annen type ikke-logosentrert resepsjon og presentasjon, et nytt teoretisert språk å analysere med, andre punkter for kontakt som ikke tar utgangspunkt i det aristoteliske idealet om spenningskurve, peripeti og katharsis. Lehmann mener dette finnes «[...] in the theatrical realization of freedom» (op. cit.: 83). Generelt sett problematiserer det postdramatiske konstitusjonen av dramatisk fiksjon og en sammenhengende dramatisk verden. «Frihet» er i Lehmanns forstand forbundet med hans misnøye med det dramatiske teaterets «indre», fundamentale prosesser, eller «syntese» som meningsskaping. I hovedsak, representasjonen av den eksterne verden og struktureringen av enhetlig koherens, eller «[...] the frame of what, [...] is a 'dramatic' structure of stage fiction and situation» (op. cit.: 26). Mens det dramatiske tar «verden der ute» som sin hovedreferanse, er postdramatisk teater fokusert på det «teatrale i seg selv». I denne forstand, dekonstruerer Lehmanns teori det dramatiske teateret innenfra – «[...] the unfolding and blossoming of a potential of disintegration, dismantling and deconstruction within drama itself» (op. cit.: 44). Dreiningen er mot en mer heterogen praksis som bryter med og fraskriver ideen om teateret som en representasjon av et fiktivt «kosmos», og dermed: «Synthesis is cancelled. It is explicitly combated» (op. cit.: 82).

Det postdramatiske er et komplekst og utfordrende landskap å bevege seg i. Lehmanns (2006) beskrivelser er av mangfoldig art og med mange navn og referanser<sup>15</sup>. Men det er imidlertid mulig å skimte noen sentrale karakteristikk og nøkkelord. I likhet med Fischer-Lichtes (2008, 2010) beskrivelser av performativ estetikk handler det om et gjennomgående ønske å «bevege» seg vekk fra et urettferdig teaterhierarki, et fokus på virkning fremfor gitte meninger og definisjon av teater som en situasjon/hendelse. Begge plasserer utviklingen av det nye til avantgarden og postmodernismens prosesser. Selv bruker ikke Lehmann begrepet performativitet, men gjør et likt perspektiv aktuelt gjennom å fremheve teater som en situasjon

---

<sup>15</sup> Lehmann betrakter spesielt eksperimentelle teaterpraksiser hos Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Heiner Müller, The Wooster Group, Performance Group, Forced Entertainment (Lehmann 2006). Jeg tar imidlertid forbehold mot å gå nærmere inn på disse i fare for å lide av et altfor bredt omfang.

som konstitueres i forholdet mellom verk og tilskuer. På mange nivåer presenterer den postdramatiske estetikken en sammenheng og likhet med en performativ estetik. Perspektiver fra Fischer-Lichte skriver seg slik inn i en postdramatisk sammenheng. I lesningen av dette paradigmet, dukker det imidlertid opp en utfordring, eller et paradoks. Lehmanns utgangspunkt er de nye teaterformene som utviklet seg etter den performative vending. I dag sameksisterer disse med aristoteliske/psykologiske/naturalistiske former for teater. Kort sagt, de fleste former/stiler/typer teater finner sted i dag, i det kontemporære. Lehmann (2006) reflekterer over at teater med utgangspunkt i tekst fortsatt har sin plass i det postdramatiske: «In postdramatic forms of *theatre*, staged text (*if text is staged*) is merely a component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition» (Lehmann 2006: 46). Slik jeg allerede har antydnet, er det postdramatiske et overbyggende paraplybegrep, som mulig kan beskrive teateret i samtiden. Så mye som det postdramatiske beveger seg vekk fra de aristoteliske/psykologiske/naturalistiske idealene, finnes det også, ifølge Lehmann, en form for *hypernaturalisme* (op. cit.: 115). Dette temaet undersøkes imidlertid i lys av andre relevante kilder der det gjør seg relevant, og ikke bare i forhold til Lehmann eller Fischer-Lichte. Men først tar jeg for meg det som skiller seg ut i det postdramatiske.

### Teater som tilstand

I motsetning til performance som bevegde seg ut fra billedkunsten som konstituerende handlinger, beskriver Lehmann et teater som beveger seg mer mot billedkunstens uttrykksform, i lek med og fordreining av tid, rytme, kropp og rom. Dette karakteriseres ved det Lehmann beskriver som *stasis* og *acceleration*: «While, on the one hand, dramatic rhythm dissolves into stasis and later into ‘durational aesthetics’, on the other, theatre accelerates the rhythm to such an extent that drama falls apart, too» (op. cit.: 62). I kontrast til det dramatiske teateret er den postdramatiske dramaturgien orientert mot en visuell opplevelse av teaterets begivenhet, f. eks. gjennom integreringen av nyere medier og en annen «tilstedeværelse» på scenen. Det enhetlige og lukkede er forlatt til fordel for tvetydige *audiovisuelle landskap* og *sceniske formasjoner*. Postdramatisk teater tenderer mot noe som «venter» på å bli forstått, usikkerhet i mening og representasjon, språkets utilstrekkelighet, motvilje mot organisk helhet og uforenelig heterogenitet (op. cit.: 84). Det er en «her-og-nå» opplevelse hvor lite er forutbestemt og opplevelsen av teateret som en visuell situasjon er understreket. Lehmann presiserer at det postdramatiske teateret må ses på som et teater som inkluderer «[...] all dimensions of signification» (op. cit.: 82).



Forenklet sagt, beskriver Lehmann et teater som er preget av atmosfære og fravær av helheter, hvor en slags «indre dynamikk» kommer til uttrykk gjennom sceniske formasjoner: «The compensatory function of drama, to supplement the chaos of reality with structural order, finds itself inverted» (op. cit.: 88). I kontrast til mimesis som en imitasjon av virkeligheten, ser Lehmann etter en annen «estetisk funksjon». Atmosfæren utgjør et distinkt trekk i en postdramatisk forestilling. Lehmann supplerer ikke overraskende med en beskrivelse fra billedkunsten: «[I]t is generally painters who speak of [...] the states of images in the process of creation, states in which the dynamics of image creation are crystallizing and in which the process of the painting [...] is being stored» (op. cit.: 68). I forhold til dette relaterer han en sammenheng med teateret som et «bilde» med en *estetisk isolerende* funksjon – en måte å «isolere» ut, ikke imitere, «øyeblikk» fra virkelighetens objekter (op. cit.: 69). I denne forstand snakker Lehmann hovedsakelig om et teater hvor handling er erstattet med *tilstander* (states):

Effectively, the category appropriate to the new theatre is not action but *states*. Theatre here deliberately negates, or at least relegates to the background, the possibility of developing a narrative [...]. [O]ne could call it a *scenic dynamic*, as opposed to the dramatic dynamic. The seemingly 'static' painting, too, is in reality merely the now definitive 'state' of the congealed pictorial work, in which the eye of the viewer wanting to access the picture has to become aware of and reconstruct its dynamics and process. [...] The state is an aesthetic figuration of the theatre, showing a formation rather than a story, even though living actors play in it. [...] Postdramatic theatre is a theatre of states and of scenically dynamic formations (op. cit.: 68).

Mens mimesis i Aristoteles' forstand produserer gleden ved gjenkjennelse og slik alltid oppnår en effekt, referer tilstanden til sanselig «data» som er tilstede, men som ikke (ennå) er begripelig. Meningsdanningen oppstår i en dialog mellom tilskueren og forestillingen, samt i dialog mellom delene og fraværet av en helhet. Det man ser og hører forblir i en tilstand av «potensiale», hvor forestillingen som en konkret hendelse produseres i øyeblikket og slik ikke oppfattes logossentrert. Lehmann snakker her om en *ventende, forsinket resepsjon* og *persepsjon* (*postponed appropriation*): «[I]n this sense [...] we are talking about a *theatre of perceptibility*. Postdramatic theatre emphasizes what is incomplete and incompletable about it, so much so that it realizes its own [...] overcoming of the principles of mimesis and fiction» (op. cit.: 99). Fischer-Lichte (2010) relaterer til et lignende poeng, hvor atmosfære anses som en konstituerende del av en performance sin «[...] materiality [...], its spatiality, corporeality and sound quality» (Fischer-Lichte 2010: 126). Atmosfæren er ikke tilknyttet noen spesifikk del av en performance, men den eksisterer i samhandlingen mellom delene eller tingene i den. Den er ikke synlig, men eksisterer følbart som noe som flommer frem fra tingene og fyller rommet. Tingene og rommet fremstår for subjektet som går inn i det som «kraftfullt tilstede»

eller «nåværende»: «For the spectator is not confronted with the atmosphere, is not distanced from it; rather s/he is surrounded by it, s/he is immersed in it» (op. cit.: 129). Scenen er ikke lenger en skueplass av mimetiske transkripsjoner av handlinger og dialog, da det ikke er av betydning. Det postdramatiske presenterer seg selv, etter min mening, som et både-og: En fragmentert understreking, en «dobbel aksentuering», av teater som tilstand (atmosfære) og teatersituasjonen som virkelighet i seg selv.

### Visuell dramaturgi/performance tekst

Nært tilknyttet tanken om teater som tilstander er det overbyggende begrepet, hos Lehmann, *visuell dramaturgi*. Det er et fokus på likestilling mellom teaterets sceniske elementer, hvor tid, rom, kropp, bilde, toner, lyd, ord og handling blir til *images for contemplation* (Lehmann 2006: 157). En visuell dramaturgi kan forstås som en metaforisk og parafraserende «tekst» som informerer teatersituasjonens dialog. Lehmann snakker om språkets utilstrekkelighet og en vending vekk fra talen som kun bestående av «lingvistisk materiale». Stemmen, pusten, ordlyden og musikaliteten i stemmen gjøres ukjennbar eller ukjent (*a foreign body*): «Out of the gaps of language emerges its feared adversary and double: stuttering, failure, accent, flawed pronunciation mark the conflict between body and word» (op. cit.: 147). Videre beskrives komplekse begreper som *body-text*, *textscape*, *centrifugal space* og *sculptural precision*<sup>16</sup>, som overtar de klassiske dramatiske grunnelementenes karakter (op. cit.: 145-151ff.). I en forstand formulerer Lehmann et abstrakt teater eller et «theatrical theatre», uten handling og fortelling, med tegn som ikke direkte refererer til virkeligheten. Det er et *konkret teater* som bevisst understreker den umiddelbare begripelige «konkretheten» i visuell struktur. Det postdramatiske teateret «[...] *exposes itself* as an art in space, in time, [...] in general with all the means included in the entire art work» (op. cit.: 98). Stillhet, pust, ordlyd, rytme, sakte bevegelse, utstrekning av tid, stilisert og repeterende tablåer skaper dynamiske formasjoner på scenen som utgjør et visuelt bilde. Som bilde er teateret her av en «statisk» karakter, som oppleves «uten tid», men som gjennom en tilskuers egen opplevelse av tid, fantasi, empati og bevegelse, kort sagt, «produserer» en tidfestet bevegelse (temporal movement) som er «latent» i bildet:

The static effect of theatre beyond dramatic movement, which is produced through duration and repetition, thus has the remarkable consequence that *the focus on 'image-*

---

<sup>16</sup> Begrepene handler om hvordan kropp, stemme, lyd, pust og andre aspekter utgjør egne komplekse tegnsystemer, som tilfeldig og kaotisk fremstår som konstituerende for den postdramatiske, audiovisuelle dramaturgien. Dette relaterer til hans bruk av ordene som «stasis», «acceleration» og «states» (Lehmann 2006: 145-151ff.). Disse begrepene kan jeg imidlertid ikke gå inn i nærmere forklaringsforsøk på.

*time*, i.e. the disposition of perception peculiar to the viewing of images, enters the perception of theatre (op. cit.: 157).

I en visuell dramaturgi er det ikke snakk om «bombardering» av det sanselige, men en aktivisering av en tilskuerens dynamiske kapasitet til å produsere prosesser, kombinasjoner, inntrykk og samle «data» i betraktning av scenebildet.

De sceniske elementene og den teatrale situasjonen konstituerer en videre *performance text*, som kan «skrives» og «leses» i formasjonen av sceniske elementer. Lehmann forstår dette som: «The linguistic material and the texture of the staging [that] interact with the theatrical situation» (op. cit.: 85). Dette resulterer i:

[A] hovering of perceptual focus between a ‘temporalizing’ viewing and a scenic ‘going along’, between the activity of seeing and the (more passive) empathy. In this way, postdramatic theatre effects a displacement of theatrical perception – for many provocative, incomprehensible, or boring – turning from abandoning oneself to the flow of a narration towards a constructing and constructive coproducing of the total audio-visual complex of the theatre (op. cit.: 157).

