

Drama - som æstetisk læreproces



Om opmærksomhed og nærvær i faget drama

Skriftligt speciale udarbejdet af:

Susanne Bøgeløv Storm

Cand.pæd i pædagogisk psykologi

DPU - Århus Forår 2009

Studienr.: 1371078

Vejleder: Kirsten Fink-Jensen

Omfangskrav: 192.000 - 240.000 anslag

Specialets omfang: 194.718 anslag

Abstract

This thesis is a study of drama and the aesthetic learning processes that may occur in the kind of work, going on in drama classes. Drama is defined as a collective process of investigation where the participants, through the use of body, voice, and "as if" – acts, improvises a fictional universe. This work provides the participants to form the fictional universe as it unfolds and the participants are themselves both the author of the content and present within the fictional universe created.

It is alleged, that the work in drama occurs in a "now" and that in this "now" may be a form of concentration of awareness, which can result in a kind of learning and experience. The study is therefore based on the fact, that dramatic work essentially is concerned with the present moment, which means, that its focus is not centered on moving out of the present and into the future, but on staying with the present in order to examine it. This requires a special concentration of awareness from the drama participants on the present moment; a presence that is dedicated to what is done now.

Because of the fictional element, the awareness of the participants will be distributed in several directions, as the participants at the same time are present both as themselves and as their fictional roles, and at the same time they are aware of these conditions. The complexity of this dual awareness focus, is being clarified through the concept of "the aesthetic doubling" that describes the collective aesthetic interaction, that takes place in the dramatic process. In addition both to themselves and their role, the participants are, at the same time, also attending to each other's fictional work.

This situation is further illustrated by the theory of drama as a perspective activity. In order to play a role, the participants most of all need to switch perspectives. They must understand the deeply personal perspective of the characters they play, of other characters, the perspective of an audience and the total perspective being created by the drama as a whole. Against this background it is concluded that the kind of awareness, required in dramatic work, is a form of awareness that is multilateral by nature.

This kind of multilateral awareness will be put into a phenomenological perspective, where the process will be viewed from the different ways the experience appears, through three phenomenological levels: a phenomenal, a quasi-phenomenal and an objectified level. These levels show that the experience occurs, both on an implicit and an explicit level at the same

moment, which is a paradox, since an explicit, reflexive kind of awareness, seems to *follow* a phenomenal experience, and therefore cannot occur simultaneously.

The problem of how the drama experience that is implicitly grasped, can become explicit and conscious as well, is pursued through the use of the theory of "The present moment" by Daniel Stern, in which he describes a "now", that by nature contains a phenomenal implicit awareness, but may at the same time contain a form of explicit, reflexive awareness, which he calls "intersubjective consciousness".

It will be illustrated how the fictive process appears through the intersubjective coordination of the participants, and how the intersubjective consciousness as a cocreated experience, appears as a form of social reflectivity, where the experiences are intermingled but also separate.

Indholdsfortegnelse

Indledning	5
Problemformulering	9
Metodeafsnit	9
Begrundelse for valg af teori	11
<u>Del 1: Drama som æstetisk fag</u>	15
Dramas oprindelse – metamorfosens mester	15
Drama som fag	16
Drama som æstetisk læreproces	17
Definition af drama	20
Fiktionens grundlæggende elementer	21
• Figur (rollen)	22
• Rum (det fiktive sted)	22
• Fabel (den fiktive fortælling)	23
• Tid	23
<u>2. del: Opmærksomhedens karakter i dramaarbejdet</u>	24
Den æstetiske fordobling	24
1. Den teatrale fiktionsform	24
2. Den dramatiske fiktionsform	25
Figur 1: <i>Den æstetiske fordobling</i>	26
Drama som perspektivisk aktivitet	26
Figur 2: <i>Læringsoplevelsen gennem drama</i>	27
• Følelse og fantasi	28
• Metaforisk tænkning	28
• Perspektivisk aktivitet	29
• Medieret viden	30
• Eksistentiel læring	30
<u>3. del: Multilateral opmærksomhed i fænomenologisk perspektiv</u>	32
Kropsfænomenologi	32
Tre fænomenologiske niveauer i dramaarbejdet	35
1. Det fænomenale niveau	36
2. Det quasi-fænomenale niveau	37
3. Det objektiverede niveau	38
Tre videnskabelige indstillinger	39
1. Indstilling: "Kannibalen"	40
2. Indstilling: "Den skizofrene"	40
3. Indstilling: "Shamanen"	41
Drama og de videnskabelige indstillinger	41

4. del: Drama og opmærksomhedens nu	45
Det nuværende øjeblik	45
Tavs viden	48
Improvisation – drama nu	49
5. del: Det implicitte arbejde i drama	55
Intersubjektivitet	55
Affektiv afstemning	57
Intersubjektiv orientering	58
Dokumentation for intersubjektivitet	59
Drama og intersubjektivitet	59
Intentionelle handlinger	60
Nuets fortid og fremtid	64
Figur 3: <i>Det tredelte nu i drama</i>	66
• Nuets fortid	66
• Nuets fremtid	68
6. del: Refleksivitet i dramaarbejdet	71
Intersubjektiv bevidsthed	71
Intersubjektiv bevidsthed i dramaarbejdet	75
Rod som kreativt redskab	78
Intersubjektiv bevidsthed af multilateral karakter	80
Afrundning - et fornuftigt fag	82
Konklusion	83
Litteraturliste	87

Drama - som æstetisk læreproces

Om opmærksomhed og nærvær i faget drama

Vi befinder os i en dramatime. Jeg skal undervise en flok teenagere, der sidder henslængte langs væggen i den gymnastiksal, der skal gøre det ud for dramarummet i de kommende timer. Flere sidder og rykker lidt rundt på kroppen, tilsyneladende uopmærksomme eller måske urolige for, hvad der skal ske, mens jeg introducerer dagens arbejde. Jeg vil introducere en dramaaktivitet, der i al sin enkelthed går ud på, at to af deltagerne skal fægte mod hinanden med hver deres sammenrullede avis, vel at mærke med bind for øjnene. De øvrige deltagere er publikum til kampen.

I dag introducerer jeg den anderledes. Jeg fortæller, at vi skal lave en scene fra filmen StarWars. Flere, specielt drengene, retter sig op, vender hovedet mod mig, og ser tilsyneladende med lidt større opmærksomhed på mig, som siger de: Ja? Interessant, fortsæt!

Jeg fortæller om den scene fra StarWars filmen, hvori den unge Jediridder står og øver sig i kamptræning med sit lasersværd. En kugle hænger over ham, og skyder laserstråler mod ham i vilkårlig retning og tempo, og fungerer som træningspartner. Det går ikke så godt for vores helt. Han er ikke hurtig nok til at parere strålerne, og bliver ofte ramt.

Men en gammel vis mand kommer ham til undsætning. Han mener at træningen vil blive forbedret, hvis han ikke kan se! Helten får en hjelm over hovedet, og på den måde frataget sin synssans. Til stor forbløffelse afværger han nu den ene laserstråle efter den anden.

Mine elever har sat sig op; jeg har alles opmærksomhed. Alle vil op på skift og være Jediridder, der kæmper med sit "lasersværd".

Indledning

Jeg har i mange år arbejdet med drama og teater, både som udøvende teaterkunstner og som underviser af både børn, unge og voksne i faget drama, på især højskoler og seminarier. Med de mangeårige erfaringer jeg har gjort mig på området, forekommer det mig, at processen i drama gør noget ved deltagerne, som er anderledes end i megen anden

undervisning; både for dem der er direkte involveret, og for dem der evt. ser på, og jeg har ofte haft en fornemmelse af, at deltagerne i dramaundervisningen oplever processen som både mening skabende og yderst værdifuld.

Den indledningsvis beskrevne StarWars aktivitet er et eksempel på en sådan proces i drama, der kan forekomme som både mening skabende og værdifuld. Som oftest udløser arbejdet med StarWars en lettere euroforisk stemning. Til trods for, eller måske på grund af, de forhindringer, som bindet for øjnene forårsager, nyder deltagerne tilsyneladende aktiviteten, og fascineres af den. De kan have svært ved at slippe arbejdet igen, og langt de fleste går til det med stor entusiasme. Mange ved selv at deltage i aktiviteten, andre blot ved at iagttage dem, der udfører StarWars scenen. Deres fascination ses bl.a. ved den måde, hvorpå deltagerne går på gulvet¹, og spiller Jediriddere. Da de prøver at være lydløse, og heller ikke kan se noget, er det gennem deres kropslige udtryk, at de viser, hvordan de er StarWars deltagere. Nogle laver storslåede Jedibevægelser, positurer o.lign., andre er mere tilbageholdene, men koncentrerede i deres udtryk, og forholder sig kropsligt i mere afventende positioner. De to Jediriddere bevæger sig ofte rundt om hinanden, standser brat op, forsøger at fange en lyd, der kan afsløre den andens position, svinger med sit "lasersværd" alias den sammenrullede avis; nogle gange med held til at ramme modparten, andre gange kun lige ved, til stor fryd for tilskuerne, der sidder og holder vejret i spænding.

Fælles for både iagttagerne og for de der deltager aktivt er, at de bliver så optaget af aktiviteten, at de tilsyneladende glemmer alt andet omkring sig. Alle deltagerne har deres opmærksomhed på aktiviteten. Hvis undervisningen afsluttes med StarWars aktiviteten, er det helt sikkert, at der er flere der gerne vil fortsætte, også selvom timen er forbi. Det syntes som om, de er blevet draget af StarWars universet. De fascineres tilsyneladende af muligheden for at kunne være Jediridder for en stund, og flere af dramadeltagerne ønsker ikke at forlade processen igen, men har lyst til at fortsætte. Stemningen er ofte særdeles opløftet, når vi forlader lokalet.

Peter Woods (Woods, 1993) har beskrevet lignende erfaringer med nogle skoleelevers oplevelse af den proces, de medvirkede i, da de var medskabere af en teaterforestilling. Han fortæller bl.a., hvordan de medvirkende udtrykte deres begejstring over forløbet, som den bedste oplevelse de havde haft i deres skoletid, ved at tilkendegive, hvordan de undervejs

¹ At "gå på gulvet" er et udtryk, der dækker over den handling, at deltagerne stiller sig til skue. Gulvet er "scenen".

havde oplevet, at de måtte hengive sig til processen, og hvordan denne proces syntes at "overtage deres liv", når de således blev "indfanget af den anden verden" (Ibid s. 325).

Woods beskriver endda denne proces, som havende en positivt *forstyrrende* effekt på dramadeltagerne, som kan fremkalde en følelse af, at have fået del i en ny og vigtig virkelighed med "åbenbaringslignende" tendenser. En forstyrrende effekt, der ligeledes kan fremkalde en grundliggende følelsesmæssig opdagelse af, at en allerede eksisterende kerne i selvet pludselig er blevet berørt, og bragt til live for første gang. De affektive elementer i sådan en oplevelse kan, ifølge Woods, være så kraftfulde, at følelserne drukner ordene, og der opstår ofte et behov for at ville gentage eller fortsætte oplevelsen. Flere af de elever Woods henviser til, tilkendegav da også, at de havde haft en oplevelse, de aldrig ville glemme, som noget man kun oplever én gang i livet, samt at en sådan proces ikke lignede noget andet de havde oplevet, og at den var svær at sætte ord på (Ibid).

Det ser således ud til, at dramaprocesen kan forekomme som en bemærkelsesværdig oplevelse; en begivenhed der stikker ud fra andre begivenheder, og således opleves som betydningsfuld, og som oven i købet kan have en overordentlig positiv effekt på deltagerne. Men til trods for at jeg selv ligeledes ofte har erfaret sådanne meningskabende og værdifulde processer i dramaarbejdet, har jeg altid haft svært ved at argumentere for og sprogliggøre, hvad dramaundervisningen "egentlig skal gøre godt for". Jeg har næsten affundet mig med, at vi beskæftiger os med en side af livet, der ikke kan sættes ord på, på trods af min fornemmelse af, at vi har at gøre med en væsentlig og eksistentiel side af den menneskelige tilværelse.

For at komme tættere på hvad det er, der gør, at en dramaproces kan være så kraftfuld, og opleves som både væsentlig, betydningsfuld og eksistentiel, vil jeg tage udgangspunkt i det, der kan betragtes som essentielt for dramaarbejdet; den del af dramaarbejdet som udgør forudsætningen for, at drama overhovedet kan finde sted. Det er kendetegnende for dramaarbejdet, at deltagerne i fællesskab skaber et udtryk lige nu og her i form af en fiktiv fortælling, hvori de selv medvirker. Deltagerne skaber altså en form for historie, alt imens den foregår, og de er således selv både ophav til indholdet og til stede i det fiktive univers, der opstår. Det kræver en opmærksomhed fra deltagerne på den proces, de netop er i gang med at udvikle, og dermed et nærvær, der er rettet mod det, der foregår lige nu. Hvis man som deltager i StarWars aktiviteten ikke er nærværende, og eksempelvis er mere optaget af, hvordan man fremstår over for publikum, eller man har sin opmærksomhed på det, der

forekommer i rummet inde ved siden af, er det helt sikkert, at aktiviteten dør! Det gælder derfor for alt dramaarbejdet, at lige så snart opmærksomheden flyttes fra det igangværende, forsvinder det fiktive univers og dermed selve dramaprocessen.

Drama er således, som den engelske dramapædagog Gavin Bolton påpeger (Bolton, 1981 s. 200), essentielt set rettet ind mod nutiden! Det indebærer, at hver enkelt sekvens i arbejdet må opfattes som betydningsfuldt, så der på den måde forekommer en lang række af betydningsfulde øjeblikke. Den enkelte spildeltager må finde følelsen af virkelighed frem i hver enkelt øjeblikssituation, hvilket kræver en opmærksomhed på selve øjeblikket, og et nærvær der er rettet mod det, der foregår lige nu (Ibid s. 201). Dvs. at selvom dramaarbejdet udtrykkes som en fiktiv historie, og tager form af en fremadskridende beretning, skal dramadeltagernes interesse ikke centrerer om at bevæge sig væk fra nutiden og over i fremtiden. Derimod handler det om at forblive i nutiden og undersøge den, så hvert enkelt øjeblik, der forekommer, bliver fuld af betydning (Ibid). Handlingen formes, mens den skabes, og først efterfølgende kan spildeltagerne se tilbage på den fortælling, der blev skabt. Dramaarbejdet kræver således, at der tænkes og handles situationsbestemt inden for fortællingen.

Woods nævner, at et af de elementer, der er fremtrædende for en dramaprocess, som den han refererer til, er, at der forekommer en stærk *opmærksomhedskoncentration*, hvor de medvirkende fuldstændigt involverer sig, og fascineres af kunstobjektet (Woods 1993 s. 336). En sådan koncentreret opmærksomhed ses tydeligt i StarWars aktiviteten. Som i al dramaarbejde i øvrigt, fungerer aktiviteten kun, når en sådan opmærksomhed er til stede, hvor deltagerne helt og holdent er optaget af det, de laver. Det er derfor også en kendt holdning blandt dramaundervisere, at fokusere på vigtigheden af deltagerens evne til "at være til stede i nuet", som det oftest udtrykkes!

Alle de sekvenser dramaarbejdet således er bygget op af, formes altså til et forløb, vel at mærke et meningsfuldt forløb. Dvs. at deltagerne nødvendigvis må reagere på det, der lige har fundet sted, og ligeledes forholde sig til det, der skal til at ske, *uden* at de derved træder ud af det igangværende øjeblik! Et opmærksomt tilstedevær, der finder sted i et nu, der på samme tid indeholder en form for fortid og en form for fremtid, syntes derfor en forudsætning for, at aktiviteter i drama overhovedet kan finde sted; et sådant "nu" kan derfor betragtes som dramaarbejdets essens!

Med dette speciale ønsker jeg at sætte fokus på det processuelle aspekt ved drama med fokus på den koncentration af opmærksomhed, der nødvendigvis må forekomme i øjeblikssituationen, for at dramaprocessen overhovedet kan eksistere. Jeg ønsker at undersøge, hvorvidt denne opmærksomhedskoncentration, der finder sted i nuet, kan indeholde erfarings- og læringsmuligheder, der evt. kan bidrage til en større forståelse af det menneskelige potentiale, der kunne ligge gemt i denne form for arbejde.

Problemformulering

Det er således min påstand, at dramaarbejdet forekommer i en form for "nu", og at der i dette "nu" kan forekomme en form for koncentreret opmærksomhed, som kan udmøntes i en form for læring og erfaring. Mit spørgsmål til undersøgelsen vil derfor være:

- Hvilket lærings- og erfaringspotentiale er knyttet til den koncentration af opmærksomt tilstedevær, som forekommer i et "nu", og som syntes en forudsætning for at kunne deltage i dramaaktiviteter?

Metodeafsnit

Specialet er af ren teoretisk art, og der er derfor ikke indhentet specifik empiri til brug i opgaven. Dette sker ud fra et ønske om, inden for rammerne af dette speciale, at generere størst mulig teoretisk viden om et område, hvor der i forvejen eksisterer megen empirisk viden, samt at jeg kan, og vil trække på min egen mangeårige praktiske erfaring på området. Undervejs anvender jeg derfor generaliserede eksempler, der har rødder i mit virke som dramaunderviser af både børn, unge og voksne.

Efter et afsnit, der begrundet valg af teori til opgaven, er specialet delt op i 6 dele, som jeg kort vil præsentere her.

1. del: Drama som æstetisk læreproces

Jeg vil starte med at præsentere faget drama, ved at se på dets historiske oprindelse, samt på dets oprindelse som æstetisk fag. Begrebet æstetik defineres i denne forbindelse ud fra en definition af begrebet som en erkendelsesteori. Jeg præsenterer herefter en deskriptiv

definition af drama, hvor brugen af improviseret fiktion fremstår som det centrale i dramaarbejdet.

2. del: Opmærksomhedens karakter i dramaarbejdet

Da mit ærinde er at undersøge den opmærksomhed, der forekommer i dramaarbejdet, vil anden del have fokus på den form for opmærksomhed, der kan opstå via det fiktive arbejde. I kraft af det fiktive element i drama, vil dramadeltagernes opmærksomhed være distribueret i flere retninger på én gang, da deltagerne på én gang er til stede som sig selv, og som deres rollefigur. Kompleksiteten af denne dobbelte opmærksomhedsfokusering vil jeg belyse gennem begrebet om den æstetiske fordobling, samt gennem teorien om drama som en perspektivisk aktivitet, hvilket tilsammen belyser en opmærksomhedsform i dramaarbejdet, der er af multilateral karakter.

3. del: Opmærksomhedens multilaterale karakter i fænomenologisk perspektiv

Denne multilaterale opmærksomhedsform vil i denne del blive betragtet ud fra et fænomenologisk perspektiv gennem anvendelse af tre epistemiske fænomenologiske niveauer: et fænomenalt, et quasi fænomenalt og et objektiveret niveau, som sidestilles med tre lignende videnskabelige forholdemåder. Heraf fremgår det, at mens oplevelsen på de to første niveauer opleves i samme nu den forekommer, vil der på det sidste niveau opstå en opmærksomhedsform, der er reflektiv af karakter. Dette fremstår som et paradoks, da en reflektiv opmærksomhed forekommer efterfølgende en fænomenal oplevelse. Umiddelbart ser det således ud til, at dramaarbejdet forekommer i flere forskellige tider på én gang! Dette problem forfølges i opgaven, bl.a. gennem anvendelse af Daniel Sterns teori vedrørende "Det nuværende øjeblik", hvori han beskriver et nu, der af natur er implicit, men som *på samme tid* kan indeholde en form for eksplicit, reflektiv opmærksomhed.

4 del: Drama og opmærksomhedens nu

I denne del vil jeg derfor præsentere Daniel Sterns teori vedrørende Det nuværende øjeblik, samt se på hvordan dette "nu" forekommer i drama, gennem dramadeltagernes anvendelse af improvisation. At improvisere vil grundlæggende sige, at spildeltagernes handlinger opstår spontant i øjeblikket, hvorved dramaarbejdet således skabes lige nu og her.

5. del: Det implicitte arbejde i dramaprocessen

Nuet fremstår som en tid, hvori implicitte handlinger finder sted, frem for eksplicitte. Denne del vil derfor handle om de implicitte processer, der forekommer i dramadeltagernes interaktion med hinanden, hvori de komplementerer og supplerer hinandens måde at udtrykke sig på. Det intersubjektive samspil, hvori tavse og implicitte handlinger forekommer, vil derfor blive belyst. Yderligere vil der være fokus på, hvordan et "nu", på én gang, kan rumme både en fortid og fremtid

6. del: Refleksivitet i dramaarbejdet

Dramaarbejdets udfoldelse på flere fænomenologiske niveauer, i flere tider på én gang, tages op her, og det refleksive niveau blive belyst, gennem begrebet om intersubjektiv bevidsthed.

Sidst følger en konklusion.

Begrundelse for valg af teori

Med udgangspunkt i at drama essentielt set er rettet mod et nu, har jeg fundet det nødvendigt at finde frem til betydningen og indholdet af et sådant nu!

For at kunne belyse det nu, som forekommer i drama, anser jeg det for nødvendigt at anvende en teori, der fokuserer på et nu, der sætter fokus på det menneskelige samspil, der forekommer i dramaprocessen. At tale om et "nu" indicerer, at vi taler om begrebet tid. I en almindelige dagligdags opfattelse af tiden er den sat ind i et lineært forløb, der ustandseligt bevæger sig fremad, idet den forlader fortiden for umiddelbart efter at indtræde i fremtiden. I en sådan kronologisk opfattelse af tid optræder nuet derfor som et ultra kort øjeblik, hvori der ikke kan nå at ske meget, før det er gået hen og blevet fortid.

Det vil derfor være nødvendigt med et teoretisk udgangspunkt, hvor nuet forstås som en subjektiv oplevelsesverden; et nu hvori et samspil kan nå at opstå, og ikke et nu forstået som blot en tidslig dimension, der kan måles i fysiske enheder. For at der overhovedet kan nå at foregå noget i et nu, må det derfor nødvendigvis have en hvis varighed. Denne varighed er nødvendig for, at det menneskelige samspil kan nå at udfolder sig, da det tager tid at samle de mange enheder, der forekommer i menneskelige handlinger.

Til at beskrive denne proces anser jeg Daniel Sterns teori om "Det nuværende øjeblik" (Stern, 2004) for særlig anvendelig, da han introducerer en form for nu, der indeholder en

oplevet tid. Det nuværende øjeblik fanger således et perspektiv på et subjektivt nu, hvori sansninger, følelser, forventninger, perceptioner, tanker, intentioner mv. spiller en primær rolle, og som beskriver, hvordan meningsskabende handlinger kan finde sted gennem en ikke-verbal kommunikationsform.

Det nu Stern introducerer, er en oplevet tid, der som sådan skal betragtes som en både subjektiv og psykologisk tidsenhed, hvori noget nyt bliver til i et opmærksomt øjeblik. Det er således en teori om et nu, som netop belyser den tavse viden, der forekommer i den menneskelige udbygning af relationer, samt den opmærksomhedsform der nødvendigvis må være dets følgesvend.