Fra et semiotisk perspektiv er ikke teaterets elementer og virkemidler lenger forbundet med totale oppgaver eller et hierarki. I stedet ser Lehmann *de-hierarchization*, eller «ikke-hierarki», av teaterets elementer som et universalt prinsipp i det postdramatiske (op. cit.: 86). Dette innebærer å bryte med konvensjonaliserte normer og regler når det gjelder uttrykk: «[P]ostdramatic theatre works with a strategy of refusal. It practices an economy in its use of signs» (op. cit.: 89-90). Gjennom fragmentarisering, montasje og collage får det visuelle en operativ funksjon. Det nye teateret krever en åpen persepsjon: I en forstand er postdramatisk teater bygget opp på prinsipper hvor virkemidler beveger seg fra, det Gunther Kress og Theo Van Leeuwen (2001) kaller, *monomodalitet* til *multimodalitet*. I *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication* (2001) argumenterer Kress og Van Leeuwen for et fokusskifte i semiotikken til multimodalitet (Kress & Van Leeuwen 2001: 1). Teorien er at i nyere tid går man vekk fra ideen om forskjellige modaliteter, tegn, som spesifikt bundet til spesielle effekter, oppgaver eller fortegnelser. Multimodale «tekster» skaper mening i flere lag av *artikulasjoner* (op. cit.: 4). Hvilket betyr at generelle semiotiske prinsipper opererer i- og på tvers av forskjellige modaliteter «[...] and in which it is therefore quite possible for music to encode action, or images to encode emotion» (op. cit.: 2). Slik finnes muligheten for det postdramatiske å realisere en dobbelhet av den visuelle dramaturgien, hvor tegnet ikke lenger forbindes med noe, men bare er «stille» tilstede i formasjonen: «[T]he confrontation with a

figuratively ‘silent’ and dense presence of bodies, materials and forms. The sign merely communicates itself, or more precisely: its presence» (Lehmann 2006: 98).

### Nærvær/fysikalitet

Et viktig spørsmål når det gjelder fiksjon i det postdramatiske, er hvordan man kan forstå aktøren – skuespilleren – eller personen som er del av forestillingen? Når koherens og representasjon ikke lenger er sentralt, hva er aktørens funksjon? Sentralt for det postdramatiske teateret er det Lehmann kaller *fysikalitet* (*physicality*). Begrepet betegner den menneskelige kroppen, aktøren, sitt forhold til den sceniske dynamikken og er selve omdreiningspunktet i den postdramatiske estetikken. Kroppen artikulere konsepter som «stasis» og «acceleration» på scenen. Fysikalitet er nært tilknyttet begrepet *presence*, som kan oversettes som *nærvær*. «Present» er i sitt prinsipp en «umiddelbarhet», eller en aktuell virkelighet. Representasjon er noe over virkeligheten – den er innøvd, repetert og fiktiv. I et klassisk og tradisjonelt paradigme er teaterets fiksjonalisering av kroppen knyttet til bestemte gjenkjennelige tegn, bevegelser og gester. Kirby (1987) opererer med to motsettende begreper i et kontinuum: *Acting* og *not-acting* (Kirby 1987: 3). *Not-acting* referer til en «aktør» som ikke gjør noe utover det å være tilstede, eller ikke er integrert i en spill kontekst, mens «[...] “acting” is active – it refers to feigning, simulation, and so forth that is done by a performer» (op. cit.: 4). Ifølge Kirby, kan skuespill eksistere i enkle former (simple acting), som i sin karakter er «pretense» – å late som-om (op.cit.: 7). Det blir imidlertid snakk om mer komplekse former (complex acting) når flere elementer inkorporeres, som kostyme, tekst, tale osv. Kunstnere på 1960-tallet baserte sine performative eksperimenter på opposisjonen mellom «[...] presence and representation, which allowed them to isolate and magnify the phenomenon of presence» (Fischer-Lichte 2008: 97). *Happenings* og liknende kunstformer var basert på «pur presence»; dvs. avvisning av teaterets representasjon av en «annen» virkelighet (Carlson 2004: 141). Ifølge Lehmann (2006) er det fiksjonsdimensjonen som avgjør om noe er «complex acting» eller ikke – «[...] acting in the normal sense of the word» (Lehmann 2006: 135). I performance og det postdramatiske kommer *liveness* (ibid.) i forgrunnen – «live» i forstand av særskilt, aktuelt nærvær av en ekte kropp og ikke en representert, mimetisk figur: «[T]he real process of ‘performance’ replaces ‘mimetic acting’» (op. cit.: 36).

I likhet med den visuelle dramaturgiens fokus på forestillingen som avslører seg selv som en teatral situasjon i rom og tid, gjør det også det i forhold til den menneskelige kroppen (op. cit.:

98). Aktøren i det postdramatiske er ikke nødvendigvis en skuespiller, men en «performer» som er sin egen kropp. Enkelt sagt, handler fysikalitet om aktørens fysiske kropp som et kroppslig nærvær i den visuelle formasjonen: «The body becomes the centre of attention, not as a carrier of meaning but in its physicality and gesticulation. The central theatrical sign, the actor's body, refuses to serve signification» (op. cit.: 95). Når kroppen ikke lenger demonstrerer noe annet enn den selv, får den en fornyet og «ladet» meningsfylde, som ifølge Lehmann, har å gjøre med den sosiale virkeligheten/situasjonen i teateret (op. cit.: 96). Når Fischer-Lichte snakker om nærvær, er det nært tilknyttet hvordan performance erfares: «Performance is experienced as the completion, presentation, and passage of the present» (Fischer-Lichte 2008: 94). Videre kan nærvær deles opp i to typer: (1) Nærværet og emosjonene skapt av en aktørs «semiotiske kropp» som en fiktiv karakter; (2) nærværet utøvd av aktørens «fenomenale kropp», av aktørens egne «rene» fysiske tilstedeværelse (ibid.).

Som allerede antydnet, ser bl.a. Fischer-Lichte (2008, 2010) at samlingen av og interageringen mellom aktører og tilskuere i et felles rom og en felles tid som en forutsetning for performance. Aktør og tilskuer utgjør sammen teatersituasjonens omdreiningspunkt: «The bodily co-presence of actors and spectators enables and constitutes performance» (op. cit.: 32). Aktørene handler på scenen – beveger seg gjennom rommet og gestikulerer – og tilskuerne oppfatter dem og reagerer. I denne forstand er det ikke umiddelbart noe nytt. Aktiviteten å betrakte et spill, publikums reaksjoner, inntrykk eller intense sanselige/emosjonelle respons har alltid vært en essensiell faktor for teateret og dets realisering. For Lehmann (2006) og Fischer-Lichte (2010) er svaret at tilskuerne nå blir en *aktiv komponent* i en ekte hendelse, hvor publikums reaksjoner igjen påvirker aktørene. Fischer-Lichte skriver: «Whatever the actors do, it has an effect on the spectators; and whatever the spectators do, it has an effect on the actors and the other spectators» (Fischer-Lichte 2010: 125). I likhet presiserer Lehmann kroppens fysiske nærvær:

[T]he aura of physical presence remains the point of theatre where the disappearance, the fading of all signification occurs – in favour of a fascination beyond meaning, of an actor's 'presence', of charisma or 'vibrancy' (Lehmann 2006: 95).

Dette indikerer en forskjell som er avgjørende. Forestillingens «kurs» eller utfall kan ikke tenkes «ferdig» eller forutses. Den er preget av tilfeldige faktorer som avgjør forestillingen:

[T]heatre that includes the actions and utterances of the visitor as a constitutive element can practically and theoretically no longer be self-contained. The theatre event thus makes explicit the nature of process that is peculiar to it, including its inherent unpredictability (op. cit.: 61).

Kort sagt, samme hva aktørene gjør fører til en respons fra tilskuerne, som har en innvirkningskraft på hele hendelsen/forestillingen/performansen: «[I]t becomes an essential moment of the experience of theatre that the spectators *themselves* define their situation» (op. cit.: 103).

I Fischer-Lichte (2008) sin terminologi, inngår det kroppslige nærværet mellom aktør og tilskuer i en evigvarende *feedback loop* (Fischer-Lichte 2008: 38). Muligheten for en åpen og uforutsigbar kommunikasjon mellom disse eksisterer i form av denne feedbacksløyfen. Scenen i det postdramatiske paradigmet blir en generator av delte opplevelser og erfaringer, i stedet for sikker kunnskap og gitte meninger. Kommunikasjonen foregår i prosesser av sceniske formasjoner, teksturer og kropper som utgjør en atmosfære, ikke-representerende tilstander og performative tekster, hvor det samlede kroppslige nærværet styrer meningsskapingen i alle ender av rommet. Det blir et teater hvor tilskuerne blir konfrontert med et spørsmål om hvordan de selv vil definere, håndtere og reflektere over fenomenet som oppstår. I sin enkleste forklaring, ifølge Lehmann, handler det om: «A figure enters the stage. It interests us because the frame of the stage, of the staging, of the action, and of the visual constellation of the scene exhibits it» (Lehmann 2006: 171).

### Hypernaturalisme/simulering

Kunst er i dag noe annet, som hele tiden blir noe annet – dette er hovedtrekket i det kontemporære. Den stadig økende teknologiske utviklingen gjør at mennesket omgås i færre sosiale møteplasser og tilfeller. Massemediene spiller en så avgjørende rolle i våre samfunn at det er gjennom disse at vi blir presenterte for den samfunnsmessige virkeligheten som omgir oss (Danbolt 2014: 137). Man snakker om «elektronisk kunst» (op. cit.: 147). Lehmann nevner at teater ikke lenger er et massemedium. Å benekte dette er ulogisk, «[...] to reflect on it increasingly urgent» (Lehmann 2006: 16). Den massive spredningen av fotografiske medier promoterer en naturalistisk ideologi som noe «vanlig», en norm. Fotografier, film og digitaliserte former produserer verk som er fotorealistiske, «utsnitt fra livet» – som om man på stanislavskijisk/aristotelisk vis «kikker gjennom» et nøkkelhull (Danbolt 2014: 156). Lehmann skriver at den elektroniske siden ved kunsten og den elektroniske industrien har lyktes med å skape et av de mest etterlengtede, historiske kunstidealene: «[N]amely perfect reproduction or 'simulation'; it has allowed the trivial attraction of the illusion of realities to assume theoretical dignity» (Lehmann 2006: 115). Slik har den implikasjoner for vår oppfattelse av virkeligheten,

menneskets forhold til det hverdagslige, og dermed også forholdet til kunsten. Med inntreden av mediene, er interessen for stilisering, abstrahering, distansering og *Verfremdung* – eller interessen for det særegne ved kunstformene som måter å reflektere og presentere noe på – ifølge Lehmann, noe som sakte forsvinner (op. cit.: 116).

Den franske sosiologen og filosofen Jean Baudrillard skrev, i «La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes» (1990), at stadiet kunsten befinner seg i er preget av hyperrask sirkulasjon, umulig utveksling, dematerialisering og en likegyldighet – et *trans-estetisk* felt (Baudrillard 2008: 490). Tanken er at kunsten har mistet sin kraft, sin symbolske pakt, og kan ikke lenger leses, men avkodes ut fra stadig mer sprikende kriterier: «Det finnes ikke lenger noen grunnleggende norm, verken som kriterium for vurdering eller for nytelse. Det er som med myntenheter som ikke lenger kan veksles inn i hverandre» (op. cit.: 487). Frigjørelsen av estetiske former, regler, forestillinger og normer har bidratt til en allmenn estetisering ved å blande alle kulturer og alle stilarter, hvor til og med det dagligdagse er opphøyet, og kunsten er frigjort fra motsettende relasjoner. Den historiske, storslagne utviklingen gjennom flere århundrer har plutselig kommet til en «stillstand», slik han beskriver det: «[S]om Medusa av sitt eget speilbilde og sin egen rikdom» (op. cit.: 488). Likevel brer kunsten seg utover, likt en levende form i uorden som ukontrollert vokser, spinner rundt sin egen akse, hele tiden overgår og overbyr gamle former i flerfoldige variasjoner og kan leses som et brudd på estetikkens kode (ibid.). Estetiseringen som kunst er overalt; (1) gjennom den paradoksale materialiseringen av den minimalistiske, konseptuelle og flyktige kunsten som en hel estetikk basert på gjennomsiktighet, formløshet og kroppsløshet, som ser ut til å «[...] spille ut sin egen forsvinning» (op. cit.: 489); og (2) gjennom samtidens medier kan kunst skapes av alle, hvor selv det mest ubetydelige, trivielle, marginale og obskøne blir gjort om til kultur- og museumsgjenstander (op. cit.: 488). Denne «transeestetiske» glidningen omfatter alle kunstformer og stilarter og er frigjort fra virkeligheten, hvor en kan «[...] skape noe som er mer virkelig enn virkeligheten: det hyperreelle» (op. cit.: 490).

Hva kan beskrives som hyperreelt? Med *simulering* slutter representasjon og i stedet tar *(re)produksjon* over. «Simulation as the concept continues to evolve in the twentyfirst century is closely related to “reality” television and internet sites» (Schechner 2002: 117). Simulering har utviklet seg i takt med datamaskinen. Dataspill, som elektroniske/digitale/virtuelle

verdener, kan sies å danne nye erfaringsvirkeligheter. Gladsø et al. (2005) hentyder at interaktivitet er nøkkelordet for å forstå digitale medier som kunst:

Begrepet henspiller på at betrakteren kan gå inn i en dialog med verket, påvirke det (og bli påvirket av det). I en dramaturgisk sammenheng betyr interaktivitet en endring av det tradisjonelle forholdet mellom aktør og betrakter. Det kan her være relevant å betrakte dramapedagogikkens deltakerbegrep som analogi for forholdet aktør/betrakter (Gladsø et al. 2005: 218).

Virtuelle verdener slekter på performativitet. Slik som performance kan være en form for multimedialkunst, kan dataspill være det samme. De skaper estetiske, virtuelle forestillinger: Manipulerbare, bevegelige bilder og figurer som animeres; musikk, lyd, språk og tekst utgjør en estetisk projeksjon av en fiktiv verden. Her trer man inn i virtuelle roller, som en karakter. Det kan også betraktes som en sosial begivenhet. Mange dataspill involverer folk, mennesker i samme fysiske eller virtuelle rom. Folk møtes, samarbeider eller kjemper mot hverandre. I denne forstand er de tilskuere og aktører/deltakere i en forestilling. Handlingene som skjer i møtet mellom mennesket og skjermer – det virtuelle «andre» – kommer til syne i øyeblikket, hvor spilleren som spiller har en teknisk avgjørende rolle for utfallet. Dette kan betegnes som *emergente* teaterforestillinger (op. cit.: 218-219).

Ifølge Schechner, er ikke simulering «[...] the enactment of a fiction» (Schechner 2002: 118). Simulering er noe som i sitt utseende i seg selv er en aktualitet, en virkelighet, noe som eksisterer mellom en «original» og en «kopi». Det er hverken å late som-om eller en imitasjon: «It is a replication of ... itself as another. That makes simulations perfect performatives» (op. cit.: 117). I en bred definisjon er simulering inkludert under «liveness»: «[L]iveness includes film, television, recorded musics, telephony, and the internet. These cannot be regarded as mere reproductions; because of how they are produced and recieved they participate in “liveness”» (op. cit.: 141). Schechner poengterer at simulering betegner en virkeligheten uten hermetegn – den befinner seg på et kontinuum som starter i det virkelige liv og til slutt ender opp i det virkelige liv igjen: «One pretends, then acts, then simulates, then arrives back at real life. [...] Is this second real life “real life” and not real life?» (op. cit.: 119). Spørsmålet om simulering er i denne grad en filosofisk gåte. Når det simulerte kan virke ekte, kan det ekte også virke simulert (op. cit.: 122). I denne forstand faller undersøkelsen av fiksjonsbegrepet ut av proporsjoner. For når man ikke egentlig kan med sikkerhet si hva som er ekte, er spørsmålet om fiksjon enten irrelevant eller umulig å svare.



Lehmann (2006) uttrykker en fascinasjon for det elektroniske, digitale bildet – og i en forstand teateret:

[W]hy is it the image that fascinates us more? What constitutes the magic attraction that seduces the gaze to follow the image when given the choice between devouring something real or something imaginary? One possible answer is that the image is removed from real life, there is something liberating about the appearance of the image, which gives pleasure to the gaze. The gaze liberates desire from the bothersome ‘other circumstance’ of real, really producing bodies and transports it to a dream vision (Lehmann 2006: 170).

Samtidig, impliserer han at det elektroniske bildet bare er en flukt, det «mangler» mangler (op. cit.: 171). Det kan ikke erstatte den virkelige kroppen på scenen: «[A]fter the body there is nothing else. We have arrived. Nothing can be or become more present» (ibid.). Schechner (2002) påpeker at problematikken med det digitale bildet kan være at det ikke er «nåværende», ikke utstråler noen «aura» og kan ikke verifiseres på samme måte som teateret: «That is because these images are actually binary codes capable of generating any number of identical images or anything else specified by the program. Cloning is roughly the same idea applied to biology» (Schechner 2002: 116). For Lehmann blir det viktig for teateret å ta fatt i et kjennetegn som teateret deler med skjønnlitteraturen: «[T]hat it does not represent/reproduce but signifies. [I]t exhibits lots of gaps where the photographic image is without gaps» (Lehmann 2006: 116). I stedet for simulering snakker Lehmann om en «radikal naturalisme», en hypernaturalisme. Denne nye formen for naturalisme er en reflektert kunst, som ikke må forveksles med historiens former: «What may have seemed to be Naturalistic in the theatre since the 1970s – probably also under the impression of photorealism – actually represents a form of *derealization*, not the perfection of reproduction» (ibid.). Den nye «naturalismen» fra 1980- og 1990-tallet består av situasjoner som fremviser «[...] a grotesque decay and absurdity. [T]he heightening occurs downward: where the toilets are, the scum» (op. cit.: 117). Tidligere realisme/naturalisme, hvor sannheten er gjemt og må avsløres, er ikke lenger gyldig:

Rather the lowest is now the new ‘sacred’, the proper truth, that which explodes norms and rules: [...] The misdeeds that happen in the banality of [...] everyday life here take on the significance of the ‘other’, [...] of the monstrous and unheard of, of ecstasy. Because of this ‘charging’ of banal and trivial reality it would be misleading to see in this only a new Naturalism (ibid.).

Begrepet hypernaturalisme referer til Baudrillard's «hyperrealisme», som brukes for å designere det ikke-referensielle, medieproduserte og transestetiske. I tråd med Lehmanns beskrivelse av teateret som tilstander som noe annet enn dramatisk, reflekterer det hypernaturalistiske noe annet enn fotorealistiske bilder av virkeligheten: «Theatre is real virtuality. For the theatrical gaze the body on stage turns into an ‘image’ in another sense of the word – not into an electronic

image [...] but into an 'image'» (op. cit.: 172). Kroppen på scenen, aktøren, er i det postdramatiske en «bildeforstyrrelse» (*Bildstörung*)<sup>17</sup>. I kontrast «fremkaller» elektroniske bilder *the image of fulfilment* (op. cit.: 173). I teatral hypernaturalisme eksisterer ikke naturalistisk drama, «[...] the world that exists under the surface is not brought to light through a dramaturgy of revelation and interpreted socially but instead manifests itself in poetic and visual ecstasies of the imagination» (op. cit.: 117). Det eksisterer ikke gitt, men blir gitt.

Det postdramatiske oppholder dermed, etter min mening, ikke en dramatisk fiksjon som styrende premiss, eller som en understreket interesse. Rammen for forestillingen, den teatrale fiksjonen, er ikke tilstede – heller er den påpekt som en ekte hendelse. I stedet for en konkret fiksjonskontrakt, er det snakk om en gjensidig feedbacksløyfe. Man kan si at det er defiksjoniserende, at det er noe som «glipper» og forsvinner – teateret blir et «bilde» som må betraktes på en annen måte. I stedet for å fiksjonalisere virkeligheten, defiksjoniseres virkeligheten i teateret. Man kan fantasere og drømme seg vekk i det man opplever i møtet, som man også kan gjøre ved å betrakte et maleri i et museum. Teaterhendelsen presenteres som noe reelt og som en performativ situasjon som er avhengig av aktører og tilskuere i samme tid og rom. På en slik måte er det ingen fiksjonsverden som ligger i vake eller er forutbestemt, men det åpner opp for at tilskuerne skal definere verden. Dette utgjør i seg selv en fiksjonsdimensjon.

---

<sup>17</sup> Tysk for «picture trouble» (Lehmann 2006: 173).

**To imagine something, we must transcend the boundaries of reality.<sup>18</sup>**

## E. Prosessdrama

Bakgrunnen for denne studien er et argument om relevansen for å utforske fiksjonsbegrepet både i et dramatisk og et postdramatisk paradigme, med tanke på kartlegge en forståelse av fiksjonsbegrepet og trekke erfaringene av en slik utforsking inn i en kontemporær dramapedagogisk setting. Studien har så langt forholdt seg til dramatisk fiksjon i et historisk teaterperspektiv, samt betraktet et samtidig orienteringspunkt for teater – som har bidratt med å skape en linse eller et objektiv å se fiksjonsbegrepet gjennom. Sentralt for studiens progresjon er behovet for å se nærmere på prosessdrama. Jeg ønsker nå å se nærmere på fiksjonsdimensjonen i forhold til prosessdrama og diskutere det i kraft av de forskjellige paradigme jeg allerede har gjort rede for. For å kunne gjøre dette, er det nødvendig å etablere en forståelse av prosessdrama i seg selv. I fortsettelse av studiens historiske interesse ser jeg først prosessdrama i et historisk perspektiv, hvordan fremveksten av sjangeren ser ut. Dette anser jeg som naturlig, idet et slikt perspektiv viser noen av prosessene som har vært konstituerende for prosessdrama.

### Mot prosessdrama – en kompleks dramapedagogisk sjanger

Drama og teater som undervisning er ikke et nytt fenomen begrenset til det 20. århundre. Selv om dramafaget den gang oppsto som en del av den pedagogiske nytenkningen som ulike reformbevegelser på 1900-tallet brakte frem gjennom paraplybetegnelsen reformpedagogikk<sup>19</sup>, må man tilbake i teaterhistorien for å finne en del av det didaktiske grunnlaget for dramapedagogikken som eksisterer i dag. Den dramapedagogiske praksis er like gammel som teatrets og pedagogikkens historie (Eriksson 1979: 11). Som bl.a. Eriksson har hevdet, ble antikkens kultiske teater anvendt som metode i oppdragelsen av ansvarsbevisste og harmoniske borgere. Kirken i middelalderen skolerte massene gjennom det liturgiske teater og mysteriespillene. I renessansen ble de humanistiske universitets- og skoleteatrene tatt i bruk

---

<sup>18</sup> (O'Neill 1995: 152)

<sup>19</sup> Reformpedagogikken karakteriseres ved «[...] en sterkt kritisk holdning til den tradisjonelle skolens mål og metoder («kunnskapsskolen») og en sterk tro på barnets utviklingsmuligheter og skapende evner. Sentralt står også oppfatningen av at eleven og elevens eget arbeid bør tillegges større vekt enn læreren og lærestoffet. Reformpedagogikk omfatter bl.a. aktivitets-, arbeidsskole- og kunstpedagogikk» (*Store norske leksikon*, <https://snl.no/reformpedagogikk>, publisert 14.02.2009).

som pedagogisk medium, og i barokken utviklet jesuittene teater som undervisning «[...] til grandios barokkteater som ledd i formidlingen av kirkens fundamentale sannheter» (op. cit.: 11). Franskklassisismens prinsipp om «poetisk rettferdighet» var i seg selv et ønske om en oppdragende og dannende teateropplevelse, hvor moralske og umoralske handlinger på scenen ble fysisk belønnet og straffet.

Forbindelsen mellom teater og barn var minimal fra opplysningstiden frem til starten av 1900-tallet, men fra da av introduseres en voksende barneteaterbevegelse i Amerika, England og skandinaviske land (Eriksson 1979). Braanaas (2001) tar for seg, barn og unges forhold til teaterutviklingen på 1800-tallet og forholdet mellom skole og estetisk dannelse i et nordisk perspektiv. Han oppsummerer århundrets skolehistoriske innhold som «[...] en avgjort pedagogisk neglisjering av estetisk fostring» (Braanaas 2001: 264). I norsk kontekst ser han allmueskolen og pietismen som årsaker til motstandsholdninger til dans og teater langt inn i 1900-tallet. Han konstaterer til slutt at skolen for det meste ikke uttrykte et ønske om å ivareta noen form for dramatisk dannelse eller drama som innlæringsmetodikk. Selv om tiden førte til en grunnleggende vekst for både skolen og teateret, var det uten tegn på samarbeid. «Denne mangelen lar seg ikke ensidig tolke som en mangel ved 1800-tallets skoleverk, men like meget som det profesjonelle teaters likegyldighet overfor pedagogiske spørsmål og behov» (op. cit.: 282) – interessant nok. Reformpedagogen Helga Eng nevnte «dramatisering» i verket *Kunstpedagogik* (1918), som hadde et visst gjennomslag i Normalplanen 1939, men det var den frivillige organisasjonen Landslaget Teater i Skolen, senere Landslaget Drama i Skolen, som «[...] reiste saken i hele sin bredde, også som skolefag, og det skjedde først på midten av 1960-tallet» (op. cit.: 267).

I begynnelsen av det 20. århundre ble drama tatt i bruk som (uttrykk for) fri dramatisk bearbeiding av en tekst og ikke lenger knyttet til ferdige replikker. Begrepet drama, slik man forstår det i nyere tid, oppstod da som en motvekt eller som protest til konvensjonelle teaterbegrep og teaterundervisningen «[...] med de ferdig utformede replikker, den dramatiske tekst, som teaterarbeidets utgangspunkt» (Sæbø 1998: 32). Drama blir etablert som et eget kunstpedagogisk fagområde i løpet av mellom- og etterkrigstiden med metaforen «utvikling» som banner. På et tidspunkt mellom 1970-tallet og 1980-tallet beveger dramapedagogikken seg vekk fra *drama for utvikling* og går over til *drama for forståelse*. Det er dette fokusskiftet, fra

utvikling til forståelse, som ble ansporet av pionervirksomheten til Dorothy Heathcote, Gavin Bolton og senere Cecily O'Neill, som aktivt bidro til å utvikle sjangeren prosessdrama. Overgangen er nært knyttet til et fokusskifte på fiksjonsforhold som sentralt i dramatisk arbeid. På bakgrunn av koblingen ser jeg det som relevant å betrakte det historiske perspektivet som en interesse for studien.