Lignende teorier om nuet i et subjektivt tidsperspektiv er ligeledes blevet beskrevet i andre sammenhænge, bl.a. i musikterapeutiske sammenhænge. Et begreb, der har sit udspring i sådanne nuværende øjeblikke, der fører til en form for forandring, er eksempelvis begrebet "Peak experience" (Trondalen, 2007), som har været anvendt til at betegne et øjeblik af højeste lykke, og som er knyttet til menneskets mulighed for selvrealisering. Andre begreber som "meaningful moments", "gyldne øjeblikke", "privotal moments" o.lign, har ligeledes alle været anvendt til at fokusere på øjeblikke, hvor eksempelvis øget selvtillid og bedring i både fysisk og psykisk velvære kan opstå, på anerkendende øjeblikke i mor/barn samspil, og til fokusering på bestemte øjeblikke, hvor individer oplever en form for transformation eller afklaring (Ibid s. 579).

I indeværende opgave anvender jeg udelukkende Daniel Sterns begreb om Det nuværende øjeblik. Dette øjeblik udgør for Stern et forstørrelsesglas på hovedsagligt de tavse, implicite oplevelser, der forekommer i psykoterapi og hverdagsliv. Hans teoretiske overvejelser anvender han således på en terapeutisk praksis, men den teoretiske viden hentes fra oplevelser, der forekommer generelt i menneskers hverdagsliv. Det nu Stern beskæftiger sig med, udgør netop alle individers primære virkelighed, og kan derfor anses for at være en fundamental position i alle individers oplevelsesverden. Da denne opgave ikke angår en terapeutisk proces, men har til hensigt at belyse den proces, som forekommer i arbejdet med drama, vil jeg i denne sammenhæng benytte Sterns teori om det nuværende øjeblik, som forstørrelsesglas på dramadeltagernes nuværende oplevelse i dramaprocessen.

En ikke-verbal kommunikationsform, bestående af tavse, implicite oplevelser, er netop fremherskende i dramaarbejdet, da arbejdet grundlæggende er bygget op via kunsten at kunne improvisere, hvilket vil sige, den kunst det er at skabe noget, og fremfører det, i

samme øjeblik (Hovik, 2007 s. 77). Udover at være en metode, der anvendes i dramaarbejdet, og som dramadeltagerne udvikler som en specialiseret praksis, kan det yderligere siges at være et grundlæggende aspekt ved menneskets måde at navigere på i dagliglivet, samt i dets opbygning af relationer, da det menneskelige levede liv som oftest har karakter af noget ad hoc, som noget der improviseres frem (Stern, 2004 s. 79). Begrebet improvisation har derfor været relevant at beskrive nærmere.

Når der i drama improviseres, vil det, der improviseres frem, forekomme som et nuværende kropsligt udtryk. Den viden og de erfaringer, der således opstår i dramaarbejdet, bliver altså til som en kropslig viden. Det er således ikke en viden, der skabes gennem verbal tilegnelse, men netop via en kropslig tilegnelse, hvor det implicite og sanselige står i centrum. Et begreb, der kan gribe erfaringer, som baserer sig på det sanselige, vil derfor blive inddraget, og begrebet æstetik anser jeg derfor for relevant i denne sammenhæng. Til dette anvender jeg filosof og idéhistoriker Dorte Jørgensens tilgang til det æstetiske (Jørgensen, 2000; 2006; 2008), som vedrører den erkendelse, der kan forekomme gennem sansebaserede oplevelser.

Som videnskabsteoretisk grundlag for denne form for kropslig, tavs viden, som det æstetiske arbejde i drama baserer sig på, vil jeg anvende et fænomenologisk perspektiv. En fastkobling af oplevelsen i et nu, som det ses i dramaarbejdet, er et grundlæggende aspekt i en fænomenologisk tilgang (Stern, 2004 s. 43). Fænomenologien beskæftiger sig med verden som den umiddelbart fremtræder. Kropslige, sanselige og praktiske erfaringer er udgangspunktet for et fænomenologisk perspektiv, og da fænomenologerne i særlig grad er optaget af at beskrive intentionalitet, kropslighed, intersubjektivitet mv., må den fremtrædende verden, fænomenologisk set, nødvendigvis inddrage subjektiviteten (Zahavi, 2003 s. 17).

Fænomenologien sætter fokus på et før-ontologisk værensniveau, hvilket vil sige det niveau, der eksisterer før en refleksion, og før en verbalisering. Et nu opleves netop nu! Det opleves ikke efterfølgende, og det kan derfor ikke på samme tid gribes af sproget, der først efterfølgende konstituerer det (Stern, 2004 s. 28). Fænomenologisk set er det således ikke muligt at undslippe nuet. Dette hænger sammen med fænomenologiens fremhævelse af vigtigheden af et førstepersons perspektiv, hvilket opstår ud fra et ønske om at forstå de betingelser, som erkendelse, sandhed, mening, mv. er underkastet, og her indgår et førstepersons perspektiv som en uomgængelig forudsætning (Zahavi, 2003 s. 16).

Fænomenologien beskæftiger sig således med den fænomenale virkelighed, som forekommer i et nu, og en begrebsliggørelse af nuet anser jeg derfor i høj grad for at være afhængig af et fænomenologisk perspektiv. Især vil jeg fokusere på den retning inden for fænomenologien, der betegnes kropsfænomenologi, baseret på den franske filosof Maurice Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1994; Thøgersen, 2004). I følge Merleau-Ponty er kroppen hele grundlaget for vores tænkning, da vi oplever, sanser og erkender verden gennem vores krop (Ibid). Da evnen til at improvisere er afhængig af vores kropslige tilstedevær i et nuværende øjeblik, som en måde at være kropsligt tilstede på, som udspringer af handlingen og ikke af tanken, vil et kropsfænomenologisk perspektiv derfor være relevant.

Undervejs i opgaven vil både det fænomenologiske perspektiv, samt teorien om Det nuværende øjeblik, blive gennemgået yderligere. Ligeledes vil begreberne vedrørende improvisation, samt det æstetiske, blive uddybet.

1. del: Drama som æstetisk fag

For overhovedet at kunne finde frem til det lærings- og erfaringspotentiale, der kan være knyttet til den koncentration af opmærksomt tilstedevær, der forekommer i et "nu" i faget drama, finder jeg det nødvendigt først at finde ind til en definition af drama anskuet som et æstetisk fag.

Jeg vil derfor i denne del have fokus på dramas rødder i et historisk perspektiv, dramas ophav som fag, samt betydningen af begreber som æstetik og læring. I forlængelse heraf vil jeg fremlægge en definition af drama.

Dramas oprindelse – metamorfosens mester

Drama kommer af det græske ord *draío*, som betyder handling, som igen er afledt af ordet *dromena*: en fremstillet rituel handling (Sæbø, 2003), hvilket henviser til, at det ikke er en hvilken som helst handling, men derimod en handling af betydning, der fremstilles i drama.

Historisk set er drama sandsynligvis én af de ældste at alle kunstarter med rødder tilbage til en religiøs kult omkring den græske gud Dionysos, så selvom drama i høj grad er informeret af teatret som kunstform, finder man alligevel snare dramas oprindelse i religionshistorien end i teaterhistorien (Braanaas, 1985).

Dionysos er dramaets gud (Thiedecke, 1996). I en gammel græsk myte tages Dionysos til fange af en flok sørøvere, der, uvidende om at han er gud, forsøger at lænke deres fange, som de vil sælge som slave. Men i det samme de lægger ham i lænker, sker der en pludselig forvandling. Hele skibet begynder at flyde med den herligste vin, og der spredtes guddommelige dufte, der steg mod himlen. Søfolkene så til grebet af rædsel ved dette syn og denne pludselige forvandling.

Dionysos fremstilles således som metamorfosens mester, og er af den grund dramaets og teatrets gud. Yderligere er han gud for vinen, da både vin og teater var betydningsfulde elementer for det antikke græske folk, da begge dele medvirkede til at give folk oplevelser, der gik ud over det sædvanlige. Den kult, der var skabt omkring Dionysos, hyllede således vinrusen, ekstasen, dansen, musikken og dermed al sanselig nydelse og vellyst, ikke mindst den erotiske (Austriing, 2006 s. 39).

I det antikke Grækenland bestod teatret af sangere og dansere, og deres fremførelse af et stykke var til ære for Dionysos. Der eksisterede kun to former for dramatisk spil: komedien og tragedien og man spillede gerne flere stykker, der blev fremført til særlige dramafester.

Forfatterne til forestillingerne blev hædret, som vi hædrer sportsstjerner i dag, og dramafesterne var så betydningsfulde, at man bl.a. lukkede retssalene, for at alle kunne deltage i festlighederne.

Drama som fag

Som fag betragtet har drama sin oprindelse tilbage til renæssancen, hvor der var tradition for at undervisning og teater hang sammen (Braanaas, 2002) ved at skoleeleverne indstuderede skuespiltekster, og fremførte dem for et publikum. Intentionen var dengang bl.a. at fremstille biblens tekster som små skuespil, og ad den vej styrke sprogundervisningen, øge litteraturforståelsen og lære ungdommen at udvise en, for den tid, passende adfærd. Man skulle lære at optræde for andre, og teater var knyttet til fag som litteraturundervisning og kristendomskundskab (Braanaas, 2002).

Skole og kirke har gennem tiderne været tæt knyttet sammen. Traditionen med skoleteater kan spores helt tilbage til 1000-tallet, hvor kirkerum og teaterum var det samme, og man kunne her opføre scener fra testamenterne. Men kirkens forhold til teatret har altid været tvetydigt. I den senere kristne kirke anså man Dionysos som en hedensk gud, og han var ikke en, man hverken som kirke eller skole ville have inden for dørene. Men man så gennem fingrene med det, når man blot anvendte teatret og dansen i kirken, i det helliges tjeneste. Som Braanaas antyder det, kan dette dobbeltforhold måske være årsagen til, at drama har haft, og stadig har, så svært ved at få rodfæste som obligatorisk fag i skolen (Braanaas, 1999:12).

Faget drama, som vi kender det i dag, opstod i begyndelsen af 1900 tallet, som en del af den pædagogiske nytænkning, der opstod inden for reformpædagogikken (Sæbø, 2003 s. 271). Begrebet "drama" opstod som en modvægt til tidens konventionelle teaterundervisning, hvor en dramatisk tekst med fastlagte replikker, var udgangspunktet (Ibid). Reformpædagoger tog begrebet "drama" i brug, ud fra et ønske om en mere fri bearbejdning af en tekst. I det hele taget var reformpædagogikken optaget af at skabe en pædagogik ud fra et helhedssyn på mennesket og undervisningen. Derfor blev der lagt vægt på barnet præmisser, dvs. på barnets potentiale og værdi, og moderne og ubundne dramaformer har derfor været tæt forbundet med en værdsætning af barnets leg og spontanitet (Braanaas, 2002 s. 14).

Som en del af reformpædagogikken opstod en pædagogisk strømning, hvori begrebet om det "musiske" opstod, som var tæt knyttet til det helhedssyn, man søgte i den reformatoriske pædagogik. Det musiske mennesker var et udtryk for det skabende menneske, og man omtalte fag, hvori man arbejdede med kunstnerisk udfoldelse, som musiske fag. I dag har en anden betegnelse for det, man før kaldte musiske fag, vundet ind, nemlig de æstetiske fag.

Drama som æstetisk læreproces

"Der er intet i forstanden, der ikke først har været i sansningen" (Aristoteles, 384 – 322 f.v.t.)

Begrebet æstetik kommer af det græske ord *aisthesis*, som betyder sansning, fornemmelse eller følelse (Austring, 2006 s. 12). Det er et begreb der fra gammel tid har været knyttet til betegnelsen "det skønne" og den gang ofte i forbindelse med eksempelvis arkitektur, håndværk, kunst eller anden formgivning. Tilbage i antikken var æstetik forbundet med det guddommelige, som man kunne nærme sig ved hjælp af "det skønne" bl.a. via kunsten.

I vore dage er forståelsen af æstetikbegrebet som "det skønne" ikke længere direkte forbundet med det guddommelige, men anvendes ofte snævert om en hverdagsagtig æstetik, om det der appellerer til noget der fremstår som smagfuldt (Ibid s. 46), og som sådan udtrykker en subjektiv vurdering af konkrete æstetiske fænomener.

Æstetik kan dog også forstås i en bredere forstand som en erkendelsesteori, og en mere oprindelig betydning af æstetikbegrebet kan udtrykkes som: *erkendelse gennem sanssemæssig oplevelse* (Fink-Jensen, 1998 s. 11). Drama skal i denne sammenhæng ses i lyset af denne definition, og drama skal derfor forstås som et fag, der kan erkendes gennem sanssemæssig oplevelse.

Æstetikbegrebet, forstået i denne bredere forstand, har rødder tilbage til den tyske filosof Alexander Gottlieb Baumgarten fra 1700 tallet, som grundlagde den moderne tradition for at undersøge skønheden som erfaring (Jørgensen, 2006 s. 53). Det græske ord for skøn, *kalos*, betød anerkendelsesværdig (Jørgensen, 2001), og denne undersøgelse af den anerkendelsesværdige skønhed som erfaring, kan betegnes som filosofien om den æstetiske erfaring (Ibid). Denne filosofiske disciplin søger at forholde sig til den erfaring, man kan hente gennem det æstetiske i en form for sand erkendelse, og er udtryk for en erkendelsesteori, der som mål har at forstå den sande erkendelse, der er gemt i den æstetiske erfaring (Jørgensen, 2008 s. 364).

Baumgartens filosofi om den æstetiske erfaring, blev oprindelig til i hans søgen efter at indkredse poesien væsen. Han mente at poesien fulgte sine egne love, og derfor også måtte indeholde en egen form for erkendelse (Jørgensen 2001 s. 13). Han definerede den æstetiske erkendelse som en form for sensitiv, følelsesmæssig erfaring, ved at adskille den fra den logiske erkendelse (Ibid). Han skelnede altså mellem to former for bevidsthed: den logiske og den æstetiske bevidsthed, som beherskede hver deres form for tænkning: den begrebslige tænkning og den såkaldte skønne tænkning, som begge kunne udmønte sig i en form for erfaring. Den logiske, begrebslige tænkning, kunne resultere i logisk erkendelse og den skønne, anerkendelsesværdige tænkning kunne udmønte sig i sensitiv erkendelse; det vi i dag kalder æstetisk erfaring (Ibid).

I følge Baumgarten kunne æstetikens verden, hvor fornemmelsen, anelsen, følelserne og det ikke-begrebslige herskede, sagtens måle sig med logikkens verden af matematisk, rationel og logisk viden, selvom de to former for erkendelse fungerer forskelligt. Hvis verden skulle erkendes i sin metafysiske helhed, var det for ham vigtigt, at den logiske erkendelsesverden blev suppleret med æstetisk erfaring, da den æstetiske erfaring havde adgang til en anden verden end den logiske (Ibid s. 14). Den æstetiske erkendelsesform opstår for Baumgarten ikke blot tilfældig og vilkårligt, som en modsætning til det logiske. Begge erkendelsesformer er resultatet af en struktureringsproces. De styres altså begge af en form for rationalitet, hvor den æstetiske dog er anderledes end den logisk-matematiske rationalitet.

Når noget erfares, kendetegnes det ved, at en forandring finder sted i den person, som forandringen overgår (Jørgensen, 2006 s. 54), hvad der ikke nødvendigvis altid kommer ud af en oplevelse. Læring kan siges at opstå der, hvor der sker forandringer i forholdemåder og handlinger over tid (Fink-Jensen, 2006 s. 12) og man kan således sige, at når noget erfares, opstår der mulighed for læring.

Forandring skal i denne forbindelse tænkes som en forandring i et nyt eller anderledes perspektiv på verden. Eksempelvis kan det at overvære en teaterforestilling, tale til den der overvære den, på en måde der gør, at hun får et andet perspektiv på verden, end hun havde før. Hvis forestillingen har noget på hjertet, og den der overværer forestillingen ligeledes åbner sig for dets henvendelse til hende, kan det forekomme, som om en ny dimension har åbnet sig (Jørgensen, 2006 s. 54).

I StarWars eksemplet fra indledningen, kan man sige at tilskuerne overværede en form for forestilling, nemlig de to kæmpende Jedi riddere. Tilskueren oplever her noget "skønt", og har dermed haft en skønhedserfaring; en æstetisk erfaring, som kan forandre dem, så de nu på én gang stadig er sig selv, og alligevel en anden i kraft af, at de har fået tilføjet endnu en dimension til deres verden (Ibid). De har, imens de overværede forestillingen, været så opslugte, at man kan sige, de var "ude af sig selv" og "inde i" forestillingen. Noget af dem sidder nu i den forestilling, mens forestillingen ligeledes sidder i dem. Det er denne sammensmeltning der, ifølge Dorthe Jørgensen, udgør det forandrende aspekt (Ibid).

Men en æstetisk erfaring opnås ikke blot ved at overvære et æstetisk udtryk. Den kan også opstå i det man kunne kalde æstetisk virksomhed, når man udtrykker sig gennem skabende æstetisk arbejde (Austrius, 2006 s. 69), som det var tilfældet med de to Jedi riddere, der udtrykte sig gennem en slags forestilling eller skuespil, da de stillede sig til skue i form af Jedi riddere. Igennem deres måde at udtrykke sig på, fik de ligeledes muligheden for at få en æstetisk erfaring, der kunne virke forandrende, og ad den vej tilføje et nyt perspektiv på verden. Det er således både det at udtrykke sig gennem æstetisk virksomhed, samt det at overvære et æstetisk udtryk, der på hver deres måde kan føre til æstetisk erfaring. Når skønhedsbegrebet anskues i et sådant bredere perspektiv, kan man derfor sige, at det at opnå en æstetisk erfaring, både som beskuer og som udøver, kan virke forandrende, i form af at nye dimensioner og perspektiver på verden, åbner sig. Dette kan medføre nye forholdemåder og handlinger over tid, så der, på baggrund af den æstetiske erfaring, i sidste ende er opstået læring.

"Det opløftende ved en skønhedserfaring, kunne (...) være, at man dvælende ved genstanden puster liv i den med sit nærvær, og at den som tak giver liv tilbage" (Jørgensen, 2006 s. 56).

Vigtigt er det at bemærke, at æstetisk erfaring mere er proces end produkt (Ibid s. 55). Det er således ikke det produkt eller resultat, der kommer ud af erfaringen, der er interessant, men erfaringen i sig selv som proces. Denne proces er i tidens løb blevet beskrevet som en form for opløftelse eller beruselse. Allerede Aristoteles beskrev i sin Poetik, de stærke følelser, der kan opstå, når man eksempelvis ser en tragedie, som kan forårsage en form for renselsesproces i form af en lutrende katharsis (Ibid s. 57).

Ud fra ovenstående forståelse af begrebet æstetik skal drama, som æstetisk fag, forstås som et fag, der udmønter sig i en æstetisk erfaring, hvilket vil sige, at erfaringen forekommer som en sensitiv og sanselig erfaring; en erfaringsform der er struktureret af det ikke-begrebslige i form af følelser, fornemmelser, stemninger, anelser mv., og som kan medvirke til at skabe forandring i forholdemåder og handlinger over tid, i og med at den æstetiske proces kan fremme nye perspektiver og dimensioner på verden, og dermed medvirke til, at der kan opstå æstetisk læring.

En definition af drama

Med udgangspunkt i ovenstående anskuelse af drama som en æstetisk proces vil jeg nu gå videre, og søge en mere konkret definition på faget drama.

Der har gennem tiderne været megen debat om, hvordan man skal definere et område som drama. Der har været stillet spørgsmål til, hvorvidt drama er et kunsthøgskolefag eller en form for pædagogik. Ligeledes har debatten kørt omkring spørgsmålene om, hvorvidt dramaarbejdet handler om proces eller produkt, om det er et fag eller en metode, eller om det skal hedde drama eller teater.

For at komme nærmere i min undersøgelse af hvilket lærings- og erfaringspotentiale der er knyttet til faget drama, vil jeg i det følgende tage udgangspunkt i et konkret bud på en stadig anvendelig definition af dramapædagogik, lanceret af Janek Szatkowski i midten af firserne (Szatkowski, 1985). Hans deskriptive definition ser således ud:

”Dramapædagogik er en kollektiv undersøgelsesproces, der som dominant aktivitet har brugen af improviseret fiktion, som opstår når to eller flere deltagere – i et fælles rum – fremstiller som om handlinger, idet de bruger krop og stemme.” (Szatkowski, 1985 s. 142)

I følge denne definition på drama hævdes det, at i det øjeblik, der produceres en fiktion, er der ligeledes sat gang i en undersøgelsesproces (Ibid). Dramaarbejdet skal således betragtes som en undersøgelsesproces; altså en form for forskning. Anvendelsen af improviseret fiktion er med til at øge deltagernes viden om det fiktive univers, figurerne og den fortælling, de gestalter. Processen er således ikke blot en form for underholdning, og aktiviteterne skal ikke blot betragtes som selskabslege el.lign. Den form for forskning, man kan sige drama begiver sig af med, er en undersøgelse, hvor man undersøger foranderlige mennesker i en foranderlig

verden, og hvor forsøget på at give dramaarbejdet en meningsfuld udvikling, og dermed et betydningsfuldt indhold, kan betragtes som et udtryk for, at undersøgelsen/forskningen tages alvorligt (Ibid s. 149).

I følge Szatkowski er det afgørende for dramas måde at undersøge fænomener på, at der er variation i afstanden mellem deltager og stoffet, der bearbejdes (Ibid s. 151). Dramadeltagerne må kunne se sig selv fra flere vinkler, og kunne leve sig ind i det stof, der behandles. Men samtidig er det ligeledes vigtigt, at de kan stå på afstand af det, og reflektere over dets betydning. Når dramaprocessen opfattes som en undersøgelsesproces, kan man derfor anskue dramaarbejdet som en art forskning, hvori de medvirkende dramadeltagere forsker i et givent emne. Det givne emne, der udforskes, er det dramatiske spils tematiske og *mellemmenneskelige* indhold, som deltagerne ved hjælp af den kropslige, sanselige, æstetiske tilgang, får mulighed for at erkende og forstå (Sæbø, 2003 s. 37).

Det er interessant i denne sammenhæng, at ordet *theatron*, det græske ord for teater, har samme ophav som ordet *theoria*, hvorved begrebet teater, ud over at betyde skueplads, ligeledes kan tillægges en betydning i retning af at teoretisere over forhold for at kunne forstå og fremstille virkeligheden (Szatkowski, 1985 s. 143). Dette forhold kan henvise til, at når der i drama stilles en betydningsfuld handling til skue, er det med det formål, at kunne betragte og teoretisere over virkeligheden i et forsøg på at forstå denne.

Fiktionens grundlæggende elementer

Ovenstående definition på drama kan siges at være kendetegnet ved at være en kollektiv proces i modsætning til andre æstetiske fag, der tager udgangspunkt i mere solistiske arbejdsformer som billedkunst mv. Centralt for arbejdet fremstår brugen af improviseret fiktion. Det fiktive univers kan siges at være det bærende element i drama, da der, for at noget overhovedet skal kunne kaldes for drama, nødvendigvis må være en fiktion til stede (Sæbø, 2003), og det fiktive univers i dramaarbejdet har en særlig kvalitet i og med, at den kræver deltageres kropslige tilstedeværelse.

Drama er, som nævnt, informeret af teaterkunsten, og en opbygning af det fiktive univers skabes via fire grundlæggende elementer, der er hentet fra teatrets verden: figur, rum, fabel og tid som spildeltagerne netop skaber gennem deres kropslige tilstedevær, og som jeg vil gøre rede for i det følgende.

Figur (rollen):

Omdrejningspunktet i drama handler om at kunne skabe en anden; altså en fiktiv figur. Udgangspunktet for opbygningen af den fiktive person kan være mere eller mindre fastlagt på forhånd. I nogle tilfælde kan en enkelt rekvirit være udgangspunktet, hvor rekvisitten er den impuls, der sætter den fiktive personlighed i gang. Er rekvisitten eksempelvis en stok, vil spildeltagerne opbygge sin fiktive person ud fra denne. Det kan være en person, der ikke går godt, og derfor må have støtte el.lign.

Uanset udgangspunktet vil opbygningen af figuren kræve en viden om denne anden, som opstår ved det at spildeltageren, via sin ageren, finder frem til nye sider af figuren ved at lære den at kende, og give den en form for sprog. Det sprog, der udvikles her, er i højere grad et sprog, der baserer sig på kropslige udtryk, ved at spildeltageren anvender sit kropssprog og sin indlevelsessevne, end på det verbale. Dette skal jeg vende tilbage til senere. Spildeltageren behøver ikke nødvendigvis at tage udgangspunkt i egne erfaringer, men må nødvendigvis forholde sig til sine egne associationer og egne fascinationer (Szatkowski, 1985 s. 153).

I StarWars aktiviteten er flere elementer eksempelvis med til at give input til figuren. Ofte sættes de to StarWars deltagere i en kropslig position hver for sig, inden de begynder. De starter derfor som en slags statuer, hvorved en kropslig attitude er udgangspunktet for udviklingen af den figur, de skaber. Ud fra denne positur, og med udgangspunkt i at skulle betjene et "sværd", begynder de at bevæge sig. Dermed begynder opbygningen af deres figur at udvikle sig, både gennem deres kropslige attitude, samt gennem den måde hvorpå de forholder sig til hinanden, og til deres fælles historie.

Rum (det fiktive sted):

Rummet i drama er ofte en rydning i form af et tomt, konkret rum, der skal fungere som spilleplads, og som fysisk set sætter en grænse for deltagernes konkrete handlemuligheder. I dette tomme rum, som kan være alt fra en gymnastiksal, et klasseværelse til en teaterscene, opbygges det fiktive univers, der har mulighed for at blive til alt mellem himmel og jord. Rummet udgør det magiske univers, og skabes hovedsagligt i kraft af de medvirkendes kropssprog, mimik, bevægelser, handlinger, deres indbyrdes forhold, de regler der evt. er aftalt forinden, replikker o.lign. Hvis en deltager eksempelvis vil skabe et fiktivt køkken, bruger han sin forestillingsevne, sin mimik og handlinger til f.eks. at røre i en "gryde", skrue på "knapperne" på det imaginære komfur, smage på "maden", hente "ting" ned fra imaginære

hylde osv. Alt sammen handlinger og bevægelser der er med til at skabe et fiktivt rum, i form af et køkken.

Den konkrete form på det fiktive rum, og indholdet i det, kan dog betragtes som to sider af samme sag. Mads Haugsted (Haugsted, 1996) giver et eksempel på et forløb med en 8. klasse, som lavede et spil om skilsmisse. Selve rummet blev bygget op som et H, altså to scener med en gangbro imellem. De to scener repræsenterede de to hjem, som skilsmissebarnet måtte pendle imellem, og gangen mellem dem kom til at være barnets reelle være sted. Således kom det konkrete rum til at spille en afgørende rolle for selve handlingen.

Fabel (den fiktive fortælling):

Fablen er selve handlingsforløbet i spillet. Når en spildeltager spiller en fiktiv anden ved at agere og handle gennem anvendelse af krop og stemme, sker det ofte ud fra en motivation, som opstår i den specifikke fiktive kontekst, hvori samspillet foregår med de øvrige spildeltagere. Når figurerne begynder at relatere sig til hinanden, begynder historien at tage form. De samlede handlinger spildeltagerne imellem, og den indbyrdes relation, der opstår, er således det, der udgør fortællingen eller fablen.

Den dramatiske fiktion er ofte problemorienteret, da det er den dramatiske fiktions problemer, der motiverer rollefigurens handlinger. De historier, der fortælles i drama, har således alle det tilfælles, at de beskriver fiktive personer, der i et fiktivt rum forsøger at løse en form for fiktive problemstillinger (Sørensen, 2004).

Tiden

Den fiktive fortælling har ofte form af en berettende, fremadskridende historie, som forholder sig til en narrativ struktur, men ikke nødvendigvis altid, da man inden for den fiktive verden kan springe i både sted og tid. Tiden er, ligesom de øvrige elementer, fiktiv. Det kan være morgen eller aften, sommer eller vinter osv. Tiden kan således være både episk fremskreden, frosset fast eller springe frem og tilbage i historisk tid (Ibid).

2. del: Opmærksomhedens karakter i dramaarbejdet

Da mit ærinde er at ville belyse den koncentration af opmærksomt tilstedevær, der forekommer i drama, vil jeg i det følgende se på hvilken form for opmærksomhedsfokus, der kan opstå via det fiktive arbejde, jeg netop har beskrevet, som forekommende i drama.

Det, at der forekommer en fiktion i drama, gør, at dramadeltagernes opmærksomhed helt grundlæggende er distribueret i forskellige retninger på én gang! Deltagerne er både til stede som sig selv, men også som de roller de spiller, der agerer i et fiktivt univers bestående af både et fiktivt rum, en fiktiv tid, hvoraf der udvikles en fiktiv fortælling, og de er vel at mærke opmærksomme på, at det forholder sig således. Deltagerne må altså både forholde sig til et niveau bestående af en fiktiv verden, samtidig med at de er erfarende subjekter i en reel verden (Austrius, 2006 s. 170). Der vil derfor både være et samspil tilstede mellem rollefigurerne i spillet, men også mellem de forskellige personers reaktioner på de andre rollefigurers udspil (Sæbø, 2003 s. 39).

Kompleksiteten af en sådan proces` dobbelte opmærksomhedsfokusering vil jeg belyse gennem en beskrivelse af det begreb, der kaldes ”den æstetiske fordobling”.

Den æstetiske fordobling

I arbejdet med den kollektive, æstetiske virksomhed som drama kendetegnes ved at være, opstår der, p.g.a. det fiktive element, en særlig type læreproces som kan betegnes: den æstetiske fordobling (Szatkowski, 1985; 1996; Austrius, 2006 s. 172). Flere mennesker arbejder sammen, og må i fællesskab forhandle sig frem til et fælles, æstetisk formudtryk i kraft af en fiktiv historie. Derfor må deltagerne, ud over at vide af sig selv, ligeledes vide af de øvrige deltagere, samt vide af det fiktive univers de skaber sammen (ibid), hvilket skaber en æstetisk fordoblet verden.

Begrebet om den æstetiske fordobling kan gribes i distinktionen mellem to fiktionsformer, der begge er tilstede i arbejdet med drama: den teatrale fiktionsform og den dramatiske fiktionsform².

² De to typer af fiktion, der her sammenlignes, er netop *typer* og altså ikke den institutionelle virkelighed (Szatkowski, 1985 s.142).

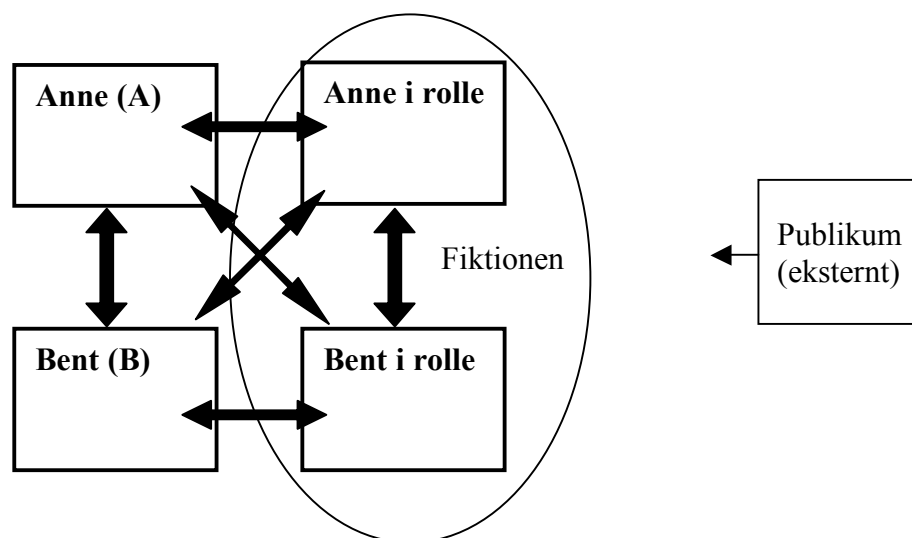
1. **Den teatrale fiktionsform** afspejler et ren teatersituation. En person lader som om, hun er en anden foran et publikum. A (personen) spiller A i rolle (rollen) foran B (tilskueren). Tilskueren B betragter altså A's fremstilling af en rolle, og bliver han ved med at være tilskuer, har vi et forhold, vi kan betragte som en klassisk teatersituation.
2. **Den dramatiske fiktionsform** opstår idet øjeblik, tilskueren (B) ikke blot forholder sig passiv, men i stedet handler, og deltager i situationen. Når tilskuerpositionen således indgår i den teatrale fiktion, opstår derved den dramatiske fiktion. Både A og B deltager nu begge aktivt i det fiktive spil.

Men den teatrale fiktionsform forsvinder ikke. Ifølge Szatkovski vil den teatrale situation hele tiden være til stede som det grundlæggende fundament i den dramatiske fiktion ved, at deltagerne i fiktionen agerer *publikum for hinanden*. Dvs. at A der spiller A i rolle, nu er tilskuer til B, der spiller B i rolle. A er altså tilskuer til B, men uden at forlade sit eget fiktive spil og omvendt.

Et eksempel

I en ren teatral fiktionsform spiller Anne en rolle som Dronning foran Bent, der ser på. Den dramatiske fiktionsform opstår, når Bent indgår i fiktionen for eksempelvis at spille en rolle som Konge. Anne bliver derved tilskuer *til* Bents fiktive spil. Men da Anne ligeledes er den, der fremstiller rollen som Dronning, er hun tilskuer *samtidig* med, at hun er tilstede *i* fiktionen. Hun har altså på samme tid både en oplevelse *i* fiktionen, som den der fremstiller rollen som Dronning, og *af* fiktionen, når hun betragter sin medspiller. Derudover får hun også mulighed for at bliver tilskuer til *sit eget* fiktive spil. Den samme fordobling gælder omvendt for Bent.

Den æstetiske fordobling kan illustreres således:



(Figur 1: *Den æstetiske fordobling*. Inspiration: Sæbø, 2003; Austring, 2006)

Anne og Bent vil således, i en dramatiske fiktionsform, møde både sig selv og hinanden på flere planer. Når Bent og Anne arbejder sammen, møder Anne både Bent og Kongen (= Bent i rolle). Dronningen (= Anne i rolle) møder ligeledes både Bent og Kongen (= Bent i rolle) og omvendt. Dertil møder Anne også Dronningen (= Anne i rolle) og omvendt. Både Annes og Bents opmærksomhed kan således siges at være af multilateral karakter, da den er rettet mange steder hen på samme tid, og griber flere parallelle møder *i én og samme bevægelse*. Den æstetiske fordobling har dermed med en proces at gøre, hvis vigtigste formål er, at de medvirkende i dramaarbejdet får muligheden for at se sig selv fra en anden vinkel via fiktionen (Bolton, 1981; Szatkowski, 1985).

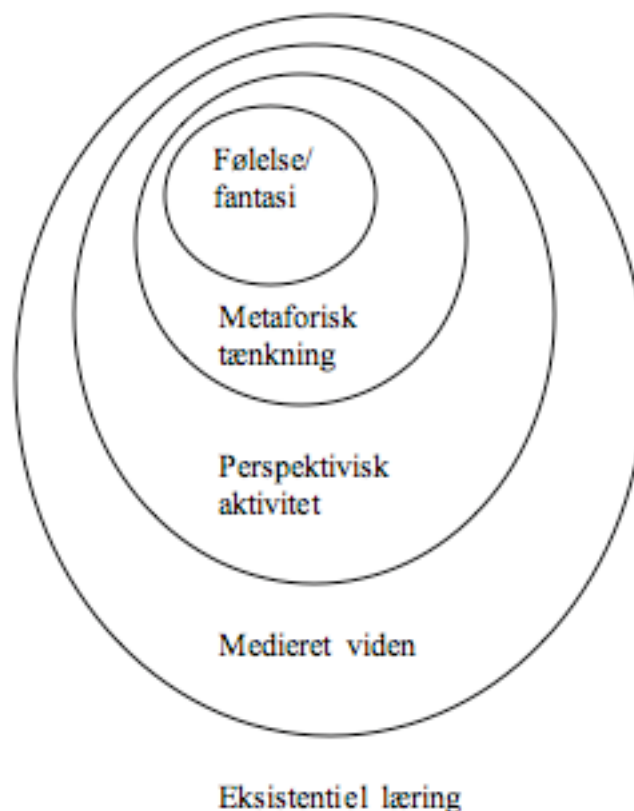
Dramadeltageres opmærksomhed kan således siges at være af multilateral karakter, da deltagerne skal gribe mange møder, og mange perspektiver i én og samme bevægelse.

Drama som perspektivisk aktivitet

At spildeltagerne i dramaarbejdet skal gribe og forholde sig til mange forskellige perspektiver, som et af de vigtigste elementer i processen, fremhæves yderligere af Mallika Henry (Henry, 2000). Ifølge hende er idéen om, at spildeltageren skal kunne skifte mellem mange perspektiver, stærkt knyttet til det at lave både drama og teater.

Mallika Henrys doktorafhandling (Henry, 1999) er baseret på en analyse af Richard Courtneys teori om den læreproces, han mener, der kan forekomme via arbejdet med drama. Ifølge Henry foreslår Courtney, at dramaarbejdet fører til en form for multivalent viden (Henry, 1999 s. 257), som han beskriver ved at anvende en model af en multifacetteret juvel som metafor. Denne strukturering af dramaarbejdet som multifacetteret har Henry udnyttet til at videreudvikle den indbyrdes relation, der forekommer mellem disse mange facetter.

I Henrys videreudvikling af Courtneys teori foreslår hun derfor en opbygning af oplevelsen i drama, som forekommende inden for 5 hovedområder. Dramadeltagernes oplevelse starter således med en indre følelses- og forestillingsproces, som udgør hele kernen i det dramatiske arbejde. Denne følelses- og forestillingsproces udvikler sig gennem metaforisk tænkning og perspektivisk aktivitet, som formidler en viden gennem symbolsprog, hvorved læringsprocessen bliver af mere eksistentiel karakter. Hun illustrerer processens 5 hovedområder, gennem 4 koncentriske cirkler, således:



(Figur 2: Læringsoplevelsen gennem drama. Henry, 2000, s. 54)

De koncentriske cirkler er ikke fastlåste, men bevæger sig ind og ud mellem hinanden med følelser og fantasi, som deres fælles centrum. Cirklerne repræsenterer de grundlæggende elementer, der, ifølge Henry, forekommer i en læreproces i drama, og som jeg i det følgende vil gennemgå.

Følelser og fantasi

Først og fremmest begynder enhver læringsproces i drama omkring deltagernes følelser og fantasi. Man kan sige, at evnen til at kunne fantasere og forestille sig noget er en forudsætning for overhovedet at kunne deltage i drama (Sæbø, 2003 s. 33).

Følelser og fantasi er således drivkraften i dramaarbejdet, som de medvirkende anvender til at transformere virkeligheden. Følelser er kernen i alle mentale operationer, og i alle eksterne handlinger. Det er ikke en aktivitet, der forekommer "inden i" den enkelte spiller, men en aktivitet som rettes ud af, således at følelser og fantasi altid interagerer med omgivelserne (Henry, 1999 s. 266) som det element, der fremmaner publikums oplevelse af det som foregår.

Metaforisk tænkning

Således informeret af følelser og fantasi genererer spildeltagerne metaforer til at forme deres egen personlige, fiktive verden (Henry, 2000 s. 54). Drama taler derfor, i øvrigt som megen anden form for kunstnerisk aktivitet, i et metaforisk sprog, som udfordrer det mere rationelle.

For Henry er drama i sig selv en metafor, og Metaxis udgør denne metafor. Metaxis betyder det, at tilhøre to forskellige verdener, og kan anvendes til at diskutere dramadeltagernes æstetiske udvikling af en dobbelt virkelighed. En metafor henviser, på samme måde som Metaxis gør det, til dette dobbelte tilhørsforhold. Eksempelvis vil en metafor i en rituel handling, både befinde sig i en mytisk tid, og på samme tid give mening til handlinger i en almindelig, konkret tid. På samme måde som en metafor anvender to forskellige referencer, arbejder dramadeltagerne ligeledes med en dobbelt realitet (Ibid s. 55). Når spildeltagerne i dramaarbejdet skaber en fiktiv verden, fungerer denne fiktion som en metafor, der linker til deres personlige verden, i form af både den indre og den ydre sociale verden (Ibid s. 56).

Perspektivisk aktivitet

I denne opbygning af en metaforisk verden opstår forskellige perspektiver for den enkelte spildeltager, som af Henry fremhæves som et af de vigtigste elementer i processen. For overhovedet at kunne spille en rolle, er det nødvendigt for spildeltageren at have en grundlæggende forståelse af sin egen rolle, men ligeledes er det vigtigt at kunne forstå de øvrige spilleres perspektiv, for at kunne forholde sig til dem. Derudover er det nødvendigt at kunne forstå den samlede helhed i spillet, for at kunne rette sine handlinger i den ønskede retning.

"Actors must understand the deeply personal perspective of the characteres they play, the perspectives of other characters and the total perspective being created by the drama as a whole. Actors must take into account their own perspectives, those of the director, those of the playwright and those of the audience. In order to play a role, an actor needs most of all to switch perspectives." (Henry, 1999 s. 252).

I drama vil essensen af deltagerens bestræbelser handle om at skulle indtage en andens verden (rollefiguren), og derigennem lære noget om denne andens perspektiv. Men også dramalærerens/instruktørens perspektiv, publikums og andre, der på en eller anden måde er involveret i processen, må omfattes af denne perspektiviske aktivitet. Det er denne skabelse af rollefigurens samlede verden, der således bliver et medium for den læring, der finder sted (Henry, 2000 s. 56).

Den perspektiviske aktivitet, hvor mange perspektiver gribes på én gang, har således, ifølge Henry, et læringsmæssigt indhold, som er anderledes end den læring, der kan forekomme, når blot ét enkelt perspektiv uddybes. Når ét enkelt perspektiv uddybes kan det føre til en større, og mere dybtgående viden om dette enkelte perspektiv. At vide af mange perspektiver på én gang kan derimod både *føre til* en modning af spildeltagerens følelsesliv, men samtidig er et udviklet følelsesliv ligeledes en *forudsætning for* overhovedet at kunne vide af mange perspektiver på én gang.

"In all learning, wider and deeper perspectives are the hallmarks, of wisdom and knowledge, while understanding many different perspectives comes from and contributes to maturity of

feeling. Drama is perspectival. The stage acts as a lens to focus using specific perspectives."
(Henry, 1999 s. 252)

Medieret viden

Medieret viden handler om beherskelsen af det anvendte medie. Mediet i drama er de symboler de medvirkende skaber i deres interaktion, og som er det kommunikative medie i drama (Henry 1999, s. 261), og meningen med symbolerne er ikke stationær, men undergår hele tiden en transformation. For Henry har symboler altid været forbundet med det at kunne kommunikere meninger ud, både almindelige og politiske, og hun anser derfor teater og drama for at være et magtfuldt kommunikationsredskab.

Den form for symbolsprog der anvendes i dramaarbejdet, kan siges at være en form for affektbilleder, som forstås gennem følelser, og som kan anvendes til at udfylde opståede huller i mening, uden at de nødvendigvis læner sig op af en fortolkning af sindet. (Henry, 2000 s. 58). En oplevelse af fremmedgørelse kan eksempelvis motivere dramadeltageren til at skabe mening ud af det kaos, fremmedgørelsen afstedkommer. Han vil forsøge at skabe forstyrrelser om til harmoni. Dette forsøg på meningsskabende aktivitet kan resultere i kunstnerisk udfoldelse.

Deltagerne anvender således sig selv som medie, som en form for symbol i en virkelighed, der kan lokaliseres mellem det subjektive og objektive, hvor de improviserer med det formål at finde mening. Spillerne bliver således selv medie for læring (Ibid s. 57).

Eksistentiel læring

Sidst nævner Henry eksistentiel læring, som handler om den form for læring, der opstår i livet. Læringstransformationen i drama er baseret på en naturlig trang til konstant at transformere virkeligheden i bevægelsen mellem den aktuelle og den imaginære verden. Hun nævner at drama, som ofte ses som en modgift eller et modstykke til en mere tør undervisningsform, måske i højere grad skal ses som en udforskning af selve livet (Ibid s. 58).

Modellen af den æstetiske fordobling kan således udbygges yderligere gennem Henrys teori om, at spildeltagerne skal kunne gribe mange perspektiver på én gang. Det bliver da ikke blot en gensidig opmærksomhedsoverlapping spildeltagerne imellem. Opmærksomheden kan siges at være af en endnu mere omfattende multilateral karakter, da

deltagerne yderligere skal gribe alle de perspektiver, der i en eller anden grad er involveret i dramaprocessen. Både en instruktør, en lærer, en evt. manuskriptforfatter mv. skal alle indgå i det samlede opmærksomhedsfelt hos samtlige deltagere.

3. del: Den multilaterale opmærksomhed i fænomenologisk perspektiv

Dramaprocessen kan således fremtræde for den enkelte deltager ud fra dets skiftende måde at forholde sig til den fiktive verden på. Jeg vil i det næste, ud fra ovenstående betragtninger, anvende et fænomenologisk perspektiv til at beskrive denne fordoblede verden, da fænomenologien netop kan betragtes som en filosofisk analyse af et fænomens mange forskellige fremtrædelsesformer (Zahavi, 2003 s. 13).

Jeg vil først beskrive selve det videnskabsteoretiske perspektiv, som et fænomenologisk perspektiv anlægger. Nærmere bestemt vil jeg beskrive et kropsfænomenologisk perspektiv, for derefter at anvende perspektivet på den multilaterale opmærksomhedsform, der kan forekomme i arbejdet med drama.

Kropsfænomenologi

Kropsfænomenologien er grundlagt i 1930'erne af den franske filosof Maurice Merleau-Ponty (f.1908) og er en gren inden for den fænomenologiske tradition, der blev grundlagt af den tyske filosof Edmund Husserl (1859-1938).

Fænomenologi omhandler, som ordet antyder, forholdet til fænomener. Ordet *fænomen* kommer af det græske *phainomenon*, og betyder "det som viser sig", hvilket henviser til, at fænomenologien beskriver læren om det, der viser sig, eller det som fremtræder. Det er studiet af tingene, eksempelvis perceptioner, sansning, følelser, erindringer, forventninger, drømme, fantasier mv., som de ser ud, når de er i sindet. Det er således studiet af alt det, der optager den mentale scene (Stern, 2004 s. 28).