Av prosessdramas mange påvirkningskilder er det verdt å merke seg det profesjonelle teateret. I skandinavisk fagmiljø har István Puztai gjort en systematisk fremstilling av påvirkningsforholdet, i artikkelen «Den professionella teaterns inflytande på pedagogiskt drama» (1986). Hans arbeid med emnet viser hvordan sentrale teaterteoretikere som Stanislavskij, Brecht, Grotowski og Brook har hatt innflytelse på den dramapedagogiske utviklingen. O'Neill nevner, i *Drama worlds: a framework for process drama* (1995), modernismen spesifikt som innflytelsesrik påvirkning og påpeker at det eksperimentelle teateret «[...] emphasized notions of presence and immediacy, process and transformation, and these ideas filtered into the work of drama teachers in schools and colleges» (O'Neill 1995: xvii). Hun refererer også, i samme avsnitt, hvordan den postmodernistiske teaterpraksisen har påvirket og kommet inn i dramapedagogikken:

These include the fragmentation and distribution of roles among the group, a nonlinear and discontinuous approach to plot, the reworking of classic themes and texts, a blurring of the distinction between actors and audience, a double self-consciousness, and a constant shifting of perspectives (ibid.).

Karakteristikkene oppsummert av O'Neill gir et interessant bakteppe til undersøkelsen av fiksjonsdimensjonen i prosessdrama. På mange måter fant dramapedagogikken gjenklang i mange av ideene og tendensene som performanceteateret i tiden understrekte (Krøgholt 2001). Foruten de kilder som allerede er nevnt, finnes flere andre studier fokusert på teaterets innflytelse i dramapedagogikken. Bl.a. er sammenhengen mellom Brechts episke teater og hans lærestykker, *Lehrstücke*, og prosessdrama detaljert fremstilt i Erikssons doktorgradsavhandling (2009). For Eriksson står Brecht i et særskilt påvirkningsforhold overfor prosessdrama. Særlig tar Eriksson for seg distansering som et dynamisk, estetisk prinsipp og har som hypotese at distansering er et fundamentalt premiss for å tre inn i- og å opprettholde dramatisk fiksjon. I denne studien forholder jeg meg ikke spesielt nært til Brecht, men Erikssons avhandling fremstiller noen relevante perspektiver på fiksjonsdimensjonen i prosessdrama. Disse perspektivene kan sies å plassere prosessdrama både innen et dramatisk og et postdramatisk paradigme. Disse vil bli diskutert nærmere i løpet av kapittelet.

Tidsspennet før 1970 vil jeg bare ganske kort gjøre rede for, før jeg går over til å betrakte dramapedagogikken etter 1970 og prosessdrama slik sjangeren fremstår i samtiden – hvor min hovedinteresse ligger. I det følgende tar jeg for meg fremveksten av prosessdrama i et generelt perspektiv, hvor jeg starter i reformpedagogikken.

#### Et kort historisk riss – fra drama for utvikling til drama for forståelse

Hva det dramafaglige feltet anser som «moderne dramapedagogikk» er delvis knyttet til endring og nytenkning innen filosofi, psykologi og pedagogikk. På skuldrene til dens forfedre (Johann Amos Comenius (1592-1670), Jean Jacques Rousseau (1712-1778), Friedrich von Schiller (1759-1805) og Friedrich Froebel (1782-1852) o.a.), ble reformpedagogikken en ny utdanningsideologi for progressive pedagoger i det 20. århundre. Barnesentrert forskning satte barnas interesser og behov i fokus. Reformpedagogene var opptatt av betydningen av å lære gjennom praktisk handling og erfaring: Fokus på og viktigheten av kunstfagene, estetisk fostring, leken som naturlig kommunikativ og selvstendig, spontanitet og barnas psykologiske behov blomstret (Braanaas 2008: 42). I det store og hele handlet det om å skape en pedagogikk på barnets premisser. Nytenkningen var en reaksjon på bl.a. industrialisme, teknologiens avhumaniserende virkning og den tradisjonelle kunnskapsskolen (Sæbø 1998: 32). Re-evalueringen av tradisjonell pedagogikk og innsikt i menneskelig agering og interaksjon som en universell læringsmetode, ble videreutviklet av dramapedagoger som lot seg påvirke og inspirere, både av reformpedagogisk tankegods og nye «kompasskurser» innen psykologi og eksperimentelt teater. Protesten mot den bundne, konvensjonelle drama- og teatertradisjonen var spesielt lyssatt, noe som førte til en dramapedagogisk praksis utøvet på grunnlag av «frie», dramatiske uttrykk og barnets forutsetninger: «Gjennom lek og spill skal barnets egne skapende evner tas i bruk, og estetiske aktiviteter skal være en naturlig del av undervisningen og ivareta barnets skapende evner og uttrykksdrift» (op. cit.: 31). I kjølvannet av reformpedagogikken (i bred forstand) vokste det frem en reformpedagogisk dramafaglig praksis med tilhørende litteratur. «Klassikere» er Caldwell Cooks *The Play Way* (1917); Winifred Wards *Creative Dramatics* (1930); Peter Slades *Child Drama* (1954); Brian Ways *Development through Drama* (1967).

Reformpedagogikken, som hadde nådd et høydepunkt på 1950-tallet, supplert med 1960/1970-tallets humanistiske psykologi, skapte en slags generell, individfokusert pedagogikk, som satte

sine spor i læreplaner og lærebøker de første 30-40 årene etter 2. verdenskrig. Det var reformer som, spesielt i USA og England, utviklet seg pga. nye samfunnsmessige utfordringer og sosiale problemer hos barn og unge i skolen, og samtidig som et oppgjør med den tradisjonelle formidlingspedagogikken (Braanaas 2008: 130). Dette la grunnlaget for en type drama-aktivitet assosiert med *personlighetsutvikling*. Slade og Way er mest kjent som pionerer innen personlighetsutviklende drama (Eriksson 1979; Sæbø 1998; Braanaas 2008). De var begge motstandere av at barn og unge skulle spille teater etter konvensjonell modell med utenatføring av tekst og en dirigerende instruktør. Slades barnedrama var sentrert i prosessen «[...] der barnet oppdager og gjensker livet. Denne prosessen mener Slade i sitt vesen er teatral fordi hver deltaker f.eks. i en rollelek er både skuespiller og publikum, og barnet er både aktør og regissør» (Sæbø 1998: 34). Way omsatte Slades teorier og ville først og fremst at drama skulle være en metode til personlighetsutvikling – presentert i form av ulike øvelser for å utvikle og trene opp intellekt, konsentrasjon, sanser, følelser, fantasi, fysisk utfoldelse og stemme.

For Way representerer disse områdene forutsetningen for både personlighetsutvikling og læring gjennom improvisasjon. Elevene skulle [...] utvikle evnen til å improvisere og gjensker situasjoner i fritt dramatisk spill (op. cit.: 35).

Lærerutdanning i drama/teaterfag i tiden var også mangelfull. I Norden kom det første utdanningstilbudet for lærere i 1971: Dramalinjen for allmennlærere ved daværende Bergen lærerskole. Den personlighetsutviklende dramapraksisen fikk sin utbredelse i Norden gjennom utstrakt kursvirksomhet. De som praktiserte som dramalærere i skolen var ofte lærere med engasjement for tidens nye, kreative undervisningsidealer: «Stort sett kan man nok si at det har vært den liberal-progressive filosofi, dvs. de angloamerikanske tradisjoner som har preget nordisk dramapraksis relatert til de ubundne former» (Eriksson 1979: 16). Men denne tidlige dramalærergenerasjonen manglet gjerne kunstnerisk skolering og erfaring. Motsatt kunne det være kunstnere som søkte seg til skolen som alternativ arbeidsplass, men som gjerne manglet pedagogisk skolering og erfaring.

Heller ikke må impulsene og håndbokslitteraturen som kom fra Nordens gruppeteaterbevegelse på 1960/1970-tallet glemmes, hvor en rekke avantgardistiske «frie grupper» utga manualer om hvordan man med gruppedynamiske målsetninger kunne skape kreative, skapende teaterkollektiver (Sæbø 1998; Braanaas 2008). Dette var eksperimentelle, teaterdemokratiske grupper med opprørsk tilnærming til institusjonsteateret, særpreget av oppsøkende

teatervirksomhet, minskning av regissørens rolle og med idealer om kollektiv skaping og samfunnsengasjert teater (Eriksson 1979: 14). I Skandinavia kom slik håndbokslitteratur fra bl.a. Narregruppen: *Narrenövningar för teatergrupper och andra skapande kollektiv* (1971).

Plötsligt gavs det en inblik i teaterarbeidets konkrete förlopp, något som tidligere hadde varit en sorts yrkeshemlighet. Narrenövningarna markerer også en brytningspunkt mellom individualistisk opplagda teatermetoder og grupporienterte arbeidsmetoder (Pusztai 1986: 9).

Sammen med humanistisk psykologi inspirerte gruppeteaterbevegelsen dramafaget: «En rekke øvelser fra deres innstuderingemetodikk kom til å bli inkorporert i dramafaget i skolen under rubrikken ‘grunnlagsøvinger’» (Eriksson 1979: 14). Når Pusztai i sin doktorgradsavhandling, *Stanislavskij-variationer: Skådespelarövningar som didaktiska instrument i pedagogiskt drama* (2000), analyserer noen kjente dramapedagogers (bl.a. Way) påvirkning av de didaktiske elementene i Stanislavskijs metodikk, synes det at dramapedagogikken ikke tilstrekkelig har tatt opp i seg den kunstneriske bearbeiding (Pusztai 2000: 157ff.). Denne forskjellen gjør seg åpenbar i øvelsesmaterialet fra Stanislavskij og gruppeteaterbevegelsen som dramapedagogene rundt 1970-tallet overtok, ifølge Braanaas (Braanaas 2008: 152). Drama betegnet nå ulike aktiviteter «[...] som inkluderte sansetrening, utvikling av fantasi, sensitivitet og kroppsbevissthet gjennom gruppedynamiske øvinger og improvisasjonstrening» (Sæbø 1998: 35).

I forbindelse med Stanislavskijs innlysende tilknytning til skuespillerkunsten og teateret, var innflytelsen i større eller mindre grad hos dramapedagogene «avteatralisert», bl.a. ved å ikke arbeide med den skriftlige teksten i manuskript (Braanaas 2008: 152). Braanaas skriver at det var etablert rundt 3000 personpedagogiske øvelser eller teknikker: «Det fantes oversikter over 200 ulike strategier og over 50 selvstendige opplegg, deriblant klientsentrert rådgivning, gestaltterapi, flere typer psykosynteser, bønn, yogaøvelser og zen-metoder» (op. cit.: 131). Det er ikke denne undersøkelsens fokus å gå nærmere inn i forklaringsforsøk på denne dominansen av øvinger innenfor det dramapedagogiske feltet. Men at tradisjonen hadde fått fotfeste er tydelig observert i for eksempel Boltons bok fra 1979, *Towards a Theory of Drama in Education*, hvor Bolton behandler «exercise» som en egen type drama (Bolton 1979: 3-6 og 51ff.). I denne perioden «[...] kunne man i noen år oppleve en undervisning som under navn av drama aldri gikk ut over grunnleggende øvelser, og ikke engang kom i nærheten av selve spillet – ageringen» (Braanaas 2008: 154). Når Braanaas noen årtider senere på denne måten ser



tilbake på praksiser på feltet, betrakter han det altså som en slags dramafaglig identitetskrise, hvor kjernen i faget, spillet – den dramatiske fiksjonen – synes å ha forsvunnet.

Det er nærliggende å betrakte den personlighetsutviklende- og øvingsdominansen i faget som noe konkret og håndterlig som lærere uten en drama/teaterfaglig utdanning i sin fagkrets kunne realisere på egen hånd, gjennom håndbokslitteraturen og kursvirksomhet. Metodikken som ofte ble anvendt av den tidlige dramalærergenerasjonen var praktisk rettet og tok sjelden opp teoretiske eller prinsipielle spørsmål. Rundt 1980-tallet kom det frem en del kritikk rettet mot de liberal-progressive, ubundne dramatradisjonene, hvor det ble hevdet at de vektla opplevelsesaspektet på bekostning av kritisk refleksjon (Eriksson 1979: 16). Den personlighetsutviklende dramapraksisen, kritisert for å være kompensatorisk, hadde «[...] en meget svak, faglig tilknytning eller forankring og ble derfor mest praktisert som “pustehull og friminutt” i en ellers travel skolehverdag» (Sæbø 1998: 36) – det var ikke godt nok i en skole hvor det ble stilt større faglige, mellommenneskelige og bevisstgjørende krav til undervisningen. Samtidig er dette et interessant moment i historien. De ulike øvelsene som bl.a. Braanaas beskriver, fremstilles her som å ha en manglende dramatisk og teatral forankring. Innflytelsen fra gruppeteatrene behandler mange av den samme problematikken som ligger til grunn for et postdramatisk paradigme; med fokus på gruppedynamiske prosesser, kontakt- og kroppsøvelser, improvisasjon og et generelt opprør mot det etablerte institusjonsteaterets normer (Braanaas 2008: 142-145ff.). Det fysiske og kroppslige aspektet og den «avteatraliserende» tendensen som dramapedagogene går mot, har paralleller til teaterfornyernes teaterpraksiser på 1960- til 1980-tallet. Blant annet, slår Braanaas fast at Grotowskis avkledning av teaterapparatet og fokus på den ekte kommunikasjonen mellom mennesker i teateret, har en tydelig sammenheng med den tendensene i det dramapedagogiske feltet i tiden (op. cit.: 153). Disse aspektene kan i en smal forstand kobles til teaterets utviklinger, men har samtidig også andre formål som går ut på trening, terapi og lignende. Den er ikke fundert på det estetiske eller som forestilling. I denne sammenheng kan det betraktes som en ekstrem grad av defiksjonalisering.