Det er en filosofisk retning, som har en grundlæggende opfattelse af mennesket som mundant, hvilket vil sige, at mennesket allerede befinder sig i den verden, som det erkender noget om. Fænomenologien søger at beskrive en før-ontologisk værensforståelse, altså en grundlæggende måde for mennesket at være tilstede på, som det kender, fra før det begyndte at reflektere over, og sprogliggøre sin tilstedeværelse. Denne form for tilstedeværelse kaldes også for "livsverden" (Hyldgård, 2006 s. 41), og betegner den verden vi lever i, og som vi tager for givet (Zahavi, 2003 s. 30). Fænomenologien beskriver derfor en levet verden, som i højere grad opleves end den reflekteres, og det nærvær, som forekommer i denne oplevede verden, er kendetegnet for denne måde at være tilstede på (Thøgersen, 2004 s. 21).

At verden er oplevet, skal ikke forstås som en subjektiv oplevelse af en objektiv verden i traditionel forstand, da fænomenologien søger at overskride den dualistiske tanke om, at subjekt og objekt kan forstås som to adskilte entiteter. Fænomenologien er et opgør med både den naturvidenskabelige indstilling til verden og den hermeneutiske humanvidenskab, som traditionelt set har stået over for hinanden med en henholdsvis objektiv og subjektiv tilgang til verden. Opdelingen af verden i subjekt og objekt er for Merleau-Ponty et paradoks (Merleau-Ponty, 1994). Når verden anskues objektivt, anser han det for at være ensbetydende med, at verden eksisterer *derude* uafhængig af subjektet, og derfor ses ingen steder fra. Når verden anskues udelukkende fra et subjektivt perspektiv, vil det derimod betyde, at verden ses alle steder fra. Dette paradoks kritiserer Merleau-Ponty, idet han spørger til, hvordan det er muligt, at verden både ses ingen steder fra, og samtidig alle steder fra! I begge tilfælde ville verden være adskilt fra mennesket.

I et fænomenologisk perspektiv eksisterer denne adskillelse ikke. Subjekt og verden er hverken et kontingent eller et dialektisk forhold, hvor subjekt og objekt både kan samles og skilles ad (Zahavi, 2003 s. 19). I et forsøg på at ophæve denne adskillelse mellem subjekt og objekt indførte Merleau-Ponty begrebet *væren-i-verden* om den forbundethed, der eksisterer mellem subjekt og objekt (Thøgersen, 2004 s. 25).

Virkeligheden (objektet) behøver et erfaringsmæssigt perspektiv (subjektet), for at den kan manifestere sig og udfolde sig, som et system af gyldighed og mening (Zahavi, 2003 s. 19). Verden er derfor uadskillelig fra subjektet og omvendt. Der er altså ikke tale om et samspil eller en rollefordeling mellem subjekt og objekt. Ifølge Merleau-Ponty er subjektet allerede forbundet med verden i kraft af dets *kropslige* tilstedeværelse, da kroppen eksisterer *mellem* erkendelsens objekt og erkendelsens subjekt. Dette er udgangspunktet for hans tilgang til det fænomenologiske projekt, hvorved han også betegnes som kropsfænomenolog.

For Merleau-Ponty er mennesket således kendetegnet ved at være en kropslig eksistens, da kroppens tilstedeværelse er et uomgængeligt faktum og et grundliggende vilkår, der er fælles for alle levende væsner. Med kroppen sanser og perciperer vi verden, og det er disse sansehandlinger, som udgør vores primære kilde til viden og erfaring om verden.

Men det at sanse forekommer således ikke, i denne forståelse, som en udefrakommende handling. Når vi sanser, sker det ikke ved, at mennesket står ved siden af sin krop, og ser på, at kroppen sanser. Derimod *lever* vi det sansede lige nu og her, fordi vi *er* vores krop. I og med at fænomenerne viser sig, må de også vise sig for nogen, og det at sanse er derfor

forbundet med at sanse *noget*. Eksempelvis er sansehandlingen *at se* forbundet med det at se *noget*. Det kan ikke lade sig gøre at åbne øjnene og se, og først efterfølgende se *noget*! Jeg kan ligeledes heller ikke først *erkende*, for efterfølgende at erkende *noget*. Subjektet sanser *noget* (objektet) og er således forbundet med det, der sanses. Den sansende og det sansede, eller subjekt og objekt, er til stede på samme tid i én og samme bevægelse, og er således forviklet med hinanden. Kroppen relaterer sig således til sin omverden præ-refleksivt, således at kroppen i enhver situation forholder sig til den verden, den befinder sig i uden, at det forekommer som en bevidst, reflekteret handling. Kroppen ved altså noget om verden, *før* vi bliver os denne viden bevidst (Rønholt, 2003 s. 64).

Dette er ikke ensbetydende med, at man ikke kan tale om sanserne som havende en selvstændig eksistens. Man kan sagtens betragte en sansehandling udefra, og anlægge et reflekterende syn på denne, så man dermed betragter den, der sanser og det, der sanses. Men dette skal betragtes som det, det er: et reflekterende perspektiv på oplevelsen. I det øjeblik jeg reflekterer over det sansede, over oplevelsen, har jeg fjernet mig fra selve oplevelsen, og den finder da sted i et tredje persons perspektiv. Når subjektet derimod er tilstede *i* oplevelsen, forekommer den i et første persons perspektiv, og det er dette før-ontologisk værensniveau, fænomenologien beskriver.

Historisk set har det ofte været intellektet eller sproget, der har været forbundet med det at lære og erkende (Wackerhausen, 1998 s. 5). Men man kan argumentere for, at det forudsætter, at man har en krop for overhovedet at kunne have et intellektet (Ibid s. 13). Et eksempel på dette kan være, når det lille barn sutter på sin tommelfinger, og det herigennem får sensoriske erfaringer, før det tilegner sig et sprog. Gennem den sansehandling det er at sutte på sin finger, får det kendskab til begreber som "hård" og "blød", ved at det eksempelvis sanser neglens hårdhed og læbernes blødhed. Det præ-sproglige er således med til, at barnet får sensoriske erfaringer og diskriminationer mellem begreberne hårdt og blødt, *inden* det overhovedet er i stand til at sprogliggøre erfaringen (Ibid s. 12).

Når Merleau-Ponty stiller spørgsmålet om, hvilken betydning det har at være menneske med erfaringer i verden, er det med udgangspunkt i, at mennesket er en kropslig eksistens, forviklet med verden, hvor krop og bevidsthed således hænger uadskilleligt sammen (Thøgersen, 2004 s. 22). Ifølge Merleau-Ponty er bevidstheden på forhånd indlejret i kroppen (Ibid s. 29), og de erfaringer mennesket gør i verden, er betinget af bevidsthedens enhed med kroppen. Alt hvad mennesket ved om verden, ved det i kraft af dets sansning af verden, og

det er således gennem sansningen, at mennesket forstår sin verden, og bliver bevidst om den. På den måde kan man sige, at der er indlejret en forståelse af fænomenerne i sansningen (Ibid s. 22). Et eksempel på dette kan være det at cykle. Ved at udføre handlingen at cykle formidler kroppen en forståelse af det at cykle, og får på den måde en forståelse af fænomenet cykling. Når jeg sanser, forekommer det således som en handling, hvor jeg bliver optaget af tingenes betydning.

I et kropsfænomenologisk perspektiv vil det at forstå noget, og således blive bevidst om noget, altså ske ved at kroppen sanser. Forståelsens indlejring i det sansede gør, at der forekommer en fortolkning af sansningen, så der dermed opstår en perception af verden. Den forståelse, der forekommer af fænomenerne i sansningen, opstår som en kropslig optagethed af fænomenernes mening. Forståelse skal således ikke anskues som et reflektivt fænomen, der kommer af forstanden, men skal derimod anskues som en kropslig, sansebaseret forståelse.

Den form for bevidsthed, der er tale om her, kommer til udtryk gennem en kropslig intentionalitet, som udtrykker vores orientering i verden ud fra noget konkret, vi foretager os (Ibid s. 114), da begrebet intentionalitet netop handler om det kroppen er rettet mod. I et kropsfænomenologisk perspektiv er kroppens rettedhed altså den oprindelige måde at erkende på, og vil derfor være en forudsætning for enhver form for bevidsthed (Rønholt, 2003 s. 55). Jeg bevæger eksempelvis hånden automatisk, når jeg vil klø mig, uden at dette sker ved først at tænke over det. Handlingen foregår på et fænomenalt niveau, dvs. på et umiddelbart oplevet niveau, og når bevægelsen er intentionel, ses det ved, at den er rettet et sted hen, og derfor allerede er ude ved tingene i verden. Den levede krop er i verden før tanken, og således skal kroppen forstås som relateret præ-refleksivt til sin omverden.

Tre fænomenologiske niveauer i dramaarbejdet

Hvis vi anskuer den æstetiske fordobling, og den distribuerede, multilaterale opmærksomhedsform der kan opstå her, fænomenologisk, kan den samlede oplevelse, der forekommer i drama, derfor opfattes på forskellige fremtrædelsesniveauer. Når virkeligheden i en fænomenologisk optik fremtræder på forskellig vis, vil dets fremtrædelsesform være afhængig af det enkelte subjekts skiftende måde at forholde sig til verden på (Fink-Jensen, 2003 s. 263). Ved anvendelse af en fænomenologisk tilgang kommer undersøgelsen således

til at handle om, de mange måder et fænomen kan fremtræde på, da forskellige fænomener kan fremtræde på forskellige epistemiske niveauer (Zahavi, 2003 s. 14).

Zahavi fremlægger nogle grundlæggende måder en genstand fænomenologisk set, kan fremtræde på (Ibid). Den laveste måde finder man i de sproglige akter, hvor sproget ganske vist har en reference, men ellers ikke er givet på en anskuelig måde. Imaginære akter er derimod mere anskuelige i deres fremtrædelsesform, men er stadigvæk en måde at intendere genstanden indirekte. Det er først når vi perciperer genstanden direkte, at fænomenet præsenteres for os i "egen person" (Ibid).

Jeg vil argumentere for, at dramaarbejdet fremtræder på flere epistemiske niveauer på én gang, da dramaprocessen både indeholder sproglige og imaginære akter, samt direkte perciperede akter. Fænomenologisk set må den måde dramaprocessens fremtræder på, anskues ud fra det, som indfinder sig, og viser sig i oplevelsen. Da deltagerne i drama oplever en flerdobbelt virkelighed, og opmærksomheden i dramaprocessen derfor er distribueret på mange perspektiver, må processen anskues ud fra disse forskellige måder, hvorpå oplevelsen fremtræder.

Jeg vil i det følgende anskue den multilaterale opmærksomhed, der finder sted i dramaarbejdets æstetiske fordobling ud fra en fænomenologisk niveauopdeling, inspireret af Kirsten Fink-Jensen (Fink-Jensen, 2003 s. 263). Fink-Jensen anvender tre fænomenologiske niveauer: et fænomenalt, et quasi – fænomenalt og et objektiveret niveau, i analysen af en forskers arbejde med video. Her præciserer hun, hvordan observerede fænomener kan fremtræde forskelligt for en forsker alt efter hvilket perspektiv, der anlægges. Samme niveaudeling vil blive anvendt her, men i denne sammenhæng som en præcisering af, hvordan den æstetisk fordoblede virkelighed, kan fremtræde for deltagerne i en dramaprocess.

1. Det fænomenale niveau

Dette niveau angives af Fink-Jensen som niveauet, hvor et fænomen perciperes *direkte*. Hos Fink-Jensen er dette niveauet, hvor forskeren er direkte til stede, når hun optager sin video. Det er her, hvor den tilstedeværende opfatter helhedsmæssige sanseindtryk i kraft af sin kropslige tilstedeværelse.

For dramadeltagerne vil verden på dette niveau fremtræde i kraft af deres direkte tilstedeværelse i det fiktive spil. Her forekommer spildeltagerens fænomenale oplevelse i

fiktionen, som indebærer en oplevelse af at være den, som skaber den fiktive fortælling. Her forekommer en fænomenal oplevelse, hvilket vil sige at den oplevelse, der forekommer, opleves, alt imens den opstår, og ikke som en oplevelse der blot fortælles om, eller reflekteres over. Med andre ord er det den *levede* oplevelse, der forekommer her.

I eksemplet med Anne og Bent, som spiller henholdsvis Dronning og Konge, oplever Anne på dette fænomenale niveau, at hun er medskaber af et fiktivt spil, hvor hun fremstiller en rolle som Dronning, og hvor hun anvender sin stemme, krop og sin indlevelsessevne til at fremstille den fiktive dronningefigur.

Oplevelsen foregår på det fænomenale niveau i et første persons perspektiv, da det er her, fænomenet perciperes direkte i kraft af hendes kropslige tilstedeværelse. På dette niveau udgøres helheden af samtlige sanseindtryk, hun modtager, eksempelvis i form af lugte, lyde, lys, rum mv. Det er Annes følelser og fantasi, der er drivkraften i hendes handlinger, og fiktionen har således sit udspring i Anne, og det hun er rettet mod. Hun behøver ikke nødvendigvis at tage udgangspunkt i egne erfaringer, men må nødvendigvis forholde sig til sine egne associationer og egne fascinationer (Szatkowski 1985, 153). Opbygningen af figuren kræver en viden om denne rollefigur. Denne viden opstår ved det at spildeltageren, via sin ageren, sin måde at handle på, sin måde at forholde sig til omgivelserne på mv., finder frem til nye sider af figuren ved at lære den at kende, og give den et sprog, undervejs i spillet.

På dette fænomenale niveau er oplevelsen ikke en aktivitet, der forekomme "inden i" Anne. I fænomenologisk forstand er en oplevelse ikke skjult *bag* en handling, men netop udtrykt i krop og adfærd (Zahavi, 2003 s. 63), og følelser er således ikke "indre realiteter" (Merleau-Ponty, 1996 s. 67). Annes aktiviteter, i form af hendes kropslige ageren, rettes ud af, således at følelser, fantasi, og hendes associationer til det at spille Dronning, samt hendes fascination af dronningerollen, alt sammen interagerer med omgivelserne.

2. Det quasi-fænomenale niveau

Dette niveau angives af Fink-Jensen som niveauet, hvor et fænomen perciperes *indirekte* på et "som – om" niveau. Hos Fink-Jensen er det niveauet, hvor forskeren (gen)oplever en situation via en videooptagelse, hvorved fænomenet opleves, "som - om" hun er til stede, hvorved sanseindtrykkene ikke forekommer direkte, men blot er kaldt frem i erindringen.

Jeg vil betragte dette niveau som et epistemisk niveau, hvor det er imaginære akter, der fremtræder, og anvende dette til at beskrive den oplevelse, der finder sted i fiktionen i drama,

hvor spildeltagerne oplever det, "som - om" de er den figur, de spiller, eller "som – om" de er i det fiktive univers. Den fiktive verden kan således siges at være oplevet på et quasi – fænomenalt niveau. Fænomenet perciperes på dette niveau, "som – om" dramadeltagerne er til stede som den fiktive figur, og mødet med de øvrige deltagere forekommer her via den fiktive figur. De direkte indtryk og oplevelser spildeltageren modtager på det fænomenale niveau, danner grundlag for udviklingen af de indre forestillinger på det quasi - fænomenale niveau.

Anne oplever det på dette niveau, "som – om" hun er Dronning. Når dronningen eksempelvis smager på sin vin, er det "som – om" Anne smager vinen, "som – om" Anne var dronning. De handlinger Anne udfører for at være Dronning, medvirker til at fremkalde følelser. Hun drikker eksempelvis af et imaginært glas, lader den imaginære vin flyde gennem halsen, smager den imaginære vinsmag mv. Sansehandlingerne som Anne foretager sig på dette quasi - fænomenale niveau, forekommer stadig *i* fiktionen, men på et "som – om" niveau. Når hun forholder sig til det at være Dronning, er det ikke fordi, hun nødvendigvis erindrer sig selv på et fænomenalt niveau som Dronning. Men hun trækker på en kropslig viden fra det fænomenale niveau om en måde at gå på, tale på mv. der udgør Annes rettethed mod det at være Dronning.

De følelser, stemninger, associationer mv. som Anne oplever på det fænomenale niveau, kan siges at give hende en trang til at udtrykke dem. Det gør hun kropsligt ved eksempelvis at gå, som det hun associerer med at gå som en dronning. Denne kropslige attitude kan være kilden til affektive handlinger. Måden hun går på er ikke følelsen af dronningen, men måden hun går på, er udtrykket for denne følelse! Og det er gennem den kropslige dynamiks positur, at følelsen og handlingen muliggøres (Sheets-Johnstone, 1999 s. 265). Dette niveau kan betragtes som det, der udgør den metaforiske verden, som linker til den personlige, fænomenale verden.

På både det fænomenale og det quasi - fænomenale niveau handles der således umiddelbart *i* fiktionen. Og begge niveauer kan derfor siges at finde sted lige nu!

3. Det objektiverede niveau

Dette niveau angives af Fink-Jensen som niveauet, hvor der for forskeren ikke længere er tale om en perception af fænomenet. Hos Fink-Jensen er dette niveauet, hvor forskeren

udelukkende anvender sin erindring (eksplicit) om det, der er foregået, eksempelvis gennem notater.

I forhold til dramaprocessen vil jeg anvende dette niveau til beskrivelse af *publikumpositionen*, altså tilskueren i den dramatiske fiktionsform, der opstår der, hvor de tilstedeværende dramadeltagere bliver tilskuere til den fiktion, de på samme tid er en del af. På dette objektiverede niveau oplever deltagerne, at kunne betragte det der sker på både det fænomenale og det quasi – fænomenale niveau. Her er spildeltageren selv tilskuer til det fiktive arbejde. Der er ikke længere tale om deltagerens direkte perception af fænomenet, men om et tredje persons perspektiv, og det kan derfor betragtes som et *refleksivt* niveau i forhold til det, der sker på de øvrige niveauer.

Tre videnskabelige indstillinger

De tre ovenstående fænomenologiske niveauer, der er blevet gennemgået, kan sidestilles med tre lignende niveauer beskrevet af Kirsten Hastrup. Hastrup beskriver forskellige måder at forholde sig på som forsker i et antropologisk forskningsprojekt (Hastrup, 1999; Fink-Jensen, 2003), og kan underbygge og sidestilles med Fink-Jensens tre fænomenologiske niveauer. Jeg vil i det følgende se på disse tre andre muligheder for, hvordan dramadeltageren kan forholde sig i sin undersøgelsesproces, gennem anvendelse af Kirsten Hastrups tre videnskabelige forholdemåder. Selvom Hastrups forholdemåder eller indstillinger anvendes til at belyse forskning inden for antropologien, mener jeg, de ligeledes kan være anvendelige i andre typer af forskning som eks. den, der finder sted i dramaarbejdet.

Hastrup tager udgangspunkt i det humanistiske projekt, som, for hende bredt forstået, skal opfattes som en bestræbelse på at forstå mennesket og dets livsverden (Hastrup, 1999 s. 3). Inden for megen forskningsarbejde findes der en grundliggende antagelse om, at det er muligt at afgrænse et analytisk objekt, og dermed betragte det som et givent materiale med en fast form (Ibid s. 133). Men da det inden for humanvidenskaberne ikke er ting der studeres, men mellemmenneskelige forhold, opstår der, ifølge Hastrup, et ganske særligt forhold i netop humanvidenskaben, da både subjekt og objekt er mennesker (Ibid s. 134). Humanvidenskabernes objekt får derved en mere flydende form, som er vigtig at medtænke i et forskningsarbejde.

Hastrup beskriver tre forskellige indstillinger til forskningens genstand, som forskeren kan indtage; indstillinger som kan være både videnskabelige som før – videnskabelige (Fink-Jensen, 2003 s. 264).

1. indstilling: "Kannibalen"

Denne indstilling svarer til Fink-Jensens objektiverede niveau, hvor forskerens forhold til sit objekt er klart adskilt. Metaforen om forskeren som "kannibal" henviser til det forhold, at et subjekt (forskeren) konsumerer sit objekt (den udforskede). Forskeren dissekerer sit objekt, for at gøre det til en del af sit eget projekt, på samme måde som kannibalen fortærer et andet menneske. For at kunne gøre det, må kannibalen fremmedgøre sit offer, og benægte deres fælles menneskelige træk. Selve tilegnelsen af objektet er således paradoksalt nok også med til at ødelægge det. Det observerede objekt, alias det andet menneske, får altså en værdi, i kraft af at det indoptages af en anden, og altså ikke fordi det har en værdi i sig selv. Hastrup drager her en parallel til det klassiske almenvidenskabelige ideal, som forholder sig til sit objekt udefra.

2. indstilling: "Den skizofrene"

Metaforen om den skizofrene henviser til den psykotiske tilstand, som mennesker, der anses for at være skizofrene, ofte beskriver det, nemlig at de lever i to verdener på én og samme tid. Metaforen for denne indstilling, har til hensigt at lede opmærksomheden hen på den splittelse, som opstår, når forskeren, samtidig med at hun gør sine iagttagelser, ligeledes er opmærksom på sin egen kropslige tilstedeværelse (Ibid s. 265). Det er en opmærksomhed på situationen, der kræver en form for dobbeltblik: et blik på objektet, og et blik på den der observerer. Denne position svarer til Fink-Jensens quasi-fænomenale niveau.

Inden for antropologien forekommer denne opdeling ved, at forskeren tager del i den anden verden, som forskningen er møntet på, i et forsøg på virkelig at *erfare* en anden verden end sin egen. For Hastrup er dette dobbeltblik et uomgængeligt krav om selvrefleksion. Denne selvrefleksion, som opstår i denne indstilling til genstandsfeltet, bliver til en form for selvforståelse, som må komme til syne i en ny sammenhæng, fx. i en form for fortælling eller en udviklet metafor (Ibid). Det spaltede subjekt bliver her delvist objekt for sit eget blik (Hastrup, 1999 s. 144).

Når man således ser og taler fra to positioner på én gang, sker der det, at man ser meget mere. Man ser noget andet fra objektets plads end fra sin egen subjektive vinkel. Herved ses tingene fra denne andens plads. Denne indstilling, der således gør, at vi erfarer et andet perspektiv end vores eget, stiller krav til os om at reflektere over vores eget perspektiv på verden. Spaltningen, der finder sted her, betegner Hastrup som et af videnskabens kreative felter. Ifølge hende kan den forstyrrelse, som en forsker bringer med sig ind i en verden, ikke elimineres i forsøget på at fremstille verden, som den er. Subjektet er en del af undersøgelsesprocessen, og kan derfor ikke adskilles fra det, der undersøges (Ibid s. 145).

3. indstilling: "Shamanen"

Den shamanistiske indstilling beskriver, i modsætning til kannibalen, den totale forvikling med subjekt og objekt på et før - videnskabeligt niveau. Hos Fink-Jensen vil denne indstilling svare til det fænomenale niveau. Den forvikling, der her er tale om, forekommer eksempelvis i forvikling med oplevelser, hvor vi glemmer os selv, eller hvor vi bliver opslugt af noget. I drama kan det være, når deltagerne bliver optaget af det fiktive univers, deltagerne improviserer frem, som det eksempelvis blev beskrevet i indledningens StarWars eksempel.

Den indsigt, der fremkommer her, opstår ved, at de almindelige grænser for forståelse ophæves (Ibid s. 147). Indsigten opstår ikke ved at stå uden for, og høre på andres historie, men ved en trancelignende tilstand som opstår, når man som forsker intuitivt forstår den andens verden, ved at være opslugt af materialet, hvad det så end måtte være. Shamanpositionen indebærer altså en særlig form for opmærksomhed, der forekommer i den fundamentale konstitution, der er mellem mennesker og dets omgivelser (Ibid s. 148).