Det er på denne bakgrunnen vendingen fra 1980-tallet, mot et mer estetisk fundert dramafag og med et krav om at faget har sitt fundament i den dramatiske fiksjonen, må forstås. I begynnelsen av dette tidsrommet vokste en ny bevisstgjørende og holdningsskapende dramatradisjon frem i

England med Heathcote og Bolton i spissen. To eksempler på hvordan faget defineres på tidlig 1970-tall sammenlignet med midten av 1980-tallet demonstrerer ganske tydelig denne vendingen:

**Eks. 1:**

Drama is concerned with the individuality of individuals (Way 1967: 3). [A] basic definition of drama might be simply 'to practice living' (op. cit.: 6).

**Eks. 2:**

'Dramatic playing' is an intention to be, to be in a different environment or context from the actually present (Bolton 1984: 32).

Hos Way er fiksjonsbestemmelsen helt fraværende i definisjonen; hos Bolton er den helt sentral. Argumentene for dramaformene hos Heathcote og Bolton refererte hyppigere til lekteoretikere, jf. Jean Piaget (1896-1980), Lev S. Vygotskij (1883-1954) og Jerome S. Bruner (f. 1915), og understrekte rollelekens meningsskapende potensial (Braanaas 2008: 255-258; Bolton 1979: 17-20). Heathcote brøt tidlig med Slade og Ways filosofi og metoder:

Instead of their Stanislavskyan [...] approach to drama/theatre pedagogy, designed to involve the player's own personal feelings and resources in the creation of play situations, Heathcote seems to be more concerned with a Brechtian approach [...] by which the player's exploration and subsequent demonstration of a situation would serve as a learning experience (Eriksson 2009: 233).

Tradisjonens kjennetegn er fremfor alt utforskning gjennom drama, der både elever og lærer er aktive i improviserte spillsituasjoner, samtidig som de er aktive i refleksjonsprosesser og er klar over konsekvensene av det dramatiske spillet (Sæbø 1998: 37).

I *Towards a Theory of Drama in Education* (1979) forklarer Bolton sitt teoretiske ståsted ut fra egne praktiske undervisningsopplegg og Heathcotes metodikk, hvor han ender opp med å foreslå *drama for forståelse* som betegnelse for hva drama kan beskjeftige seg med i skolen (Bolton 1979). Bolton vil øke spillets estetiske betydning gjennom innføring av teaterelementer. Den dramapedagogiske aktiviteten skal således være holdningsendrende for subjektet, gjennom større objektiv og kollektiv innsikt – fiksjonen skal være ladet med en betydning som deltakerne «gjennomlever» (Bolton 1979: 118). I forordet til den norske utgaven, *Innsikt gjennom drama* (1981), skriver Eriksson at Bolton synes å føre dramapedagogikken videre uten å miste kontakten med utgangspunktet: «Omhyggelig underbygger han sitt syn ved å bevege seg fra læringselementene i barns lek til formelementene i teatret. [...] Meningsfullt drama er å gi ny innsikt og formidle nye verdier» (Eriksson 1981: 9). Dette er den helt grunnleggende

forutsetningen for det såkalte «drama for understanding» (Bolton 1979: 11, 41 ff.), også kalt «classroom drama» (Linell 1982), forløperen til prosessdrama som utvikler seg gjennom 1980-tallet. Dramafagets identitet gjennomgår i denne perioden en bortvending fra 1970-tallets interesse for personlighetsutvikling gjennom drama, til en interesse for utforskning av mening gjennom drama. Dramavitere i Norden fanget nokså raskt opp de nye impulsene fra Storbritannia, som for eksempel Szatkowski, i sin betydningsfulle artikkel «Når kunst kan brukes...» (1985). Når han skriver:

Dramapædagogik er en kollektiv undersøgelsesprocess, der som dominant aktivitet har brugen af en improvisert fiktion, som oppstår når to eller flere deltagere – i et fælles rum – fremstiller ‘som om’ handlinger, idet de bruger kropp og stemme (Szatkowski 1985: 142),

har han utvetydig definert fiksjonsdimensjonen som en dominant faktor i dramapedagogikken.

### Fiksjonsdimensjonen i prosessdrama

I forsøk på å etablere en håndgripelig forståelse av fiksjonsdimensjonen i prosessdrama, vil jeg identifisere noen karakteriserende nøkkelområder. Disse nøkkelområdene er interrelaterte og består av gjensidige aspekter, men er likevel her delt opp for å rette oppmerksomheten mot det særegne ved hvert område. Den historiske utviklingen utgjør et bakteppe for den følgende oppfattelsen av fiksjon i prosessdrama. Med henblikk på litteraturen på det dramafaglige feltet før 1970, ser det ut som om den dramatiske fiksjonen fremstår som tatt for gitt – den er ikke definert eller fungerer definerende for arbeidet (Eriksson 2009: 121). Samtidig er teaterutviklingen etter 1970 sentral i dramapedagogisk arbeid, hvor bl.a. fokus på kropp og sanser kommer i forgrunn, og ikke fiksjonsforholdet. Skiftet mot en fornyet interesse for fiksjon etableres derimot ikke lenger etter. Som vist ovenfor, etablerte den dramafaglige debatten på 1980-tallet et fokusskifte i retning av en estetisk forsterket og mer teaterforankret dramapedagogikk, ansporet av bl.a. Heathcotes og Boltons «drama-in-education». Under fremveksten av prosessdrama beholdes fiksjonsbestemmelsen som et helt sentralt definerende aspekt:

#### **Eks. 1:**

Like theatre, the primary purpose of process drama is to establish an imagined world, a dramatic “elsewhere” created by the participants as they discover, articulate, and sustain fictional roles and situations (O’Neill 1995: xvi).

**Eks. 2:**

Process drama [is] a negotiated fictional encounter where theatre forms are used by classroom participants to explore the human condition (Taylor 1996: 12).

Dynamikken «fiksjon/virkelighet» er krumtappen, som Eriksson betegner som *awareness of fiction* (Eriksson 2009: 36-40ff.), noe også følgende to definisjoner fra hver sin ende av 1980-tallet tydelig demonstrerer:

**Eks. 1:**

Drama takes place as a part of a fictional or imagined situation and therefore it is different from real life (Linell 1982: 2).

**Eks. 2:**

Working in drama involves stepping into an imagined world. To make this imaginary world of drama meaningful and purposeful, it must have aspects the real world in it (Haseaman & O'Toole 1988: 3).

Denne dynamikken synes å komme i fokus samtidig som en økende sammenheng og sammenligning med teaterkunsten. I lesningen om sjangeren dukker forskjellige variasjoner av teaterrelaterte begreper og sammenligninger opp, spesielt hos O'Neill (1995). Mest fremtredende er den gjentatte tilknytningen til teaterkunsten, bl.a. «theatre event» (O'Neill 1995: xiii) som en helt synlig beskrivelse av hva situasjonen i prosessdrama er. Selv om O'Neill betrakter prosessdrama som synonymt med drama-in-education (op. cit.: xv), skriver Bolton, i artikkelen «It's all theatre» (2000), at den dramafaglige historien har vært markert av en bekymring for å skille seg fra teateret. Bolton argumenterer i artikkelen for at, mens narrativer, tilstedeværelsen av et publikum og skuespillere og teaterrommet i seg selv er definerende kvaliteter, er hovedkarakteren, ifølge han, at de involverte velger å «[...] 'read into' an event or an object and treat it as fiction» (Bolton 2000: 25). Samme hva du kaller aktiviteten, hvor og i hvilken setting den utføres, hvis publikum ser det som skjer «[...] 'as meaningful in a fictional context', that is, going beyond the immediate sense of the action by *pointing to something beyond itself* (ibid.); så er det teater. Å akseptere denne tankegangen om teaterets felles røtter, vil ifølge Bolton, gi mulighet for «[...] a greater tolerance of diversity» (op. cit.: 28).

Det er altså mye som kan tyde på at prosessdrama, eller kanskje dramapedagogikk generelt, går veien mot teaterkunsten som en faglig forankring. Spørsmålet er om hvor man kan plassere prosessdrama i teaterkunstens vide spenn. Jeg vil i det følgende gå gjennom noen av de sentrale

karakteristikkene i prosessdrama, for å forsøke å svare på dette spørsmålet. I denne delen forholder jeg meg sentralt til O'Neill (1995) og hennes teoretiske vinkler på prosessdrama og teater.

### Prosess og produkt – et definerende forhold

Braanaas (2008) stiller et relevant spørsmål når han diskuterer dramapedagogikkens utvikling i vårt århundre: «Er drama en arbeidsmåte eller et kunsthøgskolefag? Er arbeidsmåten, dvs. prosessen, viktigst, eller er det produktet?» (Braanaas 2008: 332). Måten spørsmålet til Braanaas er formulert på kobler tydelig ordene «arbeidsmåte» og «prosess» sammen. Dette skaper assosiasjoner til konsepter som «måter å gjøre», «fremgang», «å oppnå», «jobbe mot» eller «å fortsette». Når det gjelder arbeidsmåten, dvs. prosessen, er den åpenbart rettet mot den andre delen: Drama. I denne forstand, kan man spørre om betydningen kan tilskrives som f. eks. «å jobbe mot drama»? Umiddelbart synes denne middelmådig og gjerne produktrettet. Sentralt i prosessdrama er «[...] a complex dramatic encounter» (O'Neill 1995: xiii). «Produkt» er her, slik jeg oppfatter det, en motsetning til «encounter». Produkt har en tydelig referanse til konvensjonelt drama/teater – en tankegang muligens frembrakt i kontekst av motsetningen mellom bundne og ubundne dramaformer fra det forrige århundre. Det impliserer konklusjon, fullstendighet eller noe totalt – som i det dramatiske paradigmet. Med det mener jeg at den rettet mot et mål om noe «ferdig» – som en forestilling – men hva betegner «encounter»?

Ordene «prosess» og «produkt» blir problematiske og dikotomiske i seg selv på grunn av at de ikke virker nyanserte nok. O'Neill (1995) uttrykker at det mangfoldige dramafaglige vokabularet er problematisk: «Each of these labels is either limiting or tautologous» (O'Neill 1995: xv), dvs. at de er ensbetydende. O'Toole skriver, i *The Process of Drama. Negotiating Art and Meaning* (1992), at en mulig definisjon på prosessdrama kan være: «[N]egotiating and renegotiating the elements of dramatic form, in terms of the context and purposes of the participants» (O'Toole 1992: 2). Denne definisjonen gjelder også teateret: «[E]very theatre event arises from a complex process of composition, rehearsal, and theatrical interpretation» (O'Neill 1995: xv). Så, hvorfor prosessdrama? O'Toole skriver:

The word 'process' is rarely, if ever, defined. It is a word often used in drama [...] and seems to denote anything that keeps on going on, and hasn't come to something called a 'product', which has somehow stopped. / [W]e know what is meant by producing drama, but does proceeding in drama mean anything? / Is dramatic product the same as a dramatic production? And do they embody process, or are they the opposite? (O'Toole 1992: 1-2).

Interessant med O'Tooles drøfting er «proceeding in drama». Denne måten å si det på kobler «arbeidsmåte» og «drama» sammen på en annen måte, hvor det understrekes en aktualitet, den aktuelle opplevelsen av å *proceeding as drama*. Bolton (2000) relaterer det samme når han forteller om hvordan O'Neill skulle finne en passende tittel til sin undervisning/kurs, som gjorde det tydelig «[...] both to her University and to potential students that the emphasis, far from offering a training in school play production, was that the drama experience itself was to be 'its own destination'» (Bolton 2000: 22). I forstand av at prosessdrama har mye til felles med en teatersituasjon, bemerker O'Neill risikoen og vanskeligheten ved å forenkle forholdet mellom prosess/produkt.

The term *process drama* usefully distinguishes the particular kind of complex improvised dramatic event [...] from that designed to generate or culminate in a theatrical performance, but the difficulty is that it may suggest an opposition to product and perpetuate the sterile separation of this improvised approach from its dramatic roots (O'Neill 1995: xvi)

Det er derfor viktig for O'Neill å understreke at «[...] both process and product are part of the same domain» (ibid.). Slik O'Neill påpeker gjentatte ganger handler dette «domenet» om «[t]he growth of dramatic worlds through improvised activities» (op. cit.: 15). Samtidig synes «den dramatiske verden» å være annerledes formulert enn den klassiske, aristoteliske formen. «The practices of drama in education, and by extension process drama, are increasingly recognized as radical and coherent theatrical experiences» (op. cit.: xvii). Som O'Neill fastslår finnes det en utfordring av tradisjonelle forhold angående skaping og funksjon av roller, meninger, samt det tradisjonelle forholdet mellom aktør/tilskuer. Et forsterkende argument er å finne hos Bolton, som hevder at «[j]ust as the rehearsal process is seen as an opportunity for actors to explore and experiment without penalty, so 'playing' is seen as an essential element of improvised classroom drama» (Bolton 1998: 261). Han presiserer på grunnlag av dette at sammenhengen mellom produkt og prosess, er å finne i sammenhengen mellom «playing» (lek/«som-om») og «a play» (skuespill): «It may be mistaken, [...] to leave the impression, [...] that 'process' is to be seen as an alternative to 'product', for they are *interdependent*, not polar, concepts» (ibid.). Prosesser i drama og prosesser i teater er på denne måten stilt overfor hverandre, hvor produktet kanskje er forskjellig, men at det likevel er snakk om en form for produkt. I stedet for et motsetningsforhold, er det snarere snakk om et gjensidig avhengighetsforhold.