Drama og de videnskabelige indstillinger

Alle tre indstillinger er bestemmende for, hvordan objektet opleves af forskeren. (Fink-Jensen, 2003 s. 265). Og disse tre indstillinger kan være med til at synliggøre den undersøgelsesproces, som forekommer i dramaarbejdet.

Den skizofrene indstilling er tydelig i drama ved det, at dramadeltagerne indtager en rolle, og dermed indtager en anden position end deres egen. Deltagerne er både sig selv og en anden i form af figuren, og i kraft af fiktionen opnår deltagerne dermed et dobbeltblik på situationen; altså et blik som tilhører dem selv, og et blik som tilhører rollen.

Man kan, i den skizofrene indstilling, vælge at gå ind i en rolle, der står i et modsætningsforhold til det, man selv synes at stå for, og ad den vej opnå erkendelse om et helt andet perspektiv. Eksempelvis kunne en dramadeltager spille en morder. Hun ville dermed opnå et perspektiv som sig selv, og et perspektiv som morder. Hun vil leve sig helt ind i morderens rolle, og være tro mod denne rolle, samtidig med at hun som sig selv sandsynligvis har en anden oplevelse af det at myrde. Deltagerne erfarer et andet perspektiv end deres eget, hvilket fordrer en refleksion over deres eget perspektiv på eksempelvis det aktuelle morderspil.

Ikke sådan at forstå at spildeltageren må have erfaring som morder, hvis hun fremstiller en figur, der er morder, men indstillingen giver spildeltageren mulighed for at erfare et andet perspektiv end sit eget, hvilket stiller krav til hende om, at reflektere over hendes eget perspektiv på eksempelvis det at være morder. Når subjektet således er en del af undersøgelsesprocessen, og ikke kan adskilles fra det der undersøges, kan man på samme måde sige, at den agerende dramadeltager ikke kan adskille sig fra den rolle hun skaber. Figuren er en del af hende selv, og dramadeltageren kan på den måde få oplevelsen af sig selv både som subjekt og som objekt. Denne position afspejler det forhold, som omtalt i afsnittet om den æstetiske fordobling, at Anne har et perspektiv på sig selv i egenskab af at være Dronning. Hun ser altså noget andet og mere fra Dronningens plads end fra sin egen.

Det er her, man i drama nyder godt af det fortrin dramaarbejdet har i forhold til andre æstetiske fag, nemlig at dramadeltagerne både er producenter og konsumenter i én og samme proces. Deltagerens bestræbelser handler om, at skulle indtage en andens verden, og derigennem lære noget om denne andens perspektiv, hvorved skabelsen af den fiktive verden bliver et medium for den læring, der finder sted. Det er det, jeg mener, at Henry hentyder til, når hun siger, at det at vide af mange perspektiver på én gang, kan føre til en modning af spildeltagerens følelsesliv. Den følelsesmæssige involvering i et så fjernliggende perspektiv, som det at være morder, kan udvikle en følelsesmæssig forståelse af en morders handlinger og motiver.

Samtidig er det som nævnt ikke en undersøgelsesproces, hun foretager for sig selv, men en undersøgelse der forekommer som en kollektiv proces, hvorfor hun nødvendigvis må forholde sig til hele det fiktive univers, både de øvrige medspillere, for at samarbejdet kan udvikle sig på meningsfuld vis, men også et evt. publikum, der skal forstå betydningen, af det

hun spiller mv. Hun er altså nødt til på forhånd at have et vist udviklet følelsesliv, som en forudsætning for overhovedet at kunne vide af flere perspektiver på én gang.

I den shamanistiske indstilling kan man sige, at dramadeltageren opsluges af det fiktive univers, i modsætning til den kannibalistiske indstilling, hvor man er på afstand af fænomenet. I dramaarbejdet forekommer denne indstilling, når deltagerne oplever at processen syntes at "overtage deres liv", når de således bliver "indfanget af den anden verden", jvf. indledningen. Der opstår således en form for indsigt, når deltagerne opsluges af processen i dramaarbejdet.

For at spille den omtalte morder må spildeltageren her netop leve sig helt ind i rollen, og lade sig opsluge af denne. Hun må fuldstændig involvere sig, og fascineres af rollen, og der opstår således en stærk opmærksomhedskoncentration, som kan sammenlignes med begrebet *fordybelse* (Woods, 1993 s. 324). Når vi fascineres af noget, bliver vi netop så optaget af fænomenet, at det både vækker ens nysgerrighed og forundring, hvilket kan give grobund for, at vi fordyber os (Fink-Jensen, 2006 s. 67). I dramaarbejdet ses denne fordybelse i de kropslige handlinger, som dramadeltageren foretager sig. Denne fordybelse kan ses som et synligt udtryk for, at der er opstået et møde mellem et personligt engagement, og en begivenhed, som medgiver en oplevelse af mening (Ibid). Det at blive fascineret af noget, kan, i følge Fink-Jensen, føre til forandringer i forholdemåder og handlinger, og endda medføre ændringer i vores livsførelse (Ibid, s. 38]. Der ligger således et læringspotentiale i det at være fascineret af noget, og dermed et læringspotentiale i den koncentrerede opmærksomhed, der forekommer i drama.

Det forholder sig anderledes, når dramadeltagerne indtager en "kannibalistisk" indstilling. I en sådan indstilling kan deltagerne forholde sig til processen, ved at stille sig uden for, og indtage en betragterrolle. Her observeres det, der foregår, for ad den vej at kunne "konsumere" objektet. En sådan indstilling kan eksempelvis forekomme efterfølgende et dramaforløb, hvor man ad verbal vej taler om forløbet, og på den måde henter ny indsigt. En verbalisering af processen ville således kunne skille den ad, for ad den vej at opnå en form for eksplicit viden om deltagerens forehavende.

Dette er en måde at forholde sig på, som er meget almindelig i skolesammenhænge, da mange undervisere går ind for en undervisningsform, der sker gennem talen (Woods, 1993 s. 323). Men man skal være opmærksom på, at en verbalisering af oplevede hændelser fremstår som en rekonstruktion af noget, der allerede er hændt. Hvis man fremhæver en

sådan form for verbal rekonstruktion, kan man risikere at komme til at opføre sig som om, at den verbalt gengivet oplevelse er den eneste relevante virkelighed (Stern s. 47).

En "kannibalistisk" indstilling kan altså betragtes som en måde at stille sig uden for en oplevelse, for dermed at kunne opnå et reflekterende syn på hændelsen. Men den form for refleksion, der opstår i dramaarbejdet, sker *i* spillet, alt imens spillet er i gang. Den refleksion, der således finder sted her, må nødvendigvis forekomme i det samspil, der opstår mellem deltagerne, via deres fælles måde at agere på.

Man kan således sige, at der i dramaarbejdet finder flere former for opmærksomhed sted. For igen at tage udgangspunkt i de tre fænomenologiske niveauer, vil der på det fænomenale og det quasi - fænomenale niveau forekomme en fænomenal, umiddelbar opmærksomhed, altså en opmærksomhed, der vedrører den umiddelbare oplevelse, der forekommer, alt imens den bliver til. Hvorimod der på det objektiverede niveau forekommer en opmærksomhedsform, der mere har karakter af introspektion, og dermed vedrører fænomenale oplevelser, der bliver genstand for refleksion.

Men heri opstår et problem. Når vi reflekterer over en oplevelse, stiller vi os så at sige uden for oplevelsen, og ser på den udefra, jvf. den kannibalistiske indstilling. At reflektere over en oplevelse er at se på en oplevelse, der allerede har fundet sted. Refleksionen tager nødvendigvis afsæt i noget der allerede består (Zahavi, 2003 s. 34) og er derfor et perspektiv på oplevelsen, der forekommer på afstand, ikke ved at være nær oplevelsen! Spørgsmålet bliver nu, hvordan man som dramadeltager på én gang både kan befinde sig *i* en fænomenal oplevelse, som den forekommer på det fænomenale og det quasi fænomenale niveau, mens oplevelsen på samme tid opleves udefra, så en refleksion kan forekomme?

For at komme nærmere dette vil jeg anvende Daniel Sterns teori vedrørende "Det nuværende øjeblik" (Stern, 2004), hvori han beskriver en måde at være til stede på i "nuet", der af natur er implicit, men som *på samme tid* kan indeholde en form for eksplicit, reflektiv opmærksomhed. Jeg inddrager derfor i det følgende Daniel Sterns forskning vedrørende nuets beskaffenhed, og anvender dette "nu" til at belyse dramadeltageres multilaterale opmærksomhedsfokusering, som den forekommer på flere fænomenologiske niveauer, på samme tid.

4. del: Drama og opmærksomhedens nu

Det nuværende øjeblik

For at kunne forstå det "nu" som Stern beskriver i sin teori om det nuværende øjeblik, må den indlysende kendsgerning, at vi kun lever lige nu og her, tages til efterretning! Nuet bliver således det eneste tidspunkt, hvori der forekommer en umiddelbar, subjektiv virkelighed, og kan på den måde betragtes som en grundlæggende position i alle subjekters oplevelsesverden. Fænomenologisk set er det ikke muligt at undslippe nuet (Stern, 2004 s. 44). Men selvom nuet er uundgåeligt, er der forskel på, hvorvidt vi oplever, at vi er til stede i et nu. Man kan eksempelvis være til stede, og deltage i noget, der foregår lige nu, men alligevel være optaget af noget der fandt sted i går (Ibid).

Som jeg tidligere har været inde på, er det at tale om et "nu" ensbetydende med, at vi taler om begrebet tid. Tid kan opfattes som et kronologisk forløb, hvor den er sat ind i et lineært forløb, der ustandseligt bevæger sig fremad, idet den forlader fortiden for umiddelbart efter at indtræde i fremtiden. I en sådan kronologisk tid optræder nutiden altså som et ultra kort øjeblik, hvori der ikke kan nå at ske meget, før det er gået hen og blevet fortid.

For at der overhovedet kan nå at foregå noget i et "nu", må det nødvendigvis have en varighed; en hvis temporal tykkelse. Denne varighed er nødvendig, da det tager tid at samle enhederne af menneskelige handlinger (Ibid). I Daniel Sterns teori om "Det nuværende øjeblik" introducerer han en anden form for tid end den kronologiske, nemlig en oplevet tid. En sådan oplevet tid skal betragtes som en både subjektiv og psykologisk tidsenhed, hvori noget nyt bliver til i et opmærksomt øjeblik.

For at der overhovedet kan nå kan finde en opmærksomhed sted på det, der foregår, må dette nu være langt nok til, at det kan tillade at udfolde et mikrodrama eller en emotionel historie om de involveredes relation. Der skal således en hvis tid til i kronologisk forstand, for at hændelser, forårsaget af mennesker, kan indtræde som en *meningsfuld* begivenhed i bevidstheden. Selvom mennesket kan opfatte separate hændelser helt ned til sekvenser, der varer mellem 20 og 150 millisekunder, udgør de ikke i sig selv en meningsfuld hændelse (Ibid s. 60). Mindre sekvenser er derfor nødt til at blive grupperet i større enheder, for at kunne fremstå som meningsfulde.

Stern har undersøgt størrelsen på sådanne mindste betydningsbærende enheder, og hans undersøgelse er blevet til gennem det, han kalder mikroanalytiske interviews. Gennem disse

interviews er forsøgspersoner blevet udspurgt om ét generelt emne, nemlig hvad de bevidst havde oplevet i en konkret situation, i form af deres mindst erindrede hændelse, følelse eller tanker. Ud fra dette undersøgelsesmateriale fandt han, at den mindste procesenhed, hvori der kan forekomme mening, er en enhed, der varer mellem 1 og 10 sekunder eller ca. 3 – 6 sek. i gennemsnit. For at kunne forstå, hvordan og hvorfor at det netop er dette tidsrum, der udgør en minimal perceptuel enhed, anvender han sproget som eksempel.

Sproget er bygget op af flere sproglige hændelser i en hierarkisk orden: fra fonemet, til ordet, til sætningsdelen, også kaldet frasen, til selve sætningen, til afsnittet mv. (Ibid s. 63). Både fonemet og ordet er en mindre perceptuel enhed. Men et enkelt ord har en meget begrænset, om overhovedet nogen, mening uden en frasekontekst. I sprogets verden er frasen derfor den mindste enhed, der kan give os en *mening* med det sagte. Når vi kommunikerer verbalt, vil de kommunikerende parter forsøge at komme hen til frasen, og dermed hen til forståelsen af det sagte, og de hører derfor forbi både fonemet og ordet. De hører ganske vist begge dele, men de husker kun kortvarigt de nøjagtige ord i en sætning, mens meningen imidlertid forbliver meget længere.

For at danne et enkelt, psykologisk aggregat, som det en frase udgør, skal der altså flere ord til, og derved varer en sådan frase en rum tid. Stern sammenligner dette med både opbygningen af musik, og aktiviteter inden for bevægelse og dans (Ibid s. 64-65). Inden for musikken er der toner, taktslag og rytme i stedet for fonemer og ord. Den enkelte tone eller rytme opleves ikke momentvis, men som en kontinuerlig, strømmende helhed, der eksisterer på én gang, i ét nu. Ligeledes er der tidsenheder inden for bevægelse og dans, og jeg vil tilføje inden for drama, der kan danne meningsenheder. I dans og bevægelse dannes disse meningsenheder ud fra bl.a. åndedrætscyklus, sammentræknings- og afslapningscyklus mv. I drama dannes meningsenhederne ud fra deltagernes ageren, i form af gestus, ansigtsmimik, bevægelser, kropslige positurer mv. Stern fremhæver, at mange bevægelser, som gestus, skridt, ansigtsudtryk mv., ligeledes samles til meningsenheder i form af fraser, som her kan betegnes som adfærdsfraser, af en varighed, der ofte svarer til en varighed af et nu, der passer med fraseologiens tidsrum på 1 til 10 sekunder (Ibid s. 66).

På samme måde som musik indeholder enkelte momenter i form af toner, taktslag og rytme, kan de kropslige udtryksformer i drama, så som gestus, bevægelser, mimik og kropssprog, ligeledes betragtes som kropslige handlingsmomenter, der samles til

meningsenheder i form af adfærdsfraser, der, når de sættes sammen, opleves som en kontinuerlig strømmende helhed, der eksisterer på én gang, i ét nu.

Det nu Stern undersøger, rummer således en minimalt levet historie, som kan anses for at være byggesten i en større narrativ struktur. Den fiktive fortælling (fablen) der opstår, når deltagerne i drama agerer, kan anskues som et kropsligt, agerende narrativ eller en emotionel historie, der i højere grad opleves og udtrykkes følelsesmæssigt, end den verbalt fortælles, og denne fiktive verdens narrative struktur kan siges at bestå af sådanne nuværende øjeblikke, som Stern beskriver. En enkelt handling i dramaarbejdet, som eksempelvis et smil eller en gestus, hvor hånden løftes til at vinke, kan betegnes som fiktionens mindste betydningsbærende enhed; en adfærdsfrase, der gribes i et nuværende øjeblik, og hvert enkelt af disse øjeblikke kan, som sådanne minimale forståelsenheder, anses som byggeklodser i opbygningen af det samlede dramatiske udtryk.

Indholdet i det nuværende øjeblik er det, som forekommer umiddelbart her og nu. Det er det, der gøres, siges og tænkes lige her og nu. Hvorvidt vi er opmærksomme på, at vi befinder os i et nu, altså hvorvidt vi er opmærksomme, på det vi siger, tænker og gør, svinger i løbet af en dag. I følge Stern oplever vi hver dag mange opmærksomme øjeblikke, afbrudt af andre ikke opmærksomme øjeblikke. De forskellige øjeblikke har forskellig betydning lige fra de skæbnesvangre i den ene ende af skalaen, der medvirker til forandring af selve ens livsforløb, til de mere ligegyldige øjeblikke, vi dårligt bemærker i den anden ende (Ibid s. 58). I vores almindelige hverdagsliv vil vi således til tider være meget opmærksomme på indholdet af det vi gør, siger og tænker, andre gange vil det blot passere ubemærket forbi.

Sådanne øjeblikke vi ikke bemærker, mens det står på, kan vi ganske vist efterfølgende se tilbage på. Men da er det ikke selve oplevelsen, der forekommer, men der imod en gengivelse af oplevelsen, en ekspliciteret version af oplevelsen, og altså ikke selve den levede, fænomenale oplevelse. Den opmærksomhed, der således må være til stede på indholdet i øjeblikket, er ikke en verbalisering af oplevelsen. En verbalisering af en oplevelse vil forekomme efterfølgende, og kan betragtes som et forsøg på introspektion af oplevelsen. Det umiddelbart oplevede øjeblik leverer blot materialet til en fortælling *om* en oplevelse. Det er ikke selve oplevelsen. En verbalisering vil således resultere i en objektivisering af en nuværende oplevelse, der således indtager et tredje persons perspektiv på oplevelsen, hvor man ser på oplevelsen udefra. Dette giver mulighed for, at oplevelsen kan dissekeres og opdeles i eksempelvis affekter, handlinger, perceptioner og sansninger. Når man derimod

befinder sig *i* selve oplevelsen, i et første persons perspektiv, opdeles den ikke. Da vil alle delene i oplevelsen, opleves på samme tid, hvorved et nuværende øjeblik skal betragtes som en holistisk hændelse.

Den viden dramadeltagere således har om den oplevelse, de netop agerer i, hører derfor ikke hjemme i en eksplicit vidensform. Derimod hører den hjemme i det område, der kaldes for tavs viden.

Tavs viden

Tavs viden kan kort beskrives som en ikke-symbolsk, nonverbal, proceduremæssig og ikke reflektivt bevidst viden. Eksplicit viden kan derimod beskrives som symbolsk, verbaliserbar og reflektiv bevidst viden (Ibid s. 126 – 127). Der er tale om to relativt uafhængige systemer, der kører parallelt side om side med hinanden, og som vokser livet igennem. Den eksplicite viden har traditionelt set været genstand for større opmærksomhed og anerkendelse, end den tavse, implicite viden, der ofte er blevet opfattet som mere primitiv end eksplicit viden.

Tidligere mente man, at tavs viden hørte til i de første leveårs tidlige udviklingsfaser, som så siden blev overhalet og omsat til verbal, symbolsk viden. Dette kan hænge sammen med, at det ofte er intellektet, der tilskrives en positiv rolle, når talen drejer sig om læring, erkendelse og viden. En sådan holdning udtrykker en dualistisk indstilling, hvor der skelnes mellem fornuft og følelse, mellem det reflekterende og det instinktive eller mellem sjæl og legeme. Ifølge Wackerhausen (Wackerhausen, 1998 s. 6) er en sådan holdning udtryk for en skævvridning af en hierarkisk dualisme, hvor den dominerende mulighedsbetingelse for at erhverve sand viden om verden, må være sproglig.

I nyere tid er man dog inden for psykologien begyndt at lægge mere vægt på implicit viden, bl.a. stærkt beriget af studier af spædbørns nonverbale kommunikation (Stern, 2004 s.126). Det affektive samspil, der foregår i et lille barns første levemåneder, befinder sig nødvendigvis inden for det implicite område, da barnet først erhverver sig et verbalt sprog, når det er omkring 18 måneder gammelt.

*"Naturen gjorde klogt i ikke at præsentere spædbørn for symbolsk sprog før efter 18 måneder, så de får tilstrækkelig tid til at lære, hvordan den menneskelige verden **egentlig** fungerer, uden den distraktion og komplikation som ordene medfører – men ved hjælp af sprogmusikken"* (Stern, 2004 s. 127 min fremhævelse)

Mennesket er et motorisk væsen, og derfor sanser det, og i barnets første leveår tilegner det sig en omfattende empirisk, sanselig viden om verden, både hvad angår dets sociale samspil, dets kropslige funktioner mv. Disse sensoriske erfaringer tilegner det lille barn sig *før* sproget. Det før-sproglige medvirker til, at barnet erhverver sig en betydelig, implicit viden om, hvad man kan vente sig af andre mennesker, og hvordan man skal forholde sig til dem (Ibid), og gennem hele livet er størstedelen af det, vi mennesker ved om det at være sammen med andre mennesker, sandsynligvis en sådan form for tavs, implicit viden (Ibid s. 129).

Når barnet siden udvikler et symbolsk sprog, medfører dette en udvidelse af den interpersonelle oplevelse, så barnet da i højere grad kan give verbalt udtryk for sine bevidste oplevelser (Stern, 2000 s. 211). Dette kan have en både positiv og negativ virkning, da indholdet i sproget er en abstraheret oplevelse, hvilket vil sige, at det er en oplevelse, på anden hånd i forhold til den umiddelbare oplevelse. Hvis den sanselige, umiddelbare viden om verden tilsidesættes til fordel for et mere teoretisk, analytisk møde med verden, kan en konsekvens af dette være, at den sanselige erfaring fremmedgøres, og dermed bliver opfattet som en *sekundær* erfaringsform. Således får virkeligheden da, så at sige to liv: den non-verbale, levede, fænomenale oplevelse, og den verbaliserede *version* af denne oplevelse hvilket betyder, at der kan forekomme en splittelse i selv – oplevelsen (Ibid s. 223).

Improvisation – dramas nu

Dramaarbejdet kan siges at opstå lige nu og her i et subjektivt nu, via deltagernes evne til at improvisere et æstetisk udtryk frem i form af den fiktive fortælling, da det at improvisere grundlæggende vil sige, at spildeltagernes handlinger opstår i øjeblikket i en situation, som ikke på forhånd er forberedt, og hvor ingen af parterne ved præcist, hvad der kommer til at ske.

Selve begrebet improvisation kommer af latin *improvisus*, og betyder uprøvet, uforudset, ikke planlagt (Hovik, 2007 s. 82). Inden for drama bliver begrebet improvisation ofte betragtet som en metode på lige fod med andre dramametoder, som eksempelvis billedteater, dramaleg, lære-i-rolle mv. (Sæbø, 2003 s. 31). Jeg skal i denne sammenhæng, ganske vist anse improvisation for at være en metode, men jeg anser det for at være den helt grundlæggende metode, der anvendes for overhovedet at kunne arbejde med andre dramametoder og teknikker, da improvisationsarbejdet danner grundlaget for hele den skabende proces i drama. Dette vil jeg gøre rede for i det følgende.

Når tilblivelsen af den dramatiske fortælling forekommer via kropslig deltagelse, og dramaarbejdet således bliver til mellem mennesker, der handler og agerer sammen, vil dramaarbejdet leves lige nu og her, hvilket bevirker, at selve det æstetiske udtryk kun eksisterer, når de medvirkende involverer sig, og er nærværende. I samme øjeblik deltagerne ikke udtrykker sig, involverer sig, og ikke er nærværende i dramaarbejdet, eksisterer det heller ikke. At være nærværende og opmærksomt tilstede i det fiktive univers er derfor en forudsætning for, at drama overhovedet kan finde sted.

Fænomenologisk set vil det, at være nær noget, handle om det spildeltagerne er optaget af, og af det de interessere sig for, og det er ikke nødvendigvis det, som er tættest på rent fysisk. I dramaarbejdet fordres det, at deltagerne er nærværende til stede, og har opmærksomheden på det, de er i gang med, nemlig udarbejdelsen af et fiktivt univers. Det er således ikke hensigtsmæssigt at være til stede i det fiktive rum, og samtidig have sin opmærksomhed på det, der sker i rummet ved siden af, med mindre det relaterer til spillet, der er i gang. Nærvær skal således, i denne sammenhæng, ses i forhold til den fiktive kontekst, subjektet befinder sig i, og det denne er interesseret i, og er optaget af.