Det indikeres at arbeidet med sjangeren på en måte har «reformulert» eller «omformet» den dramatiske formen for å tilpasses en unik kvalitet (ibid.). Et interessant spørsmål er hvordan denne reformuleringen skiller seg eller passer inn i de forskjellige paradigmenes denne studien har betraktet. For å videre betrakte denne sammenhengen, ser jeg det først som viktig å redegjøre for og trekke noen linjer fra Heathcotes praksis og teori. Ikke bare fordi hun er uløselig tilknyttet prosessdrama som form, men også fordi den gir nyttige impulser til fiksjonsdimensjonen i sjangeren.

### The Process of Becoming

Ifølge Bolton, i *Acting in Classroom Drama. A critical analysis* (1998), er O'Neills prosessdrama ansporet av Heathcotes *living through*-drama, «[...] but crucially independent of her in respect of its theatricality and made up of a wide range of *dramatic* forms» (Bolton 1998: 231). Selv definerer Heathcote drama med utgangspunkt i gresk etymologi, som hun bruker i beskrivelse av hennes perspektiv på drama:

The Oxford Dictionary defines drama as 'a stage play, dramatic play-like series of events' and dramatic as being 'forcible, theatrical and striking'. The Greeks used the word drama with a rather different meaning, 'to live through' and it is in the latter context that we should consider drama (Heathcote 1984c: 80).

Bolton (1998) bemerker at Heathcote fjernet seg fra det dramafaglige, kategoriske vokabularet som kom på banen i løpet av 1960-tallet. Selv om mange av kategoriene fant sted innenfor hennes arbeid, «[...] they were not in themselves indicative of its essential nature» (Bolton 1998: 175). Selv foreslår Bolton at den «essensielle naturen» i Heathcotes arbeid er forbundet med forståelsen av at «[...] dramatic action, by its nature, is subordinated to meaning» (op. cit.: 176). I en bred forstand, handlet Heathcotes drama ikke om historier eller tekst om «[...] make-believe's natural capacity for meaning-indicating» (ibid.). Primært var Heathcotes drama sentrert rundt re-evaluering, refleksjon og utvikling av holdninger og verdier, «[...] human beings confronted by situations which change them because of what they must face in dealing with those challenges» (Heathcote 1984a: 48) – også kjent som «Man in a Mess»-drama (Bolton 1998: 176-7). En desperat situasjon, menget med spenning, leder til at deltakerne må løse opp i den: «The tension may take the form of a problem, a threat, suspicion, wonder, curiosity, resignation and so on – all the tension ingredients of theatre are available» (op. cit.: 179). Både Heathcote og Boltons tidlige karriere og praksis var nær denne tanken, med «tension» som sentralt i den dramatiske erfaringen (Bolton 2000). Begrepet har også blitt referert til av andre i forbindelse med hennes arbeid: Bolton (1998: xiii og 194 ff.) og David Davis (2005: 167),

med flere. Når Heathcote bruker «to live through» (å gjennomleve), handler det ikke nødvendigvis om psykologisk innlevelse og representasjon, i stanislavskijsk forstand:

Rehearsals offer the actor two opportunities. One opportunity lies in making his acquaintance with the author's intention. He never practises for tomorrow, as we often expect the child to do; he 'lives through' today's rehearsal in order that tomorrow will have fresh life and new insight. The other opportunity offered [...] is that having felt a situation or an emotion, the actor must then select, [...] the appropriate gestures, movements, responses from 'living through' that he has conjured up during acquaintance with the play. Having done this, the actor is now equipped to put his feeling aside, and concentrate on the expression of that feeling (Heathcote 1984c: 88).

Rollespill skulle ikke handle om å være skuespiller, men om å ta opp i seg holdninger og perspektiver, og å operere i disse (Heathcote 1984b: 51).

Hennes praksis har også vært utsatt for kritikk. Sandra Hesten beretter, i doktorgradsavhandlingen *The Dorothy Heathcote Archive* (1994), om kjernen i Heathcotes filosofi og påpeker at det kan ses på som instrumentelt på et overfladisk nivå:

At one level Heathcote's teaching was designed to enable teachers to use drama as a tool to promote cross-curriculum learning situations in the classroom. For instance, infant school children were taught through drama to understand the concepts of size, shape and colour, / [s]he emphasised the fact that the use of drama in the curriculum, and in problem solving, lay at the heart of the teaching methodology (Hesten 1994: 10-11).

I relasjon til dette fremhever Hesten at det ligger et dypere kunstnerisk nivå bakenfor den «instrumentelle metodikken» hos Heathcote, et fundamentalt prinsipp som ikke alltid ble tydelig nok for en utenforstående betrakter:

Sometimes the form obscured the meaning (truth), and it was only as the veil became more and more transparent due to the penetration of the "light of understanding" that the meaning was revealed. [...] In a work of art, the sculptor creates the form of a man, [...] the playwright creates his/her characters, but at the same time, the artist is attempting to reveal some inner truth. Heathcote operated in a similar parabolic manner, in that while she was helping to create awareness of a particular curriculum concept (idea) through drama, she was also enabling the revelation of some inner truth (meaning) to be realised both by the teacher and the child (op. cit.: 11).

Hestens beskrivelse av Heathcotes klasseromsdrama minner om Boltons «drama for forståelse». Men i motsetning til Bolton, som ikke slipper referanser til form av syne, kunne det i blant se ut til at Heathcotes arbeid manglet dramatisk form. Hesten avslutter segmentet, om Heathcotes sentrale filosofi, med å metaforisk forbinde dette aspektet som sammenlignbart med «[...] the archetypal quest of the hero in that the learning is never completed and "the process of becoming" is always just beginning» (op. cit.: 12).



Frasen «the process of becoming» synes, etter min mening, å tilføre noen nyanser til prosess/produkt-dikotomiet, bl.a. at prosessdrama, i tråd med Heathcote, handler om fiksjonsdimensjonen som meningsskapende. «Becoming» synes også å implisere et aspekt ved rolle-begrepet:

How does drama function as an educational medium? Improvization is essentially living at life-rate, in the present, with agreement to pretence. [...] The important difference between life and this make-believe life is that in the latter there is the opportunity for one problem to be faced at a time with consequent selectivity being possible (Heathcote 1984c: 69).

«Å bli» er et infinitiv – noe kontinuerlig – som Heathcote gjør manifestert i drama gjennom «[...] bringing of the past, into the now, imminent present, while simultaneously reaching out to the projected future» (Hesten 1994: 4). Ordfrasen relaterer til prosessdramaets karakter, «proceeding in drama» (O'Toole 1992), som omhandler forhandling av den dramatiske situasjonen. Drama anvendt på denne måten involverer et kontinuum av læringsprosesser. «The process of becoming» kan i dette forholdet betraktes i relasjon til et dannelsesbegrep, som i Boltons forståelse går ut på det han forklarer som en «double burden»:

As in all make-believe Play, the 'living through' of the participants is characterised by freedom from the consequences and arbitrary occurrences of real life, but [...] she [Heathcote] also insisted on a 'double burden': - both a selected dramatic tension and the need to understand its implications. [...] She does not, however, want the pupils to be so absorbed by the tension that they are caught in its grip (Bolton 1998: 179).

Det dreier seg altså ikke om rollespill som «trening» eller «simulering» (Bolton 1992: 36), selv om dette kan tillegges et utvidet dramabegrep i retning av performanceteori (Schechner 2002: 117ff.). Heller handler det ikke om gitte motiver, impulser og konflikter beskrevet på ferdig utformete rollekort, men om forløp hvor fokuset kan justeres og endres i samråd mellom leder og deltakere (Bolton & Heathcote 1999). Hesten skriver at hos Heathcote er arbeidsmåten sentrert rundt rolle-begrepets meningsdanning:

In actuality Heathcote's principal concept is that of role, everything else being an aspect/symbol of it. Different versions of "role" evolved out of the need for others to be able to share this simple concept in any situation/circumstance and with any class. Out of Heathcote's desire to enable others to use it, grew all the various strands depicting this one central notion of "role" – standing in the shoes of "An Other" (Hesten 1994: 10).

I prosessdrama er de ekspressive midlene vanligvis begrenset og tilskuerne er også «aktører» i den dramatiske situasjonen. Selv om prosessdrama slekter på radikale avantgarde-bevegelser, vil en aktør – en kropp som observeres – umiddelbart tilegnes en menneskelig betydning og signalisering, «[...] because human presence and behavior are at the very heart of theatre»

(O'Neill 1995: 70). På hvilket som helst nivå – enten som et postdramatisk, «objektivisert» og statisk bilde, eller en naturalistisk og psykologisk karakter – er aktørene i rommet, på scenen, til slutt del av kjernen i teaterhendelsen. Rolle-aspektet ved prosessdrama undersøkes i neste del.

### Percipience og estetisk fordobling

En nyttig betraktning er hvordan prosessdrama spesifikt defineres i faglitteraturen. Som O'Neill (1995) skriver er sjangeren basert på manifestasjonen av en dramatisk situasjon/verden. «Process drama proceeds without a script, its outcome is unpredictable, it lacks a separate audience, and the experience is impossible to replicate exactly. But, I believe that it gives access to authentic dramatic experience» (ibid.). O'Neill setter her opp nære paralleller til den dramatiske situasjonen i prosessdrama og den dramatiske situasjonen som oppstår i teateret. Prosessen innebærer improvisatoriske elementer og kan ikke gjøres lik hver gang. Den er ikke avhengig av et tekstlig manus og spilles ikke for et publikum. Dette er viktig, da hun presiserer at prosessdrama involverer skapelsen av en autentisk dramatisk erfaring/opplevelse.

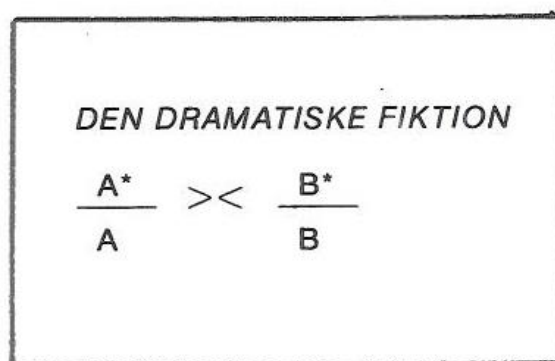
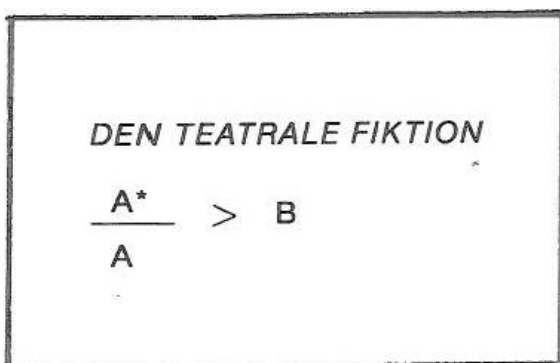
En kompliserende faktor er kanskje at improvisasjon, som er en essensiell dimensjon i prosessdrama, også forbindes med andre prosessuelle teaterformer, f. eks. slik det er omtalt i forhold til *teatersport*, eller andre «lekende øvelser», og at det dermed kan oppstå inkonsistent bruk av begrepet. I tillegg har bruk av drama i utdannings situasjoner ofte artet seg instrumentelt, som tilrettelagt kreativt verktøy for en spesifikk nytte – et pedagogisk, kompenserende «innslag» – som ikke ivaretar premissene for kunstfaget drama som verdifullt i seg selv (Braanaas 2008; O'Neill 1995; Sæbø 1998). Det vil si at bruken av og meningen med «prosessdrama» kan ha blitt misforstått eller redusert – det er ikke skapt en fullbyrdet dramatisk verden hvor et meningsfylt estetisk møte kan oppstå (O'Neill 1995). Det viktige er dermed skapelsen av en dramatisk verden.

Hasemans skriver, i sin artikkel «The Poetics of Process: Process Drama Online» (2006), at prosessdrama best kan forstås som «[...] an innovative form of contemporary live performance» (Haseman 2006: 201). Disse dramatiske situasjonene har en tendens for å bli impresjonistiske og fragmenterte. Når man ser på en forestilling eller spiller i en, blir man metaforisk transportert inn i en fiktiv verden, og er tilstede i kropp og sinn. Bevisstheten om fiksjon er, slik O'Toole (1992) skriver, karakterisert av at

[W]e willingly suspend our disbelief. Our real selves may be forgotten, but they do not disappear – we are still here, and unless we have a schizoid disorder we can reassert our consciousness of what is real at any time we like (O’Toole 1992: 13).

Nært knyttet til tanken om opprettholdelse av fiksjonen er det, hos Eriksson, plassert i bevisstheten om fiksjon (Eriksson 2009). Som Eriksson hevder, kan prosessdrama sies å være en prosessuell, improvisatorisk sjanger, som beveger seg i en konstant veksling mellom deltakelse og observasjon, «[...] a position that is occasionally referred to as ‘percipience’» (Eriksson 2009: 119). Eriksson har i særskilt grad undersøkt begreper hos Heathcote og hennes «vokabular», som relaterer til brechtiansk distansering: Å se «med nye øyne», eller å fremme innsikt gjennom å skape distanse til fiksjonen (op. cit.: 126-128ff.). Samt, også, som *protection*: Dette innebærer å «stå på trygg avstand» i grad av intellektuell og emosjonell innlevelse og dybde (op. cit.: 121).

For Bolton avhenger denne dualiteten av *metaxis*, «[...] a special state of consciousness [...] to hold two worlds in the mind at the same time» (Bolton 1984: 147). Begrepet *percipient* (Bolton 1998: 266) referer her til en sammenfelling av «deltaker» og «tilskuer», noe O’Neill (1995) bemerker som: «The double stance of the participant-observer, or in Boal’s term *spectator*» (O’Neill 1995: 125). Implikasjonen befinner seg i forholdet mellom verk/tilskuer, eller i studiens tilfelle fiksjon/ikke-fiksjon. En viktig del i forståelsen av prosessdrama er å forstå at det ikke blir spilt ut- eller produsert noe for vise det til noen – selv om opplevelse og erfaringsaspektet kan sies å være et «produkt». Dette betyr at det ikke er et publikum tilstede, i konvensjonell forstand; deltakerne er publikum til sine egne handlinger. Percipience innebærer et både/og – noe Szatkowski mener å gjelde en *estetisk fordobling* (Szatkowski 1985: 143-145). Begrepet kan sies å være en grunnleggende forutsetning for dramapedagogisk virksomhet (Szatkowski 1985) – som viser til et dobbelt erkjennelses- og opplevelsespotensial (ikke så fjernt fra Heathcotes «double burden»). Dette ligger sentralt i fiksjonen, som Szatkowski fremstiller på en illustrerende måte ved å sammenligne, nok en gang, den *teatrale fiksjon* og den *dramatiske fiksjon*:



Den æstetiske fordobling:

---

<u>A*</u>	<u>FIGUREN OPLEVER, AT DETTE HÆNDER HER-OG-NU</u>
A	DET ER MIG, DER FÅR DET TIL AT SKE

---

(Modeller hentet fra Szatkowski (1985), s. 143).

I den teatrale fiksjonen spiller og levendegjør person A rollen A\* for tilskuer B. I den dramatiske fiksjonen, som er gjeldende for prosessdrama, spiller både person A og person B sine respektive roller (A\* og B\*), samtidig som de er tilskuere for hverandre. De inngår altså i dialog med hverandre. Det sosiale og det fiktive rom smelter sammen. Siden Brecht, har teateret oppfattet mange muligheter når det gjelder forholdet mellom skuespiller, publikum og teateret. «The possibilities offered by highlighting the «unreal» nature of acting have increasingly been explored and exploited» (O'Neill 1995: 73). Dette er muliggjort gjennom den estetiske fordobling, hvor personen står i et bevisst forhold til seg selv og rollen:

Dette skal forstås på den måte, at i det øyeblikk B levendegjør sin figur B\*, så er A i prinsippet iagttager, tilskuer i et kort øyeblikk *til* fiktionen. Men som den, der fremstiller figuren A\* er hun jo også tilstede *i* fiktionen. [...] Det faktum, at vi *på samme tid* har en opplevelse *i* fiktionen, som figuren; og en opplevelse *af* fiktionen, som tilskuer til medspilleren. Det er denne æstetiske perspektivforskydning som gir dramaarbeidet dets særlige karakter (Szatkowski 1985: 143).

Konsekvensen blir at man reflekterer på seg selv, i fiksjon, og samtidig som man opplever fiksjon med en avstand. Eriksson (2009) påpeker: «In today's process drama the taking part in a negotiated 'drama world' [...] is determined by the aesthetic distance that the participants have agreed exists between their own reality and the world of the play» (Eriksson 2009: 121). Teaterrammen, fiksjonskontrakten, er i aller høyeste grad til stede, men den innebærer en inngripen av kritisk bevissthet, refleksjon og lekenhet. Allerede antydning er sammenheng

mellom prosessdrama og brechtianske aspekter, som spiller en stor rolle i denne sammenheng: «[D]rama in education is a very Brechtian medium. Percipients constantly oscillate between the fictional context, the context of the medium and the context of the setting» (O'Toole 1992: 114). I dette perspektivet kan man se hvordan den dramatiske fiksjonens særskilte dobbelhet, utgjør et potensial for estetisk fordobling, kritisk refleksjon og trygg avstand til det som skjer i den dramatiske hendelsen.

### Erfaringer fra prosessdrama

Det finnes et interessant mønster når det gjelder prosessdrama sin posisjon i forhold til det dramatiske og det postdramatiske paradigmet. Man ser blant annet at den dramatiske formen, slik man kjenner den i tradisjonell forstand til en viss grad bevares, men samtidig er den utviklet til å ta i betraktning utviklingene i det kontemporære. I forhold til det postdramatiske er utøvingen av den ubestemte, kollektive og improviserte rollen relevant i sammenheng med prosessdrama. I tillegg, tross Lehmanns (2006) mange kvaler med Brecht som motpol til aristotelisk dramaturgi, eksisterer det tydelig brechtianske aspekter i det postdramatiske og i prosessdrama. Blant annet, *Bildstörung*, som Lehmann betegner som en forstyrrelse i bildet på scenen. Av det performative, kan man trekke likheter når det gjelder utydeliggjøringen av grensene mellom virkelighet og fiksjon. Det er også relevant å trekke tråder mellom den estetiske fordobling og feedbacksløyfen. I den grad percipiense og estetisk fordobling fortsatt virker i fiksjonelle forhold, kan feedbacksløyfen i mer eller mindre grad operere spesifikt i estetisk distanse til verket. Det er imidlertid slik at denne studien ikke direkte går inn for å flette sammen, eller gjøre en detaljert komparativ analyse. Alle valgene av begreper og perspektiver står for seg selv, som funn i de ulike interesseområdene, som kan leses grundigere inn av leseren og den som måtte være interessert i både ett eller flere av de. Det viktigste har imidlertid vært et ønske om å fremheve fiksjonsbegrepet i de ulike sammenhengene. Måten det lar seg kartlegge er i varierende- og ambivalent grad. Det er et flyktig begrep, som egentlig fortjener mer tid i hvert av paradigmene.

## F. Oppsummering og konklusjon

Studien representerer en undersøkelse av dramatisk fiksjon ut fra et nåtids teater- og dramafaglig perspektiv. Jeg har fokusert nærmere på begrepets betydning, anvending, kontraster og spenningsforhold innenfor et dramatisk paradigme, et postdramatisk paradigme og prosessdrama. I hovedsak har studiens interesse dreiet rundt en analyse av fiksjonsbegrepet i lys av samtidige kunstfenomener og hatt et øye med det kontemporære som en innfallsvinkel. Kontekstene for studiens problemstilling har vært svært forskjellig og søkt etter svar i en mengde litteratur. En idé ved analysens fokus har vært fiksjonsdimensjonen i lys av ulike teoretiske fokusskifter. Her står det postdramatiske teater som en styrende teoretisk innfallsvinkel, med hensikt om at forskningsobjektene skal analyseres fra et nyere tids teaterfaglig perspektiv. Oppgavens fokuspunkt og tematikk har beveget seg fra en ende av teaterhistorien til dagens kontemporære tid, med et særskilt blikk på et dramapedagogisk- og teaterfaglig område. Mellom kunst og pedagogikk har jeg funnet interesseområder som omhandler fiksjonsbegrepets forståelse. Denne interessen omfatter en utforsking av hva fiksjon er, hvordan fiksjon kan forstås, hvilke karakteristikk kan anskueliggjøres angående fiksjon og sammenhengen mellom fiksjon, kunst og de ulike perspektivene som ligger til grunn for forskningen.

Med bakgrunn i en hermeneutisk fortolkende tradisjon har basisen for studien forholdt seg til litteraturanalyse og nærlesning av de aktuelle objektene. Hypotesen som har informert studien er som følger: *Prosessdrama anses som en kontemporær sjanger innen dramapedagogikk, med rotfeste innen både et dramatisk teaterparadigme óg et postdramatisk paradigme. Fiksjonsbegrepet er her den sentrale kjernen som fungerer som et bindeledd, og kan forstås som et sentralt punkt innen prosessdrama, og som høyst eksisterende og tilstede i begge paradigmer.* Videre har hypotesen informert studiens problemformulering:

*Hva er dramatisk fiksjon? Hvordan kan fiksjon på drama/teater-feltet forstås i et dramatisk og et postdramatisk perspektiv?*

Videre stilte jeg noen forsknings spørsmål:

Hvordan kan man forstå fiksjonsbegrepet i et dramatisk teaterparadigme?

Hvordan kan et postdramatisk paradigmet beskrives, og hvordan fremstår fiksjonsdimensjonen på et generelt plan i dette paradigmet?

Hvordan kan den dramapedagogiske sjangeren prosessdrama ses i lys av fiksjonsforholdene i de to forskjellige paradigmene?

En samlet oppsummering og konklusjon vil her bli gitt:

Studien finner sitt svar i et møtepunkt mellom de ulike forskningsspørsmålene. Innen det dramatiske paradigmet og det dramatiske teateret fremstår dramatisk fiksjon som et sentralt fundament og en forutsetning for det klassiske, aristoteliske kunstsynet. Med bakgrunn i det etymologiske og epistemologiske utgangspunktet forstås fiksjonsbegrepet på følgende måte: *Norsk etymologisk ordbok* (2013) viser til ordet fiksjon sin opprinnelse av latin *fictiō*, avledet av *finger*, som betyr å forestille seg, dikte opp og forme (Caprona 2013: 621). Fiksjon er noe imaginært, noe som befinner seg utenfor vår virkelighet – noe som må bli fantasert, funnet på, tegnet, nedskrevet, kommunisert eller spilt ut – i en eller annen form. Ifølge det aristoteliske begrepet *mimesis*, finner studien at dramatisk fiksjon, innen gjeldende paradigme, manifesterer seg forstått som «etterligning» og «representasjon». De to forforståelsene utgjør konseptuelle fiksjonsdimensjoner, som er sentrale innenfor drama- og teaterteori og praksis og gjør seg generelt gjeldende innen mer eller mindre det dramatiske teaterets historiske tradisjon.

Innen det postdramatiske paradigmet påpekes det postdramatiske teateret som en markant motpol til det dramatiske paradigmet og teateret. Med et generelt blikk utgjør teateret som Lehmann (2006) beskriver et teater som er preget av visuell dramaturgi, statiske sceneformasjoner og kan karakteriseres som et *teater av tilstand/teater som tilstander*. Fiksjonen glipper i henblikk på det postdramatiske og det performative. Virkelighetsbegrepet i seg selv utfordres og utgjør særpreget i den postdramatiske estetikken som fundert på teater som en *ekte situasjon/hendelse*. Det postdramatiske oppholder dermed, etter min mening, ikke en dramatisk fiksjon som styrende premiss, eller som en understreket interesse. Rammen for forestillingen, den teatrele fiksjonen, er ikke tilstede i samme grad. I stedet for en konkret fiksjonskontrakt, er det snakk om en gjensidig feedbacksløyfe. Man kan si at det er defiksjonaliserende, at det er noe som «glipper» – teateret blir et «bilde» som må betraktes på en annen måte. I stedet for å fiksjonalisere virkeligheten, defiksjonaliseres virkeligheten i teateret. Man kan fantasere og drømme seg vekk i det man opplever i møtet, som man også kan gjøre ved å betrakte et maleri i et museum. Teaterhendelsen presenteres som noe reelt og som en performativ situasjon som er avhengig av aktører og tilskuere i samme tid og rom. På en slik

måte er det ingen fiksjonsverden som ligger i vake eller er forutbestemt, men det åpner opp for at tilskuerne skal definere verden. Dette utgjør i seg selv en fiksjonsdimensjon

I prosessdrama fremstår dramatisk fiksjon som et sentralt fundert element. Det utgjør selve kjernen i den dramatiske formen. Formen er dramatisk i den forstand at den er reformulert. Mimesis og representasjon er ikke utelukket, men erstattes med kritisk distanse, en bevissthet om fiksjon og *estetisk fordobling* (Szatkowski 1985). Sentralt for forståelsen av dramatisk fiksjon i prosessdrama er O'Neill, Heathcote og Boltons perspektiver.