At dramaarbejdet leves og opleves lige for øjnene af både spildeltagere og tilskuere indebærer, at deltagerne ikke ved, hvad der helt præcist skal ske fra det ene øjeblik til det andet. Spildeltagernes grad af involvering og nærvær i fiktionen handler derfor om deres evne til at improvisere sig frem til et fælles æstetiske udtryk, i form af en fiktiv fortælling. Improvisation er således kunsten at kunne balancere mellem, på den ene side at kunne tage initiativ, og den anden side at have evnen til at følge med, når noget sker (Sæbø, 2003 s. 117), og således takle de udfordringer, der opstår undervejs i spillet. Spildeltagernes evne til at improvisere kan derfor siges at være altafgørende for udviklingen af det fælles, æstetiske udtryk.

I den danske teaterverden blev improvisationskunsten indført af den amerikanske teatermand Keith Johnstone i starten af 1970'erne. For ham starter en improvisation, når man bryder en rutine (Johnstone, 1987) og dropper al planlægning, og med dette udgangspunkt præsenterede han en lang række øvelser for teaterfolk, med henblik på at fremme deres evne til at samarbejde om at improvisere.

At droppe al planlægning kan betyde, at man dropper rutiner, og vante måder at gøre tingene på. En almindelig hverdag kan siges ofte at være præget af indøvede rutiner og systematiske, målrettede handlinger. Men alt for målrettede handlinger retter ofte

opmærksomheden mod fortiden eller mod fremtiden, og ikke på de sanselige oplevelser, der forekommer i øjeblikket (Fink-Jensen, 2006). I improvisationen er hele øvelsen at rette opmærksomheden mod det direkte sansede. Når spildeltagerne i et dramaforløb skal oparbejde en evne til at improvisere, skal de således lære at kunne reagere i nuet, og være til stede i en sanselig oplevelse, hvor de skal kunne modtage, bearbejde og videresende impulser, i samme øjeblik de opstår. Det er en aktiv træning i at kunne forholde sig åbent og modtagelig samtidig med, at man selv kommer med input til spillet. Hele øvelsen i det at improvisere i drama er således den, at kunne udvikle en aktuel historie, i form af et sanseligt, æstetiske udtryk, lige nu og her i samarbejde med andre, alt imens det opstår.

I praksis er der tale om, at et udgangspunkt for et improvisationsspil kan være mere eller mindre fastlagt på forhånd, og dermed i større eller mindre grad give plads til spontan udfoldelse (Szatkowski, 1985 s. 146). Der er tale om et kontinuum af forhåndsstrukturering, hvor der i den ene ende er tale om et improvisationsoplæg, hvor intet, eller kun ganske lidt, er fastlagt på forhånd, til den anden ende, hvor næsten alt er fastlagt til mindste detalje.

I et meget fastlagt udgangspunkt kan tid og sted eksempelvis være fastlagt inden spillet går i gang. Ligeledes kan udgangspunktet for deltageres indbyrdes relation også være givet på forhånd; eksempelvis at den ene er ung den anden meget gammel osv. En meget stram forhåndsstrukturering af et spil kan man eksempelvis finde i oplæg, hvor en dramatisk tekst er udgangspunktet. Her er både det spildeltageren skal gøre, og især det spildeltageren skal sige, i høj grad fastlagt på forhånd. I et sådan struktureret univers må deltagerne, inden de går i gang med at udvikle selve spillet, evt. forberede sig, og sætte sig ind i oplægget eller teksten til spillet. Når spillet starter, vil deltagerne derfor på forhånd have en hel del eksplicit viden, om det univers de træder ind i. Teksten repræsenterer således en form for udgangspunkt, som dramadeltageren skal forholde sig til, og den kan som sådan fremstå som et holdepunkt, der kan skabe en form for tryghed.

Men for den utrænede udi improvisationskunsten kan dette være en ulempe. Jo flere oplysninger der er fastlagt på forhånd, om det spil deltagerne skal skabe, jo mere kan det begrænse deltageres mulighed for at indtage en åben indstilling, og deres indflydelse på spillet begrænses. Et spiloplæg der ikke fungerer, er ofte for stramt struktureret, og er ofte kendetegnet ved, at den der har udviklet det, hvilket i drama som oftest er dramaunderviseren, på forhånd har haft et meget bestemt resultat i tankerne (Ibid s. 148).

Antallet af mulige historier, der kan udvikles, indsnævres, da spildeltagerne ikke får mulighed for at anvende og udvikle deres evne til at improvisere.

I det helt åbne improvisationsunivers, hvor intet, eller kun ganske lidt, er fastlagt på forhånd, er trygheden væk, og dette kan i særlig grad fremkalde et større intensitetsniveau, og en højere grad af nærvær i selve spillet, hvorved improvisationsoplæg med et minimum af forhåndsstrukturering i højere grad kan udvikle den enkelte spildeltagers evne til at improvisere, og dermed gøre ham endnu bedre til at udtrykke sig i det fiktive spil. I det åbne improvisationsspil må deltagerne forhandle sig frem til et fælles udgangspunkt, imens de udvikler fortællingen. De må forhandle sig frem til historiens indhold, deres indbyrdes relation, tid og sted mv. samtidig med at historien opbygges.

Et eksempel

To spildeltagere skal improvisere en handling frem. Det eneste de på forhånd ved er, at handlingen skal udspilles i en fiktiv butik. Spildeltagerne ved ikke på forhånd, hvilke roller de skal spille eller hvilken slags butik, de befinder sig i. Heller ikke hvilken tid de befinder sig i, eller hvordan deres indbyrdes relation er. Alt dette må de forhandle sig frem til *undervejs* i spillet.

Den ene spildeltager tager eksempelvis plads bag et bord, og signalerer på den måde til medspilleren, at han spiller ekspedienten bag disken. Medspilleren forholder sig til dette udspil, og tager rollen op som kunde. Dette viser han eksempelvis ved at komme hostende ind i spillet, stille sig foran bordet, og henvendt til "ekspedienten" fremstamme, at han gerne vil købe noget hostesaft og nogle albyler.

"Ekspedienten" forholder sig nu til dette udspil, og tager evt. apotekerrollen op, som således bliver tilbudt ham; også selvom han indtil nu måske havde forestillet sig at være fiskehandler!

De medvirkende er altså nødt til at arbejde tæt sammen, lytte til hinanden, og spontant reagere på medspillerens udspil, for at spillet kan udvikle sig på meningsfuld vis. Alt hvad deltagerne siger og gør udvider konstant de medvirkendes viden om det univers, de er ved at skabe.

Johnstone introducerede et af de vigtigste begreber inden for improvisationskunsten: *at sige ja* til hinandens bud i en improvisation. At sige ja til den andens bud vil sige, at man hele tiden opgiver sit eget projekt, for at give plads til det *fælles*. Det nytter eksempelvis ikke, at "ekspedienten" holder fast i sit eget projekt om at være "fiskehandler", når "kunden" beder om hostesaft! Et improvisationsforløb kan således let gå død, hvis hver spildeltager holder fast på sin egen idé om, i hvilken retning handlingen skal gå.

Improvisationsarbejdet kan således betragtes, som en målrettet indsats mod at arbejde med at bryde tilvante rammer og regler, som ganske vist kan være en nødvendighed i hverdagen, for at vi kan klare de udfordringer, der opstår i en dagligdag og som kan skabe en form for tryghed (Fink-Jensen 2006). Men i improvisationskunsten sættes disse rutiner på spil, og dermed sættes også trygheden på spil.

"Der er nogle mennesker, der foretrækker at sige "ja" og der er nogle mennesker, der foretrækker at sige "nej". De, der siger "ja" belønnes gennem de oplevelser de får, og de, der siger "nej" belønnes gennem den tryghed de opnår" (Johnstone, 1987 s. 101)

At sige ja er i denne sammenhæng således en bestemt måde at forholde sig på, der handler om at være åben og nærværende, og i denne åbne og nærværende indstilling er spildeltagerne opmærksomme på de øjeblikkeligt sansede, æstetiske oplevelsesmuligheder, der forekommer lige nu og her. At sige nej vil således være ensbetydende med en distancerende indstilling.

Når deltagerne siger ja, og derved indtager en åben og nærværende indstilling lige nu og her, kan det til tider forekomme deltagerne som om, at *alle* muligheder er åbne. De forbløffes gang på gang over, hvor mange muligheder, og dermed hvor mange forskellige variationer, der kan forekomme i udarbejdelsen af en improvisation. Når deltagerne improviserer handlingen frem, ligger historien som sagt ikke fast på forhånd, og derfor vil alle muligheder i princippet være åbne for afprøvning. Enhver improvisation i ethvert dramaforløb har således mulighed for at forløbe i rigtig mange baner, og antallet af mulige historier kan opleves som tilsyneladende ubegrænset.

Oplevelsen af multiple muligheder kan fremkalde en fornemmelse af eksploderende muligheder (Stern, 2004 s. 226), hvilket igen kan skabe en fornemmelse af overraskelse, men også en fornemmelse af mirakel (Ibid s. 227). Den konstante strøm af forskellige muligheder,

der dukker op, genopliver hele tiden deltagerens interesse for den uendelige række af undersøgelsesveje, der foreligger. Hver gang man kommer successivt igennem en ny variation, kan dramadeltagerne derfor opleve det som opløftende, og der kan opstå en følelse af glæde og tilfredshed. Stern sammenligner denne fornemmelse med det, man oplever, når man er sammen med mennesker, man kan tale med om alt muligt, hvor samtaleemnerne syntes udtømmelige. Dette kan forekomme som en meget stærk måde at være sammen på (Ibid).

Opsummerende kan jeg konkludere, at den skabende proces, som forekommer i dramaarbejdet via improvisation, sker i et nu, og at den viden der forekommer, derfor er implicit, da en eksplicitering af det der foregår, ikke kan foregå, imens nuet udfoldes. Handlingerne i den improviserede fiktion, og den mentale proces, der forekommer, bliver til for første gang i en fortsat bevægelse gennem et ukendt terræn, hvor deltagerne i en fælles bestræbelse forsøger at forme og skabe den fiktive fortælling, alt imens den forekommer. Processen er derfor i overvejende grad formet af uforudsigelighed, og kan således betragtes, som mere kompleks end lineær.

Jeg vil i den næste del beskrive, hvordan denne komplekse proces skider fremad i dramaprocessen, for at synliggøre de tavse, implicite processer, dramaarbejdet nødvendigvis må være bygget op af. Jeg vil se på, hvad der er, der mere konkret sker, når dramadeltagerne skal samarbejde i et "nu", og hvorledes processen skrider fremad, som små skridt og øjeblikke, gennem de mange møder, der opstår mellem deltagerne.

5. del: Det implicitte arbejde i drama

Drama er som sagt pr. definition en kollektiv undersøgelsesproces, hvilket vil sige, at et af grundvilkårene i dramaarbejdet er, at mennesker arbejder sammen. De nuværende øjeblikke, der forekommer i drama, bliver således til imellem de mennesker, der lever den fiktive historie. Den menneskelige kontakt der skabes, er ikke blot udveksling af informationer. Deltagerne skaber derimod en levet historie *sammen*, hvorved der i dramaarbejdet skabes en form for menneskelig kontakt. Det æstetiske materiale konstrueres i fællesskab, og indholdet, der opstår i nuet, har derfor ikke at gøre med en enhedspsykologi, men derimod med en topersonerspsykologi. Det intersubjektive aspekt, dvs. det at deltagerne kan læse hinandens hensigter og følelser, spiller således en væsentlig rolle i dramaarbejdets opmærksomme nu. Jeg vil derfor se på betydningen af intersubjektivitet i dramaarbejdet.

Intersubjektivitet

I det improviserende arbejde i drama skaber de medvirkende en oplevelse i fællesskab, og dramaarbejdet kan derfor anses for at være en social situation. For at de improviserede handlinger kan skride fremad, som et samarbejde, og som en fælles proces, må de medvirkende tage del i hinandens oplevelser. De må hele tiden forholde sig til hinandens udspil, og de må derfor konstant være opmærksomme på, hvor den anden er på vej hen, for selv at kunne bidrage til retningen på historien. En mental kontakt af intersubjektiv karakter må være til stede spillerne imellem.

Intersubjektivitet handler om, at to eller flere mennesker kan tage del i hinandens oplevelser, så der således finder en aflæsning sted af hinandens sind i en form for kreativ dialog (Stern, 2004 s. 91). Intersubjektivitet skal betragtes, som et livsvigtigt, medfødt behov mennesket har, for at kunne orientere sig i det psykiske rum, og aflæse den andens følelser og intentioner med det formål at søge viden om, hvor det enkelte individ står i forhold til andre i en gruppe, så der kan reageres passende i forhold til det.

I følge Stern er intersubjektivitet et grundlæggende, primært motivationssystem, og en betingelse for det at være menneske (Ibid s. 112). Evnen til intersubjektivitet har afgørende indflydelse på sikringen af menneskets overlevelsesmuligheder på samme måde, som bl.a. sex og tilknytning har det. Menneskets overlevelse beror på vores evne til at danne grupper, da vi ikke kan overleve alene, og vi er derfor indbyrdes afhængige af hinanden. Intersubjektivitet medvirker til at fremme gruppedannelser, styrke dens funktion, og sikre

gruppesamhørigheden, og bidrager således til gruppeoverlevelsen (Ibid s. 119). Vi er simpelthen nødt til at handle i fællesskab, for at kunne overleve, og vores evne til intersubjektivitet er i den forbindelse med til at kunne regulere den psykologiske samhørighed, der er nødvendig for at undgå psykisk ensomhed (Ibid s. 115).

Allerede hos det nyfødte barn kan man umiddelbart efter fødslen observere tidlige former for intersubjektivitet. Gennem forsøg har man kunnet konstatere, at spædbørn på forhånd har en forventning om overensstemmelse i mellem menneskelig kontakt. I undersøgelser af mødre og deres helt små børn, har man kunnet konstatere, at timingen af deres bevægelser var med til at foregribe den andens intentioner, i forbindelse med deres fælles leg. Denne form for intersubjektivitet baserer Stern på tværmodal overføring af form og timing (Ibid s. 99).

Tværmodal overføring handler om, hvordan vi mennesker kan koordinere de informationer, vi modtager i forskellige perceptuelle modaliteter (Stern 2000 s. 90). I 1970'erne gjorde forskerne op med gængse beskrivelser, der på den tid herskede af, hvordan spædbørns læring og viden om verden opstod. Et kendt eksempel er et eksperiment, hvori spædbørn med bind for øjnene, fik en sut med en knoppet overflade at sutte på. Da børnene efterfølgende fik bindet af øjnene, og visuelt blev præsenteret for forskellige sutter, valgte de at kigge mest på den sut, de netop havde suttet på. På den måde kunne man konstatere, at oplevelser, der perciperes i én sansemodalitet, umiddelbart kan overføres til andre sansemodus.

Mennesket er således, i følge denne teori, skabt til at kunne foretage tværmodal informationsoverføring fra spæd af. I eksemplet med sutten forekom en tværmodal informationsoverføring mellem berørings- og synssansen, der havde at gøre med en form, der blev genkendt. Men også andre perceptionskvaliteter, som eksempelvis intensitet og tid o.lign., kan overføres på tværs af modaliteter.

Det er endnu uklart, hvordan det foregår, men i følge Stern oplever spædbarnet ikke de modtagne informationer i særskilte sansemodaliteter (Ibid). Barnet oplever således ikke decideret genstande eller konkrete sanser som syn, lyde mv. Derimod oplever det verden i en form for overmodal form, en perceptuel enhed, som kan betegnes som globale oplevelseskvaliteter, bestående af abstrakte repræsentationer, som former, intensiteter og temporale strukturer (Ibid s. 94).

Affektiv afstemning

Hvordan dramadeltagere kan finde ud af at navigere sammen, aflæse hinandens udspil til den forhandling, der forekommer om retningen på den fiktive historie, og deres indbyrdes fiktive relationer, kan forstås ud fra Sterns undersøgelser af, hvordan man i et dyadisk samspil kan få kendskab til hinandens indre følelsetilstande (Stern, 2004 s. 99). Stern har stillet spørgsmålet om, hvordan en mor kunne fortælle sit spædbarn, at hun forstod, hvad barnet gjorde, og ligeledes forstod, det barnet oplevede. Imitation kunne være en mulig måde at vise det på. Men imitation har den ulempe, at vi da kun kan vide, hvad den ydre oplevelse handler om; ikke nødvendigvis hvad den indre oplevelse gik ud på.

Inden for visse traditioner har problemet med, hvorvidt det overhovedet er muligt at sætte sig i andre menneskers sted, få adgang til deres følelser og bevidsthed, blevet identificeret som det, der er blevet kaldt: det fremmedpsykiske problem (Zahavi, 2003 s. 62). Problemet har været forsøgt løst med at lægge mærke til analogien mellem ens egen kropslige adfærd og den andens, for der igennem at kunne slutte sig til at, når jeg ser en græde, så føler vedkommende sandsynligvis smerte. Men således bliver problemet løst ved at *slutte* sig til den andens følelser og tanker, og det udelukker, at vi *erfarer* den andens følelser og tanker (Ibid s. 63).

For at kunne relatere sig intersubjektivt må man altså kunne dele affektive tilstande. Stern foreslår at svaret på, hvordan det er muligt at dele indre følelsetilstande, kan hentes i den særlige adfærdsform der ligger i begrebet om *affektiv afstemning*, og som kan betragtes som en tidlig form for intersubjektivitet (Stern, 2004 s. 100).

Affektiv afstemning handler om, at kunne aflæse den andens følelsetilstande ud fra deres adfærd, samt at man selv udviser en adfærd, der modsvarer den andens handlinger (Stern, 2000 s. 186). At afstemme sig affektivt er en følelsesmæssig, nonverbal kommunikationsform, hvor det er den følelse, der opstår i kraft af en handling, der refereres til. På samme måde, som det at imitere er en nøjagtig gengivelse af en ydre handling, er affektiv afstemning en nøjagtig gengivelse af, hvordan den anden *må have haft det*, da hun udtrykte sig gennem den pågældende handling. Det er altså ikke selve handlingen, der er interessant, men følelsen der opstår som en del af handlingen. Det er således en adfærdsform, der kan betragtes som en måde at imitere indefra.

Intersubjektiv orientering

En forudsætning for at kunne afstemme sig affektivt er tilstedeværelsen af intersubjektivitet, da intersubjektivitet netop handler om at kunne tage del i hinandens oplevelser. Når mennesker skaber en intersubjektiv kontakt, opstår der et intersubjektivt felt mellem dem. Dette felt skal forstås som et område af tanker og følelser, som to eller flere mennesker deler vedrørende deres relation. Feltet deles, men valideres også løbende både implicit og eksplicit. Det er et felt, man kan træde ind og ud af, og både gøre tydeligere eller mere uklart (Stern, 2004 s. 252).

I dette felt forekommer der en intersubjektiv orientering. Denne orientering handler om at afprøve feltet i en søgen efter at få at vide, hvad den pågældende relation går ud på, og hvor den er på vej hen. Den intersubjektive orientering kan siges at være beslægtet med den rummelige orientering, men hvor rummelig orientering handler om at orientere sig i et fysisk rum, handler intersubjektiv orienteringen om det, der foregår i et psykisk, relationelt rum.

Gennem den orientering, der således forekommer mellem mennesker, kan et nyt intersubjektivt felt skabes mellem dem, så der således forekommer en intersubjektiv deling af oplevelsen. En regulering af dette felt sker mellem to ydre poler, hvor der i den ene ende forekommer en kosmisk ensomhed, og i den anden en total sammensmeltning (Ibid s. 115). Punktet for hvor man befinder sig godt i en gruppesammenhæng, er afhængig af flere faktorer, såsom hvem man er sammen med, relationens personlige historie, samt den rolle man har i den pågældende sammenhæng. Dette punkt finjusteres hele tiden fra sekund til sekund gennem den forhandling, der finder sted mellem individerne. I den vestlige kultur sker den psykiske samhørighed oftest gennem familiemæssige intersubjektive kontakter, men de mennesker man søger intersubjektiv kontakt med, skifter løbende livet igennem (Ibid s. 117).

Udover at intersubjektivitet er et livsvigtig motivationssystem, der medvirker til at regulere den psykologiske samhørighed mellem mennesker, bunder behovet for intersubjektiv orientering sig ligeledes i, at vi mennesker har brug for at være i kontakt med os selv. For at være det har vi så at sige behov for andres øjne til at holde sammen på os selv, til at opretholde en selvidentitet og en selvsammenhæng (Ibid s. 122). Stern mener, at uanset hvad man opfatter som værende vores "sande selv", så vil den andens blik hjælpe os til, at få en fornemmelse af et sandt selv vi kan forholde os til, uanset hvor illusorisk denne fornemmelse af selv så end kan forekomme at være (Ibid).

Uden andre menneskers blikke vil vores menneskelige identitet opløses. Derfor bruger vi mennesker rigtig megen tid på at blive eksperter i intersubjektivitet (Ibid s. 118), og den spiller en stor rolle både for udviklingen af sproget, og for udviklingen af en refleksiv bevidsthed, der er med til at styrke tilpasningsevnen, ved at kunne fremkalde nye valgmuligheder, der kan overskride fastlagte handlemønstre, vaner og tidligere erfaringer (Ibid s. 119).

Dokumentation for intersubjektivitet

Neuralt kan intersubjektivitet sandsynligvis forklares og dokumenteres gennem opdagelsen af spejlneuronerne, som spiller en vigtig rolle for forståelsen af, hvordan vi kan aflæse andre menneskers handlinger og intentioner (Ibid s. 94). Spejlneuronerne er i hjernen placeret tæt på de motoriske neuroner. Den perceptuelle information vi modtager, når vi ser en anden udføre en handling, bliver gennem disse neuroners aktivitet spejlet i vores egen hjerne, så vi oplever det, som om vi selv udfører handlingen, eller som om vi selv oplever emotionen.

Når to mennesker opnår intersubjektiv kontakt, sker det ved, at begge parter opmærksomhed overlapper hinandens. Jeg har altså både min egen oplevelse, og yderligere har jeg den andens oplevelse af min oplevelse. Når et menneske eksempelvis slår en koldbøtte, fyrer hans motoriske neuroner på en bestemt måde, i et bestemt mønster. Dette fyringsmønster opstår ligeledes i den, der blot betragter ham slå koldbøtten. Spejlneuronerne fyrer altså på samme måde hos betragteren, som hos den der udfører handlingen, så betragteren oplever det, *som om* hun selv slog en koldbøtte. Dette gælder ligeledes for følelser. Når hun ser en anden græde, vil samme fyringsmønster opstå i betragterens hjerne, som i den grædendes, og hun vil opleve det, *som om* hun selv er ked af det, uden at hun rent faktisk er det. På den måde er mennesker i stand til at tage del i hinandens handlinger, uden selv at skulle imitere dem. Denne forskning i spejlneuronsystemet kan bibringe os en større forståelse af fænomenet intersubjektivitet, men også af fænomener som eksempelvis empati, sympati, identifikation mv. (Ibid s. 95).

Drama og intersubjektivitet

Hos dramadeltagere, der skal udvikle et fælles æstetisk udtryk, opstår der som sagt en form for forhandling. Den forhandling, der således forekommer i drama, handler om, hvordan både spildeltagerne og spildeltagerens roller indbyrdes forholder sig til hinanden, og dermed hvordan de agerer og orienterer sig i det intersubjektive felt. Den intersubjektive orientering,

de foretager i dette felt, er en følelsesmæssig, nonverbal kommunikationsform, hvor det er følelsen, der opstår af handlingen, der refereres til.

Når der således inden for improvisationsarbejdet opereres med begrebet at sige ja til hinanden udspil, skal det forstås som et *implicit* ja, der gør, at man regulerer sit spil i forhold til den andens udspil. Et smil er ikke blot en munds bevægelse. Et vink er ikke blot en hånds viften. Når en spildeltager går på gulvet, og lægger an til et smil, reagerer hans medspillere ikke blot på den konventionelle forståelse af et smil, men på *måden* han smiler på, og dermed på hvad smilet kommunikerer. De reagerer dermed på indholdet i smilet. Denne enkle handling, som et smil eller et vink kan forekomme at være, kan betragtes som fiktionens mindste betydningsbærende enhed; en adfærdsfrase som netop forekommer i et nu, og som kan betragtes, som en handling bestående af levede affekter.

Sådanne levede affekter betegnes også "vitalitetsaffekter", og skal forstås som de forandringer, der kan opstå i en oplevelses følelsesindehold. En instruktørs arbejde med en skuespiller kan illustrere, hvordan sådanne vitalitetsaffekter er på spil. Instruktøren arbejder ofte på gestusniveau, og kan eksempelvis opfordre skuespilleren til at komme hurtigt ind af døren, for så at standse brat op! Der bliver her tale om en enkelt dramatisk adfærdsfrase; en minimal forståelseenhed, der gribes i et nuværende øjeblik. Instruktøren forsøger at stimulere skuespilleren følelsesmæssigt. Rytmen og intensiteten i bevægelserne er medvirkende til udformningen af de vitalitetsaffekter, der artikulerer de følelser, der opstår som del af handlingen, og som formidles videre til både publikum og medspillere.

Det er med andre ord den *måde*, den anden udfører sine handlinger på, der aflæses, og netop måden spildeltagerne handler på, er det, der afspejles og læses i den intersubjektive koordinering. Begge spildeltagere har et motiv til at handle, som de gør, og dette motiv udgør i improvisationsarbejdet et psykisk element, der må være til stede, for at handlingen kan skride fremad. Spildeltagerne er altså aktivt motiverede for at få handlingen i gang, og når mennesker er aktivt motiverede, spiller deres intention en vigtig rolle.

Intentionelle handlinger

Mennesket er konstrueret således, at det kan opfatte andre menneskers mulige hensigter blot ved at iagttage deres handlinger, især de målrettede handlinger, og ligeledes kan vi, som nævnt, føle omtrent det samme, som det den anden føler, ved at iagttage deres kropssprog og deres mimik.

Spejlneuronsystemet har vist sig at være særlig følsomt over for bevægelser, hvor det er let at udlede formålet med bevægelsen (Ibid s. 95). En sådan bevægelse fremstår som en målrettet handling, hvori der forekommer en intention. Det kan eksempelvis være en arms bevægelse, der rækker ud efter saltet på bordet. Allerede inden hånden griber om saltbøsser, forstår betragteren, hvad formålet eller intentionen er med denne bevægelse. Hun når måske endda selv at gribe saltbøsser, og give den videre til den, der rækker ud. Hvis den samme handling blev observeret i en anden kontekst, hvor den ikke kunne tilskrives en intention, ville hjernens intentionspåvirkningscenter slet ikke blive aktiveret. Dette kan vidne om, at vi mennesker er tilbøjelige til at opfatte og fortolke verden intentionelt (Ibid).

I det daglige liv er vi hele tiden omgivet af andre menneskers intentioner, følelser og tanker, som vi interagerer med via vores egne intentionelle handlinger mv. Vores mentale liv skabes i fællesskab med andre, og omvendt skaber det mentale liv også fællesskabet. Intersubjektivitet skaber så at sige vores sind, og omvendt skaber vores sind også intersubjektivitet (Ibid s. 93). Man kan altså ikke fungere sammen med andre mennesker, uden også at aflæse deres intentioner eller motiver til det, de gør (Ibid s. 102). Denne aflæsning er vores mulighed for at vide, hvordan vi selv skal reagere, og forholde os til andre mennesker, og det er så grundlæggende et aspekt af opretholdelsen af vores fællesskab, at hvis man ikke kan aflæse andre menneskers motiver og intentioner, har man sat sig uden for det menneskelige samfund.

Undersøgelser viser, at selv helt små børn udleder intentionen af de handlinger, de observerer. Undersøgelserne viser endda, at intentioner har forrang over en set handling selv hos helt små børn. Dette kom eksempelvis til udtryk i et eksperiment med præverbale børn (Ibid s. 103). Her overværede et lille barn, hvordan en voksen forsøgte at lægge en genstand i en beholder, uden at det lykkedes for ham. Da barnet senere kom i forbindelse med samme genstand, tog det denne, og fuldførte den voksnes handling fra før, ved at putte genstanden i beholderen. Barnet imiterede således ikke blot den ydre handling, men fuldførte *intentionen* med handlingen, som barnet havde observeret hos den voksne! Menneskets aflæsning af intentioner er altså både mulig og nødvendig allerede tidligt i livet, og vores erkendelse og dechifring af andre menneskers intentionalitet er vores udgangspunkt for at kunne tilpasse os hinanden.

De intentionelle handlinger i dramaarbejdet kan siges at være den motor, der driver udarbejdelsen af den fiktive fortælling fremad, og det er intentionen med en pågældende

handling, der afspejles i det intersubjektive felt. Når dramadeltagerne opfatter de intentionelle handlinger, vil denne aflæsning af intentioner, medvirke til at vejlede dem i deres viden om hvilken reaktion, der synes passende i en aktuel situation, og dermed være medvirkende til at igangsætte deres handlinger. Man kan sige, at når intentionen indfinder sig, sættes sindet så at sige i mental bevægelser. Sindet rækker ud efter noget, og Stern betegner denne fornemmelse af bevægelse som en "intentionel følelsesstrøm" (Ibid s. 78). Den intentionelle følelsesstrøm er en fornemmelse af, at læne sig fremad mod et mål og en fornemmelse af at reducere afstanden til dette mål.

Et eksempel

I dette eksempel spiller Peter og Søren sammen. Peter spiller en tyv. Han lister af sted, mens han ser sig tilbage, for at se om han bliver forfulgt. Mens han vinker ivrigt af sin medspiller Søren, udbryder han: "Der er fri bane". Søren, der er placeret bag Peter, går langsomt hen mod ham, og svarer sløvt: "Ja, ja, jeg kommer nu!"

Alle de skridt der tages løbende i dramaprocessen, for at udvikle det fiktive univers, udtrykker en intention i forhold til den andens udledte intentioner. Når Søren bevæger sig langsomt, og sløvt svarer: "Ja, ja, jeg kommer nu" kan det være fordi, han opfatter Peters energiske måde at vinke på sammen med replikken om, at der er fri bane, som at Peter implicit fortæller, at det er ham, Peter, der er bossen i dette forhold, og at han har overblikket over situationen.

Et vink er som sagt ikke blot en hånds viften. Når Peter vender sig om, og vinker af Søren, reagerer Søren ikke blot på den konventionelle forståelse af et vink. Han vil forsøge at aflæse intentionaliteten i Peters vink. Den konventionelle form af et vink er kun et skelet, der bærer en vigtig del af kommunikationen i form af dens temporale kontur. Den temporale kontur skal forstås som indholdet i vinket eller det, der kommunikerer med vinket. Er det et hurtigt, præcist og vredt vink, er det et genert, umærkeligt, stille vink el.lign. Hastigheden og rytmen i vinket kan vidne om, hvad det er, der kommunikerer. Alt hvad vi mennesker gør, ser, føler og høre fra andre mennesker har en sådan temporal kontur. Det gælder ligeledes med ord, som er særligt rige på temporale konturerer. Her gælder det gamle ordsprog: *Det er ikke det man siger, men måden man siger det på.* (Ibid s. 81).

Søren vil altså forsøge at aflæse intentionaltiteten i Peters vink. Et stille, lidt tøvende vink kan måske vidne om, at han er afventende, hvorimod et hurtigt, rytmisk vink kan vidne om, at Peter er utålmodig efter, at Søren skal komme. Søren tager på den baggrund rollen op, som den langsomme og dvaske af de to, og kan på den måde blive en modpol til Peter, hvilket skaber en vis spænding i spillet. Begge parter er således i deres samspil med til at forme hinandens intentioner.

Inden for psykologien skelnes der typisk mellem ægte og uægte intentioner. Ægte intentioner betegnes som formålsbestemte og målrettede, hvilket vil sige, at en given intention er tilpasset et bestemt formål, og eksisterer mentalt forud for handlingen (Ibid s. 79). Jeg tænker eller siger, at jeg vil have fat i saltbøssen med det formål at komme salt på min mad, og jeg rækker derfor ud efter den. En ægte intention er altså en, der er tænkt, verbaliseret og ekspliciteret. Men det er påvist, at spædbørn kan have mange intentionslignende adfærdsformer, der ikke kan opfylde kravene om at være formålsbestemte og målrettede, allerede længe før de udvikler et verbalt sprog. Sådanne ikke-ægte intentioner, såsom ikke-tænkte, ikke-verbaliserede, tavse intentioner, eksisterer også hos voksne, og det er højst sandsynligt, at der findes mange flere af sådanne uægte, tavse intentioner end af de ægte (Ibid).

I arbejdet med drama er det i overvejende grad tavse intentioner, der udtrykkes, da spildeltagernes handlinger opstår i nuet. Intersubjektive udvekslinger forekommer overvejende som ikke-ægte intentioner, og dermed i det implicitte område. Dvs. at forhandlingerne mellem spildeltagerne forekommer som en tavs proces af tavs, kropslig forankret viden, da deres deltagelse i det fiktive spil opfattes mentalt, mens det stadig er under udfoldelse. Den bevægelse, der forekommer i et stykke dramaarbejde, der udfoldes improvisatorisk, består af en række nuværende øjeblikke. Undervejs sammenkæder deltagerne disse nuværende øjeblikke gennem deres intersubjektive udvekslinger. Der opstår nye oplevelser af nye måder at være sammen på om skabelsen af det fiktive univers, og dette udvider således området af tavs viden.

I ovenstående eksempel er hele Peters måde at agere på farvet af hans implicitte intention om at spille tyv. Intentionaltiteten udtrykkes hovedsagligt gennem hans kropslige måde at være tilstede på. Det gælder både hans måde at gå på, måden han ser sig omkring på, hans sprog mv. Vi kan næsten se for os, hvordan han bøjer overkroppen forover, mens han lister på tæer hen over gulvet samtidig med, at han ser sig til siderne og bagud på vej ud for at

stjæle. Hans intention er således ikke formuleret verbalt, men formuleret som en kropslig, implicit, tavs handling, som hans medspiller kan aflæse. Dramaarbejdet baserer sig således på en kommunikations- og vidensform, der hovedsaglig er tavs, hvilket ikke nødvendigvis er ensbetydende med, at der ikke kan forekomme ord eller lyd i en improvisation. Tavs skal forstås derhen, at det er kropssproget, mimikken, og det der udtrykkes mellem linierne, der i overvejende grad udfoldes.

Men på trods af dramaprocessens uforudsigelig karakter, hvor spildeltagerne ikke kan vide præcist, hvordan de selv eller den anden handler, for at få historien i den ønskede retning, og derfor heller ikke kan vide, hvilken form spillet helt nøjagtigt vil få, vil målet alligevel være at finde vej til en form for meningsfuld fortælling (fablen). Dvs. at spildeltagerne nødvendigvis må foretage nogle valg undervejs i processen i forhold til det, der lige er sket, og i forhold til det, der er på vej til at ske.

Et improvisationsforløb kan således betragtes som en proces, der forekommer i et nu, men som i en eller forstand også omfatter både en fortid og en fremtid (Hovik, 2007 s. 82). I det næste vil jeg derfor se på, hvordan det er muligt at forstå et nu, som indeholdende både en form for fortid, og en form for fremtid, og videre fokusere på, hvilken indflydelse det har på den komplekse proces, der forekommer i dramaarbejdet.

Nuets fortid og fremtid

"Det er ikke muligt at sige, at der er tre tider, nemlig fortid, nutid og fremtid. Snare skulle man, præcist udtrykt, sige noget i retning af: Der er tre tider, nemlig en nutid af det fortidige, en nutid af det nutidige, og en nutid af det fremtidige. For disse tider er som en trehed i sjælen (...). Her har vi det forgangnes nutid, nemlig erindring. Det nutidiges nutid, nemlig den umiddelbare sansning. Og det fremtidiges nutid, nemlig forventning. Tillader man os at tale sådan, da ser jeg også tre sider og indrømmer: ja, der er tre" (Augustin i Confessiones I: Asterisk, 2009 nr. 45)

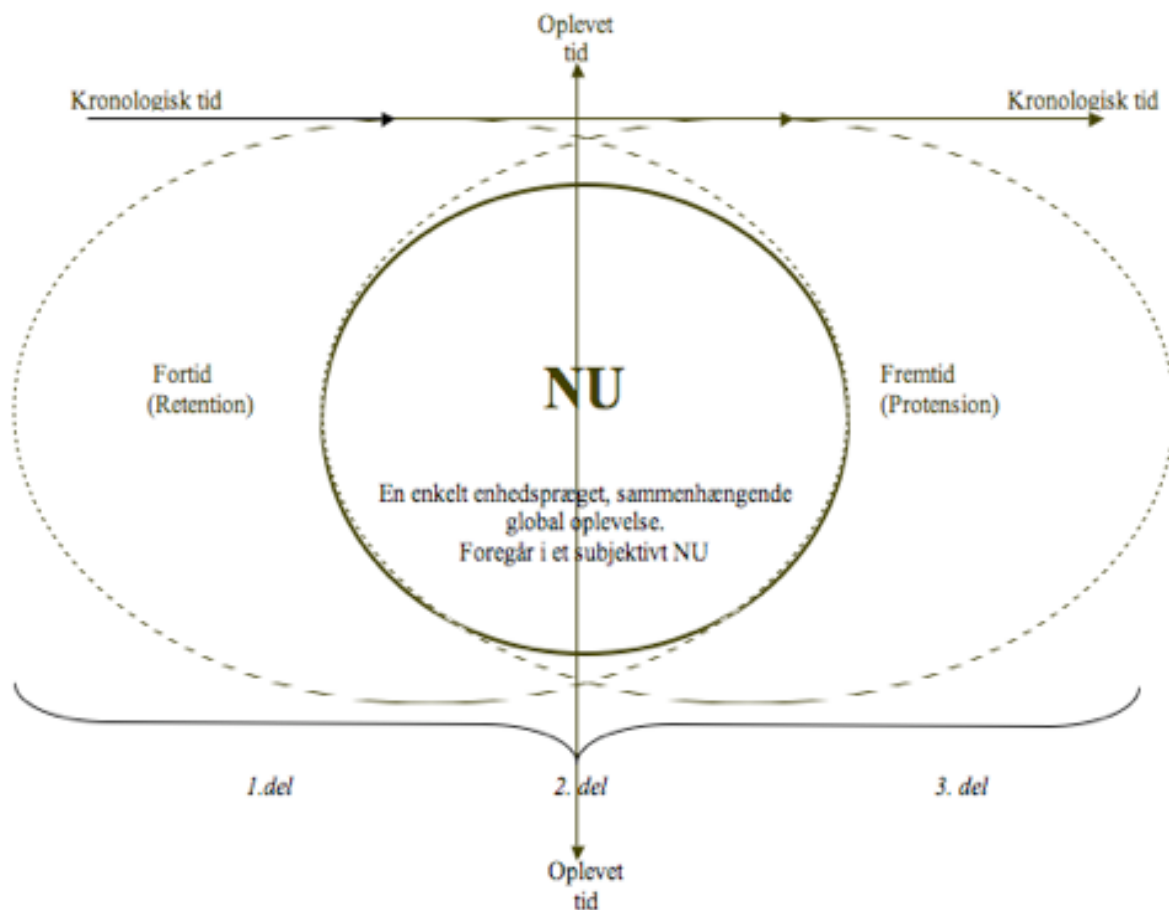
I de omtalte eksempler på improvisationsforløb er det blevet illustreret, hvordan spildeltagerne forsøger at forhandle sig frem til den fiktive histories indhold, alt imens handlingsforløbet skrider fremad. Deres handlinger forekommer spontant lige nu og her i forsøget på at udvikle et fortællende handlingsforløb gennem improvisationen. Denne proces kræver en form for

opmærksomhed på selve øjeblikket, og et nærvær, der er rettet mod det nuværende øjeblik på det, som sker lige nu og her.

Men selvom spildeltagernes handlinger opstår spontant lige nu og her, sker det ikke ud af den blå luft. Deres handlinger opstår ikke af ingenting. I så fald ville de enkelte øjeblikke ikke hænge sammen. Det, der lige er foregået, ville ikke hænge sammen med det, der umiddelbart skal til at ske, og fortællingen ville ikke kunne gennemgå en progressiv udvikling, og fremstå som et sammenhængende hele. Deltagerne må forstå den andens handlinger og initiativer, og drage en form for konklusion for at kunne slutte sig til en forståelse af det, som er sket, for således at kunne give handlingen en meningsfuld retning.

For at spildeltagere i et improvisationsforløb kan finde vej sammen mod et fælles, uspecificeret mål, er det derfor nødvendigt, at de både reagerer på det, der lige har fundet sted, og at de ligeledes forholder sig til det, der skal til at ske, *uden* at de derved træder ud af det igangværende øjeblik! Dvs. at selvom improvisationsforløbet opstår i et nu, og handlingerne forekommer spontant, må spildeltagerne *i samme nu* være opmærksomme på, hvor handlingen kommer fra, og i hvilken retning handlingen er på vej hen. De er, med andre ord, nødt til at være opmærksomme på den situation, der udspiller sig lige nu, så deres handlinger fremstår som meningsfyldte, og de således kan give spillet en meningsfuld retning.

I nedenstående model af "Det tredelte nu i drama" illustrerer jeg, hvordan handlingen i dramaarbejdet folder sig ud, lige nu, i en oplevet tid, alt imens bevægelsen strømmer lineært gennem en kronologiske tid. Modellen søger at illustrere, hvorledes det er muligt, at et "nu" både kan have en varighed som en adfærdsfrase, hvori der kan nå at ske noget, og på samme tid finde sted i et enkelt, subjektivt nu, og indeholde både fortid og fremtid.



(Figur 3: *Det tredelte nu i drama*)

Nuets fortid

Når vi almindeligvis taler om begrebet fortid, er det ofte en fortid forstået som indeholdende oplevelsesmateriale, der er lagret i hukommelsen, hvor det kan genfindes, og anvendes efter behov (Stern, 2004 s. 69). Men hvis noget skal huskes, genkaldes og hentes frem, kan der ikke være tale om, at det er tilstede i nuet.

"Hvis noget atter kan gøres til genstand for opmærksomhed, hvor var det så fænomenologisk set, inden det blev genfundet? Det kan ikke have været i det nuværende øjeblik" (Stern 2004, s. 69).

Den fortid, der her er tale om, er således ikke en fortid, der er løsrivet, eller blot husket. Derimod er det en form for fastholdt fortid, der giver genlyd i det, der opleves lige nu.

Da vi subjektivt set kun lever lige nu, må fortiden således også udspille sig lige nu. Det vi genoplever, er ganske vist noget, der har fundet sted engang. Men selv når vi erindringsnoget fra fortiden, foregår hele erindringsoplevelsen nu (Ibid s. 43)! Til at forklare dette anvender Stern begrebet: *nuværende erindringskontekst*, som er udviklet inden for tænkings- og hukommelsesforskningen (Ibid s. 208). Hukommelse skal i denne sammenhæng, ikke anses for at være en mængde oplevelsesdata, der er opbevaret i hjernen i deres oprindelige form, og som kan hentes frem som sådanne nøjagtige erindringer, der kan gennemleves nøjagtigt, som de blev oplevet engang (Ibid s. 209).

I denne sammenhæng skal hukommelse derimod opfattes som en samling af oplevelsesfragmenter, som bliver til i en nuværende erindringskontekst. En oplevelse, der forekommer lige nu, fungerer således som en kontekst, og i denne kontekst udvælges og sammensættes fortidige oplevelsesfragmenter til en erindring. De oplevelser, der således forekommer i nuet, fungerer som en udløser af tidligere oplevelser, og disse udløser samler fragmenter af tidligere oplevelser. Men det betyder også, at de samme erindringer må fremstå forskelligt, da de jo uvægerligt udvælges i forskellige nuværende erindringskontekster. Dvs. at fortiden kan forstås eller ligefrem forandres i nutiden, da det er nutiden, der bestemmer hvilke elementer af fortiden, der skal samles på og vækkes til live på ny (Ibid s. 50). Fortid og nutid påvirker således hinanden, og medvirker til, at vi kan erkende og forholde os til det, der foregår lige nu.

Til at begribe hvordan en nuværende erindringskontekst udvælger de fragmenter fra fortiden, der skal samles i en ny erindring, anvender Stern *metaforen* som et godt bud på dette (Ibid s. 211). Inden for forskellige forskningsområder mener man, at netop metaforen kan være et vigtigt forbindelsesled mellem forskellige oplevelsesområder, herunder fortid og nutid. Inden for bl.a. drama- og kropsterapier har man ligeledes erfaringer med at anvende metaforer, og udnytte deres egenskaber i det terapeutiske arbejde.

Som jeg har været inde på tidligere, kan drama i sig selv udgøre en metafor, ved at dramaarbejdet udgør en dobbelt realitet, på samme måde som en metafor anvender to forskellige referencer. Når spildeltagerne i dramaarbejdet skaber en fiktiv verden, fungerer denne som en metafor, der linker til deres personlige verden, i form af både den indre og den ydre sociale verden (Henry 2000, s. 56). Således vil jeg mene, at netop den kontekst, hvori dramaarbejdet finder sted, kan udgøre en fordelagtig kontekst til at udgøre en nuværende erindringskontekst.

Nuets indvirkning på fortiden kan også dokumenteres inden for neuroanatomisk forskning. Her har man, gennem eksperimenter med kaninunger, fundet dokumentation for at de neurale aktiveringsmønstre, der forekommer, når en kanin udsættes for én lugt, ændres, når den udsættes for en ny lugt. De nye lugte, den præsenteres for, ændrer konstant de tidligere lugtes aktiveringsmønstre, således at fortidige lugte permanent revideres, både som neuralt mønster og som genkaldelsesoplevelse (Stern, 2004 s. 212). Fortiden revideres altså hele tiden, både fortidens neurale mønstre, men også de oplevelser, der genkaldes fra fortiden! Når vi erindrer noget, kan man derfor sige, at der i en oplevet nutid virker en oplevet fortid i form af erindringen om den. Når erindringen finder sted, er den således et resultat af en multitemporal præsentation, hvori to hændelser er i dialog; den rekonstruerede fortid og den aktuelle nutid (Ibid s. 217).