Samlet finner studien at dramatisk fiksjon er en grunnleggende forutsetning for kunst og estetikk generelt – det er bare fiksjon. Særlig gjeldende er dramatisk fiksjon innen teater og drama. Det vises til funn i alle de forskjellige delene, hvor det egentlig aldri forekommer noe totalt avhold fra fiksjonsforhold. Derimot, kan det postdramatiske anses som et nytt perspektiv som ikke enda er fullt utforsket. Heller er det ikke fundert på annet enn et generelt, teoretisk overblikk. Det fastslås at dramatisk fiksjon fortjener en videre utforskning innen fagfeltet, gjerne mer fokusert og raffinert. I henblikk på studiens funn, bes leseren av denne studien søke i teksten selv og gjøre sin egen komparative analyse, da jeg i denne sammenheng ikke har mulighet til å foreta et slikt detaljert og grundig arbeid utover det som allerede er gjort.



## Litteraturliste

Allern, Tor-Helge (1995). *Drama og Kommunikasjonsteori*. Nesna: Høgskolen i Nesna.

Alvesson, Mats & Sköldbberg, Kaj (2007). *Tolkning og refleksjon. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.

Aristoteles (2004). *Om diktetekunsten*. [Oversatt av Sam. Ledsaak]. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Arntzen, Knut Ove (1993). «Det ny-mimetiske speil. Postmodernisme, teatralitet og performance». I Hov, Live (Red.). *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. (s. 95-105). Oslo: Universitetet.

Artaud, Antonin (2000). *Det dobbelte teater*. [Oversatt av Kjell Helgheim]. Oslo: Solum Forlag AS.

Austin, John L. (1962). *How to do things with words*. London: Oxford University Press. Hentet fra <http://www.dwrl.utexas.edu/~davis/crs/rhe321/Austin-How-To-Do-Things.pdf>.

Backéus, Maud (1971). *Narrenövningar för teatergrupper och andra skapande kollektiv*. Stockholm: Gidlunds.

Barthes, Roland ([1968] 1994). «Forfatterens død». I *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. (s. 49–54). [Oversatt av Knut Stene-Johansen]. Oslo: Pax Forlag AS. Hentet fra <http://www.nb.no/nbsok/nb/012decf0139431d1abf3bbd52e66cce0.nbdigital?lang=no#1>.

- Baudrillard, Jean ([1990] 2008). «La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes». I Bale, Kjersti & Rygg, Arnfinn Bø (Red.). *Estetisk teori – en antologi*. (s. 487-490). [Oversatt av Agnete Øye]. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Bolton, Gavin (1979). *Towards a Theory of Drama Education*. London: Longman group limited.
- Bolton, Gavin (1984). *Drama as Education. An argument for placing drama at the centre of the curriculum*. Harlow: Longman.
- Bolton, Gavin (1998). *Acting in Classroom Drama. A critical analysis*. Staffordshire: Trentham Books Limited.
- Bolton, Gavin. & Heathcote, Dorothy. (1999). *So You Want To Use Role-Play: A New Approach In How To Plan*. Stoke-on-Trent: Trentham Books.
- Bolton, Gavin (2000). «It's all theatre». I *Drama Research*, Vol. 1(1), 2000, 21-29.
- Braanaas, Nils (1981). «Dromena – ritus». I *Drama – Nordisk dramapedagogisk tidsskrift*, 81(3), 25-27.
- Braanaas, Nils (2001). *Barn, ungdom og teater – fra antikken til det 19. århundre –*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Braanaas, Nils (2008). *Dramapedagogisk historie og teori*. (5. utgave). Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.

Brecht, Bertolt & Mueller, Carl Richard (1961). «On the Experimental Theatre». I *The Tulane Drama Review*, 6(1), 2-17. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/1125000>.

Brecht, Bertolt (2001 [1957]). *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. [Oversatt av John Willet]. London: Methuen Drama.

Caldwell Cook, H. (1966). *The Play Way*. London: William Heinemann.

Caprona, Yann de (2013). *Norsk etymologisk ordbok*. Oslo: Kagge forlag.

Carlson, Marvin A. (2004). *Performance. A critical introduction*. (2. utgave). New York: Routledge.

Danbolt, Gunnar (2014). *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Davis, David (2005). «Edward Bond and Drama in Education». I Davis, David (red.). *Edward Bond and the Dramatic Child: Edward Bond's Plays for Young People*. Stoke-on-Trent: Trentham Books, 2005 (s. 163-180).

Derrida, Jacques (2001). «The Theater of Cruelty and the Closure of Representation». I *Writing and Difference*. [Oversatt av Alan Bass]. London: Routledge.

Dybvig, Dagfinn Døhl & Dybvig, Magne (2003). *Det tenkende mennesket. Filosofi- og vitenskapshistorie med vitenskapsteori*. Trondheim: Tapir Akademisk forlag.

Eng, Helga (1918). *Kunstpedagogik*. Kristiania: Aschehoug.

Engelstad, Arne (2001). *De undertryktes teater. Når skuespiller blir deltaker – Augusto Boals metoder og praksis*. Oslo: Cappelens Akademisk Forlag.

Eriksson, Stig A. (1979). «Dramapedagogikken i et historisk perspektiv. Introduksjon og definisjon av 'pedagogisk drama'». I *Drama – Nordisk dramapedagogisk tidsskrift. Særnummer*, 1979, 9-18.

Eriksson, Stig A. (1981) «Forord». I Bolton, Gavin. *Innsikt gjennom drama*. Oslo: Dreyer.

Eriksson, Stig A. (2009). *Distancing at Close Range. Investigating the Significance of Distancing in Drama Education*. (Doktoravhandling). Vasa: Åbo akademi.

Fischer-Lichte, Erika ([2004] 2008). *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. [Oversatt av Saskya Iris Jain]. Oxon: Routledge.

Fischer-Lichte, Erika (2010). «Culture as Performance – Developing a Concept of Performance». I Sætre, Lars; Lambardo, Patrizia; Gullestad, Anders M. *Exploring Textual Action (Text, Action and Space)*. (s. 123-141). Århus: Aarhus University Press.

Fortier, Mark (2002). *Theory/Theatre. An Introduction*. (2. utgave). London: Routledge.

Gadamer, Hans-Georg (2004). *Truth and Method*. (2. utgave). [Oversatt av Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall]. London: Continuum.

Gladsø, Svein; Gjervan, Ellen K.; Hovik, Lise; Skagen, Annabella (2005). *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget AS.

Grotowski, Jerzy & Barba, Eugenio (red.). ([1968] 1975). *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen and Co. Ltd.

Guss, Faith Gabrielle (1991). «To magiske rom – om teateret som speilbilde av barns lek». I Reistad, Helge (red.). *Regikunst*. (s. 191-204). Oslo: Tell Forlag A.S.

Haseman, Brad & O'Toole, John (1988). *Dramawise*. London: Heinemann Educational Books.

Haseman, Bradley Craig (1999). *Remapping the Aesthetic: Resolving the Tension between Tradition and Innovation in Contemporary Drama*. (Doktoravhandling). Brighton: University of Sussex.

Haseman, Brad (2006). «The Poetics of Process: Process Drama Online». I McCammon, Laura A. & McLauchlan, Debra. *Universal Mosaic of Drama and Theatre. The IDEA 2004 Dialogues*. (s. 201-211). Ottawa: IDEA Publications.

Hesten, Sandra (1994). *The Dorothy Heathcote Archive*. (Doktorgradsavhandling). (Volum 1 og 2). Manchester: Metropolitan University. Hentet 1. desember, 2014, fra: <http://www.did.stu.mmu.ac.uk/dha/hcheston.asp>.

Heathcote, Dorothy (1984a). «Improvisation». I Johnson, Liz & O'Neill, Cecily (1984). *Collected Writings on Education and Drama*. (s. 44-48). Illinois: Northwestern University Press.

Heathcote, Dorothy (1984b). «Role-taking». I Johnson, Liz & O'Neill, Cecily (1984). *Collected Writings on Education and Drama*. (s. 49-53). Illinois: Northwestern University Press.

Heathcote, Dorothy (1984c). «Subject or system?». I Johnson, Liz & O'Neill, Cecily (1984). *Collected Writings on Education and Drama*. (s. 61-79). Illinois: Northwestern University Press.

Heathcote, Dorothy (1984d). «Drama as Challenge». I Johnson, Liz & O'Neill, Cecily (1984). *Collected Writings on Education and Drama*. (s. 80-89). Illinois: Northwestern University Press.

Heathcote, Dorothy & Bolton, Gavin (1995). *Drama for learning: Dorothy Heathcote's mantle of the expert approach to education*. Portsmouth: Heinemann.

Heggstad, Kari Mjaaland, Eriksson, Stig A., Rasmussen, Bjørn (red.). (2013). *Teater som danning*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.

Huizinga, Johan ([1950] 2014). *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Connecticut: Martino Publishing.

Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theatre, Fiction*. London: Routledge.

Jamieson, Lee (2007). *Antonin Artaud: From Theory to Practice*. London: Greenwich Exchange Ltd.

Jordheim, Helge; Rønning, Anne Birgitte; Sandmo, Erling & Skoie Mathilde (2011). *Humaniora. En innføring*. Oslo: Universitetsforlaget AS.

Jürs-Munby, Karen (2006). «Introduction». I Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. (s. 1-15). [Oversatt av Karen Jürs-Munby]. Oxon: Routledge.

Kaufmann, Walter ([1968] 1992). *Tragedy and Philosophy*. New Jersey: Princeton University Press.

Kirby, Michael (1987). *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.

Krøgholt, Ida (2001). *Performance og Dramapædagogik – et krydsfelt*. Århus: Aarhus Universitetet

Ledsaak, Sam. (2004). «Innledning». I Aristoteles. *Om diktekunsten*. [Oversatt av Sam. Ledsaak]. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Lehmann, Hans-Thies ([1999] 2006). *Postdramatic Theatre*. [Oversatt av Karen Jürs-Munby]. Oxon: Routledge.

Linell, Rosemary (1982). *Approaching Classroom Drama*. London: Edward Arnold Ltd.

Mitter, Shomit & Shevtsova, Maria (red.). (2005) *Fifty Key Theatre Directors*. Oxon: Routledge.

Neelands, Jonothan & Goode, Tony ([1990] 2000). *Structuring Drama Work. A handbook of available forms in theatre and drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nicholson, Helen (2005). *Applied Drama – The gift of theatre*. New York: Palgrave

O'Neill, Cecily (1995). *Drama worlds: a framework for process drama*. Portsmouth: Heinemann.

O'Toole, John (1992). *The Process of Drama: Negotiating Art and Meaning*. London: Routledge.

Pettersson & Lagerlöf Smids (2004). *Teaterhistoria*. (3. utgave). Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.

Puzstai, Istvan (1986). «Den profesjonella teaterns inflytande på pedagogiskt drama». I *Drama – Nordisk dramapedagogisk tidskrift*, nr. 1, 1986, 4-10.

Puzstai, Istvan (2000). *Stanislavskij-variationer: Skådespelarövningar som didaktiska instrument i pedagogiskt drama*. Edsbruk: Akademitryck/Stockholms Universitet.

Rasmussen, Bjørn & Reistad, Helge (1991). «Skuespillerens teater». I Reistad, Helge (red.). *Skuespillerkunst*. (s. 42-50). Oslo: Tell Forlag A.S.

Rasmussen, Bjørn (2008). «Beyond imitation and representation: extended comprehension of mimesis in drama education». I *Reasreach in Drama Education*, Vol. 13(3), 307-319. doi: 10.1080/13569780802410673.



Ricoeur, Paul (1992). *Oneself as Another*. [Oversatt av K. Balme]. Chicago: University of Chicago Press.

Schechner, Richard (2002). *Performance Studies. An introduction*. London: Routledge.

Shepherd, Simon & Wallis, Mick (2004). *Drama/Theatre/Performance*. Oxfordshire: Routledge.

Slade, Peter (1954). *Child Drama*. London: University of London Press.

Szatkowski, Janek (1985). «Når kunst kan brukes... – Om dramapædagogik og æstetik». I Szatkowski, Janek & Jensen, Christoffersen (red.). *Dramapædagogik i nordisk perspektiv*. Gråsten: Drama, 136-153.

Szatkowski, Janek (1989). «Dramaturgiske modeller – om dramaturgisk tekstanalyse». I Christoffersen, Erik Exe; Kjølner, Torunn; Szatkowski, Janek. *Dramaturgisk analyse: en antologi*. Århus: Aarhus Universitet.

Sæbø, Aud Berggraf (1998). *Drama – et kunstfag. Den kunstfaglige dramaprosessen i undervisning, læring og erkjennelse*. Otta: Tano Aschehoug AS.

Sæbø, Aud Berggraf (2003). *Drama i barnehagen*. (2. utgave). Oslo: Universitetsforlaget.

Taylor, Philip (red.). (1996). *Researching Drama and Arts Education: Paradigms and Possibilities*, London: Falmer Press.

Turner, Victor (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ publications.

Tynæs, Arne Kristoffer (2013). «Performativ danning – kollektive transformasjonsprosesser». I Heggstad, Kari Mjaaland, Eriksson, Stig A., Rasmussen, Bjørn (red.). *Teater som danning*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.

Ward, Winniefred (1930). *Creative Dramatics*. New York & London: D. Appleton & Co.

Way, Brian (1973). *Utvikling gjennom drama*. Oslo: Gyldendal.

Zarrilli, Phillip B. (2002). *Acting (Re) Considered. A theoretical and practical guide*. (2. Utgave). Oxon: Routledge.