Når en række hændelser bringes sammen, og skal udgøre en større enhed, mens de forekommer, i lighed med den række af hændelser, der forekommer i en dramaimprovisation, sker det ved at det øjeblik, der forekommer lige nu, fungerer som en erindringskontekst for det øjeblik, der lige er gået (den umiddelbare fortid). Det øjeblik, der foregår lige nu, fremkalder det øjeblik, der lige er gået, da vi, når vi skal bedømme det, der sker lige nu, må sammenligne det med noget, der allerede er kendt – altså noget fra fortiden (Ibid s. 223).

Hver gang, der ankommer et nyt øjeblik, kombineres den oplevelse, der forekommer nu, med de forrige oplevelser. Den temporale præsentation udvikles således hele tiden. Stern sammenligner det med et stykke musik: først når jeg har hørt en hel række af akkorder, og den sidste akkord klinger ud, vil denne sidste akkord rumme historien om dens egen udvikling! Den er en del af hele progressionen i musikstykket. Den nære fortid føres således hele tiden med ind i nuet (Ibid).

Nuets fremtid

Nuet rummer ligeledes den umiddelbare fremtid, og forekommer som det element, der giver handlingen retning i form af noget, der foregribes i det, der allerede er indtruffet.

Fra fraseologien ved man, at imens en frase er under udfoldelse, vil sindet pålægge den en form, hvilket vil sige, at man allerede inden frasen er færdig, vil opfatte en mulig slutning. Man ved fra undersøgelser, at vi mennesker er programmeret til at kunne forudsige en mulig slutning i et musikstykke, uden forudgående erfaring. Undersøgelser viser, at forskellige mennesker, endog fra forskellige dele af verden, hver for sig kan forudsige mulige afslutninger

på en musikalsk frase. Selvom de kommer fra vidt forskellige kulturer, vil de være meget enige om de mulige slutninger på en musikalsk frase, uafhængig af hinanden (Ibid s. 48). En musikalsk frase indeholder således både en umiddelbar fortid og en umiddelbar fremtid, og antager således en enhedspræget, sammenhængende form i sindet, mens den forekommer, og dette gælder også inden for både verbal og nonverbal adfærd (Ibid s. 46).

Men fremtidsaspektet kan også være med til at udslette nuet. Da det fortællende element, som optræder som en fremadskridende proces, spiller en stor rolle i den dramatiske fiktion, kan netop dette element bevirke, at spildeltagerne til tider har deres opmærksomhed på det, der skal til at ske, så de undervejs kommer til at foregribe begivenhedernes gang.

Et eksempel

Ole og John er i gang med en improvisation, der har udviklet sig til et spil om to cowboys, der skal i skudduel. De står nu afventende over for hinanden, og hele deres kropssprog signalerer, at de hver især er klar til at trække deres revolver. Ole kommer først. Han trækker en imaginær revolver frem, og siger: "Pingjang, pingjang" imens han retter revolveren mod John.

Men John ligger allerede på gulvet og vrider sig i smerte. I forventningens glæde over at være den, der skulle skydes og dø, har John kastet sig ud i en voldsom døds kamp, allerede inden Ole fik hånden på revolveren.

I stedet for at være centreret i nutiden, og gennemleve hele skudscenen, så hvert enkelt øjeblik i skuddramaet blev fuld af betydning, blev Johns opmærksomhed centreret mod den nære fremtid, i forventningens glæde over at den fiktive historie kunne komme til at handle om, at John selv blev skudt, og han derfor kunne lave den dødsscene, som hans fascination var rettet mod. Fremtidsaspektet kan på den måde være medvirkende til at udslette nuets essens.

Sammenfattende kan man sige, at det, der lige er sket, påvirker det, der sker lige nu, som igen giver en fornemmelse af, hvad der skal til at ske. For dramadeltagerne vil det at forblive i nuet derfor være en udfordring, der handler om et forsøg på, at skabe en form for ligevægt mellem nutid og fremtid.

"Hvis det nuværende øjeblik ikke er velforankret i en fortid og fremtid, vil det flyde af sted som en meningsløs plet. Hvis det er alt for velforankret, reduceres det." (Stern, 2004 s. 48)

6. del: Refleksivitet i dramaarbejdet

Det er nu blevet beskrevet, hvordan dramadeltagere får handlingen til at skride fremad via deres orientering i det intersubjektive felt, og det er blevet beskrevet, hvordan disse udvekslinger nødvendigvis må forekomme som implicitte handlinger og intentioner, da de forekommer som en fænomenal og direkte sansebaseret oplevelse, i ét nu. Dette forekommer på et fænomenalt og et quasi-fænomenalt niveau i dramaarbejdet. Det er således ikke en reflekteret oplevelse, da en refleksion nødvendigvis må forekomme som en udefra kommende, ekspliciteret handling.

Samtidig er det også blevet belyst, at deltagerne nødvendigvis må forholde sig til hinandens udspil, og dermed *bemærke*, hvad der går for sig i nuet, for at kunne give handlingerne i den fiktive fortælling retning og mening. En sådan opmærksomhed, der bemærkes, kan siges at være den form for opmærksomhed, der forekommer på et objektiveret niveau. Dramadeltagerne må nødvendigvis kunne drage en form for konklusion, for at kunne slutte sig til en forståelse af det som er sket, og både reagerer på det, der lige har fundet sted, og ligeledes forholder sig til det, der skal til at ske, i selv samme nu. Ellers ville den fiktive fortælling fremstå som enkeltstående, løsrevne fragmenter, der hver for sig stod alene, uden at være kædet sammen til en meningsfuld, forståelig handling. Man kan derfor sige, at der i samme nu, nødvendigvis må forekomme en form for refleksion over begivenhedernes gang!

Men heri opstår som før nævnt et problem. Når vi reflekterer over en oplevelse, stiller vi os så at sige uden for oplevelsen, og ser på den udefra. Refleksiv erkendelse er i traditionel forstand indeholdt i en introspektiv bevidsthedsform, og forekommer derfor eksplicit og ikke implicit. Spørgsmålet bliver nu, hvordan den intersubjektive orientering, der forekommer i drama, og som vi har set det, forekommer implicit, på samme tid kan indeholde en refleksiv opmærksomhed, så indholdet således, *i samme nu*, bliver eksplicit? Med andre ord: hvordan kan man på én gang både befinde sig *i* en oplevelse, mens man på samme tid oplever den udefra, så en refleksion kan opstå?

Intersubjektiv bevidsthed

En sådan form for opmærksomhed, der gribes både implicit og eksplicit i én og samme bevægelse, kalder Stern intersubjektiv bevidsthed (Stern, 2004 s. 135). Det er en bevidsthedsform, som kan opstå i samspillet mellem to individer, der har en fælles oplevelse i

et bestemt øjeblik. I denne fælles oplevelse vil begge opleve dels deres egen oplevelse, men ligeledes den andens oplevelse af deres egen oplevelse, som den på forskellig vis kommer til udtryk implicit, eksempelvis i blikket, holdningen, mimikken eller bevægelsen. At de to individer har en fælles oplevelse, er ikke ensbetydende med, at begge parter har samme oplevelse i det pågældende øjeblik, men deres oplevelser kan ligne hinanden så meget, at der opstår en "bevidsthed" om, at man deler et fælles mentalt landskab (Ibid s.138).

Her skal således skelnes mellem begreberne opmærksomhed og bevidsthed. Hvor opmærksomhed kan siges at være en mental fokusering på en oplevelsesgenstand, skal begrebet bevidsthed forstås som en meta-opmærksomhed, dvs. en proces, hvori man er opmærksom på, at man er opmærksom. Opmærksomhed kan således siges at være en primitiv form for bevidsthed, en fænomenal bevidsthed, hvor vi er opmærksomme på det perciperede fænomen, men ikke på selve det *at* vi perciperer. Intersubjektiv bevidsthed er således en bevidsthedsform, hvor en persons fænomenale bevidsthed kommer til at omfatte den andens.

Som nævnt gør spejlneuronerne det muligt for to mennesker at opnå intersubjektiv kontakt ved, at begge parters opmærksomhed overlapper hinandens. I kraft af at den ene parts mentale indhold reflekteres tilbage igen via den andens sind, opstår en form for refleksivitet som er af social oprindelse, og som kan resultere i intersubjektiv bevidsthed. Spejlneuronerne kan således dokumentere forekomsten af en intersubjektiv bevidsthedsform. Men bevidsthed skal ikke her nødvendigvis relateres til et sted i hjernen; et sådant sted er i øvrigt aldrig blevet påvist (Ibid s. 140). Bevidsthed skal derimod opfattes, som en egenskab ved kroppen, når den er engageret, og når den er i interaktion med andre mennesker.

Fænomenologisk set har bevidstheden sit ophav i kroppen, og en af fænomenologiens pointer er, at bevidstheden er kendetegnet ved intentionalitet (Thøgersen, 2004 s. 26). Man kan ikke fænomenologisk betragte være bevidst uden at være bevidst om noget, da fænomenologien antager, at subjektet ikke eksisterer uafhængig af den genstand, der erkendes. Når vi kropsligt retter os mod noget, og således er intenderede væsner, kan man sige, at mennesket er et kropsligt, intentionelt bevidsthedsvæsen (Ibid s. 29). Menneskets kropslige handlinger vil belyse dets orientering ud i verden, og kroppen er derfor en ontologisk nødvendighed i forhold til det at skabe sammenhæng i livet for mennesket (Ibid s. 92). Kroppen skal derfor ikke betragtes som en krop, der er til stede i rummet på lige fod

med andre objekter. Den skal ses om et anker, som gør, at det er muligt at forholde sig til verden omkring mig (Ibid).

At forstå noget, og således blive bevidst om noget, sker ved at kroppen sanser. Forståelsens indlejring i det sansede gør, at der forekommer en fortolkning af sansningen, så der dermed opstår en perception af verden. Når mennesket perciperer verden, forudsætter det således ikke en mental repræsentation, da det man retter sig mod nødvendigvis må eksistere før den repræsenteres (Rønholt, 2003 s. 56)! Den forståelse, der forekommer af fænomenerne i sansningen, opstår som en kropslig optagethed af fænomenernes mening. Forståelse skal altså ikke betragtes som et refleksivt fænomen, der kommer af forstanden, men skal derimod betragtes som en kropslig, sansebaseret forståelse. For overhovedet at kunne have en erfaring af enten rum eller genstande er det fænomenologisk betragtet en forudsætning, at vi er kropsligt til stede, og enhver erfaring er altid ledsaget af en kinæstetisk oplevelse (Zahavi, 2003 s. 55).

I et traditionelt syn på hjernen vil al mental aktivitet stamme fra hjernen alene. Det er et syn, der som udgangspunkt anser hjernen som den instans, der udgør vores tænkning, på samme måde som tarmene udføre vores fordøjelse (Sheets-Johnstone, 1999). Maxine Sheets-Johnstone søger at påvise, at det er den taktile-kinæstetiske krop, der er fundamentet for al bevægelse og ikke hjernen, og hun søger at påvise, hvordan fundamentale bevægelsesstrukturer grundlægger forholdet mellem bevægelse og følelser (Ibid s. 260). Hun tager udgangspunkt i allerede eksisterende empiriske studier, som hun mener, kan gøres dybere rent epistemologisk gennem anvendelse af et fænomenologisk perspektiv.

Ifølge hende kan det påvises, at muskulaturens aktivitet kan identificeres, som en integreret del af den mentale handling eller emotion. Eksempelvis kan det ses, at når neuromuskulaturen afslappes, forsvinder mentale aktiviteter, som følge heraf (Ibid s. 261). Det der sker i hjernen, sker altså ikke separat fra musklernes innervation. Bevægelse og emotioner går, ifølge Sheets-Johnstone, således hånd i hånd (Ibid s. 262). Dette kan bl.a. observeres ved at kropslige bevægelser er ekspressive; de udtrykker sig. At udtrykke sig følelsesmæssigt kan således siges at være et kinetisk fænomen (Ibid).

I følge Sheet-Johnstone er affektive følelser og taktile-kinæstetiske følelser således erfaringsmæssigt forbundet. Den kropslige holdning er sammenfaldende med emotionens begyndelse. Det er en følt trang til at gøre noget, og trangen til at handle udløser følelsen. Man kan dog ikke sige, at emotioner er det samme som en kropslig bevægelse, men

derimod kan man sige, at denne kropslige attitude er kilden til affektive handlinger. Eksempelvis vil man springe væk fra en løve, som man er bange for. Selve springet er ikke følelsen, men derimod *udtrykket* for denne følelse. Det er den kropslige dynamiks positur, der således gør følelsen og handlingen mulig.

Den form for bevidsthed, der er tale om her, kommer til udtryk gennem en kropslig intentionalitet, som udtrykker vores orientering i verden ud fra den konkrete situation vi handler i (Thøgersen, 2004 s. 114). Kroppens rettedhed er, fænomenologisk set, vores oprindelige måde at erkende på, og derfor en forudsætning for enhver form for bevidsthed (Rønholt, 2003 s. 55). Jeg bevæger eksempelvis hånden automatisk, når jeg vil klø mig, uden at dette sker ved først at tænke over det. Handlingen foregår på et fænomenalt niveau, og når bevægelsen er intentionel, ses det ved, at den er rettet et sted hen, og derfor allerede er ude ved tingene i verden. Den levede krop er i verden før tanken, og således skal kroppen forstås som relateret præ-refleksivt til sin omverden.

Intersubjektiv bevidsthed skal forstås som en interpsykisk hændelse af social oprindelse. Det er ikke en bevidsthed, som i traditionel forstand er individuelt knyttet til det enkelte individ, men derimod en bevidsthed, der opstår i individers interaktion sammen. En sådan form for refleksiv bevidsthed kan, i følge Stern, kun forekomme, når det bekræftes, at vi har en fænomenal oplevelse, via en andens tilstedevær, da spejlneuronerne først sættes i gang i samvær med en anden.

I det øjeblik spildeltagerne i drama mødes i fiktionen, oplever begge, at et stykke fiktiv virkelighed bliver udfoldet. Hver især læser de en afspejling af deres egen oplevelse i den andens kropslige handlinger, således at oplevelsen bliver dem intersubjektiv bevidst. Dramadeltagerne deler dermed deres historie fysisk, emotionelt og implicit. Ikke som en forklaret, verbaliseret deling af en levet historie, men som en deling af en fælles følelsesrejse, og den intersubjektive bevidsthed ledsager denne fælles følelsesrejse. Denne bevidsthedsform, der opstår i nuet i det dramatiske arbejde, medvirker således til at bearbejde og behandle den tavse, implicite viden, som udtrykkes gennem improvisationsarbejdet i samme nu, det sker.

En sådan form for opmærksomhed, der gør øjeblikket intersubjektivt bevidst, medvirker til at fremkalde nye valgmuligheder, som kan overskride nogle fastlagte vaner og måder at handle på. Det er altså en opmærksomhed, der gør, at forandring kan finde sted. Ikke på et abstraheret plan, men på et handleplan. Man kan ikke tænke eller tale sig frem til resultaterne

af dramaarbejdet, hvilket kan medføre, at spildeltagerne meget ofte foretager handlinger, de ikke umiddelbart kunne have forestillet sig eller tænkt sig frem til på forhånd.

Intersubjektiv bevidsthed i dramaarbejdet

Intersubjektiv bevidsthed opstår således ved, at en oplevelse bemærkes i særlig grad, ved at den så at sige stikker ud fra andre oplevelser, enten i form af at være tilstrækkelig ny eller særlig problematisk. Da det er karakteristisk for hele bevægelsesprocessen i dramaarbejdet, at spildeltagerne ikke på forhånd kan vide præcist, hvad den anden kan finde på, kan dette medvirke til at skabe større eller mindre overraskende handlinger undervejs. Processen er således tilrettelagt, at brud på selvfølgeligheder kan opstå, hvilket gør, at opmærksomheden skærpes, at et så intenst samspil mellem spildeltagerne opnås, at det bemærkes i særlig grad. Arbejdsprocessen i drama kan derfor grundlæggende siges at være tilrettelagt således at den opmærksomhed, der opstår mellem spildeltagerne, er forårsaget af uforudsigelighed, og en intersubjektiv bevidsthedsform derfor kan opstå.

I de foregående eksempler er det gået forholdsvis smertefrit for spildeltagerne at tilpasse sig hinanden. Men det kræver øvelse, at kunne manøvrere meningsfuldt lige nu og her, når man ikke ved, hvad næste udspil bliver. Visse vanskeligheder kan derfor være forbundet med spildeltagernes forhandlinger af historiens forløb, og derfor vil der i improvisationsforløbet nødvendigvis forekomme en del misforståelser. Improvisationsarbejdet kan, i kraft af sin komplekse, uforudsigelige struktur, derfor forekomme ustruktureret og rodet.

Begrebet rod skal her forstås som et legitimt videnskabeligt begreb, der baserer sig på forskning inden for dynamisk systemteori (Stern, 2004 s. 169). Rod kan defineres som resultatet af det samspil, der forekommer når to eller flere sind, der forsøger at tilpasse sig hinanden går fejl af hinanden (Ibid). Stern beskriver den proces, der forekommer, når rod opstår, som at ramme, skyde forbi, reparere og videreudvikle (Ibid). Dette rod kræver en form for reparationsproces af det dyadiske samspil, og kan således karakteriseres som det, der sker, når dramadeltagerne i deres forhandling går skævt af hinandens implicite intentioner.

Et eksempel

I et improvisationsforløb lister Peter rundt i rollen som tyv. Merete kommer ind i spillet. Hun går nynnende rundt, og har tilsyneladende ikke set Peter. Han ser sig hurtigt omkring, og lister hen bag en stol for at gemme sig. Han er tydeligvis på rov, og er nu nervøs for at blive opdaget.

Så sker der noget uventet. Merete ser Peter, og går målrettet hen til ham, ær ham på kinden, og udbryder: "Så er det sengetid!"

Det står klart, at Peter og Meretes fælles fiktive verden ikke umiddelbart er forhandlet på plads, og deres møde kan således forekomme som en misforståelse eller som rod. Den udvikling i historien, der før var mere eller mindre indlysende, og havde en form for indforstået retning, er med ét blevet truet, og der er opstået en form for krise i forhold til, hvilken retning og form deres fælles historie skal tage. Merete har foretaget en handling, der sætter spørgsmålstegn ved den relation, de to er ved at udvikle, og deres intersubjektive felt er dermed blevet udfordret, og kræver at der skrives til handling, så en forandring af deres fiktive relation kan finde sted. Begge spildeltagere er i ét nu blevet yderst opmærksomme på hinandens reaktioner, og på den fælles oplevelse de befinder sig i, og begge ved, at det fiktive univers skal genforhandles. Denne erkendelse gør atmosfæren i spillet stærkt affektivt ladet. Alt andet omkring dem er droppet, der eksisterer kun nu!

Det kan være, at Peter føler sig afvæbnet. At han skulle lægges i seng, var ikke lige det, han var rettet mod, og måske sniger der sig en følelse af angst ind, da han ikke ved umiddelbart, hvad han skal gøre ved situationen. En sådan angst kan opstå, når vi oplever, at vi ikke er intersubjektivt orienteret. Når vi således oplever, at den intersubjektive orientering tilsyneladende svigter, kan der opstå en basal frygt for psykisk ensomhed (Ibid s. 121).

Den krise, der er opstået i improvisationsarbejdet, kræver at blive løst, og det kan kun gøres ved, at de to spildeltagere arbejder tæt sammen for at maksimere sammenhængen. Bruddet, på en ellers nogenlunde forudsigelig retning, gør, at begge bemærker situationen, og der er derfor opstået bevidsthed af intersubjektiv karakter. Det er som om, de står over for hinanden, og implicit siger: "Okay, hvad gør vi nu? Hvilken vej skal vi tage, for at komme ud af denne krise? Du vil ét, jeg vil noget andet, hvordan kommer vi videre på en meningsfuld måde, lige nu, sammen?"

Indtil nu har de begge sandsynligvis tilpasset sig situationen, ændret og justeret løbende i deres relation, som i de øvrige spileksempler. Nu er begge blevet særlig opmærksomme på deres samspil, og den konflikt de er havnet i, som synes meget modstridende, og ikke umiddelbart lader sig løse. Men selvom de bemærker situationen, og der således forekommer en refleksion over begivenheden, befinder de sig stadig *i* fiktionen; i den umiddelbare oplevelse.

Lad mig for et øjeblik antage, at Peter vil løse konflikten verbalt, altså eksplicit og ikke implicit. Han træder ganske enkelt ud af rollen, og siger til Merete, at hun ikke kan putte ham i seng, da han jo spiller en tyv, på vej ud til sit indbrud. Merete kan have sine indvendinger overfor dette, og en verbal forhandling opstår. Pointen er her, at forhandlingen, meget åbenlyst, kommer til at foregå eksplicit udenfor det fiktive univers. De træder ud af fiktionen, og dermed ud af selve den umiddelbare oplevelse, og ser på den udefra. Idet Peter og Merete forlader fiktionen, forlader de øjeblikket, nuet, og dermed eksisterer den fiktive verden ikke længere. En verbalisering ville altså trække dem væk fra det igangværende nu, væk fra den direkte oplevelse. Det bliver således tydeligt at, når deltagerne anvender verbal, eksplicit forhandling i skabelsen af det fiktive univers, vil den implicite strøm, de før lod sig føre af, ikke eksistere mere. En verbal forståelse er ikke nok til at kunne skabe den forandring, der skal til. De kan ikke nøjes med at fortælle hinanden, eller publikum for den sags skyld, hvad de syntes, der skal ske i forløbet. Selvom de gør det, og lader udgangspunktet for udviklingen af det fiktive univers være verbalt ved på forhånd at aftale strukturen for, hvad der skal ske, kræver den dramatiske form stadig, at de udfører handlingen, og lever oplevelsen. Forandringerne og fremdriften i udformningen af det fiktive univers må foregå *i* og ikke *uden for* fiktionen.

At være til stede i nuet kan som sagt betragtes som det eneste tidspunkt, hvori der forekommer en umiddelbar, subjektiv virkelighed, og nuet er således det grundlæggende udgangspunkt i alle individers oplevelsesverden, og fænomenologisk set er det altså ikke muligt at undslippe nuet. I Peters og Meretes ekspliciterede forhandling vil de derfor ligeledes befinde sig i et nu; i en umiddelbar oplevelse. De vil stadig befinde sig i en førstepersons oplevelse, blot er det en første persons oplevelse af et forsøg på at anlægge et tredje persons perspektiv, på det de lige har oplevet i deres improvisatoriske arbejde med drama. Denne verbalisering af oplevelsen har karakter af introspektion og kan medvirke til at objektivere oplevelsen. Ved således at lave en verbalisering af det implicite kommer de til at skifte

perspektiv. Relationen ledes så at sige et helt andet sted hen, og den strøm af implicit kommunikation, der ellers forekom i deres intersubjektive koordinering, afbrydes.

I det almindelige dagligdags liv springer vi ofte ud af en igangværende oplevelse, for at indtage et objektiverende perspektiv på oplevelsen, og det er nemt at overse, at man er sprunget fra ét nu til et andet, og at man derfor er kommet på afstand af det oplevede (Ibid s. 52). Det kan være svært at forblive i nuet, og let at hoppe ud af en igangværende oplevelse, og indtage et tredje persons perspektiv på oplevelsen. Men i arbejdet med drama bliver det tydeligt, når deltagerne træder ud af oplevelsen, og ud af nuet, og dette eksempel kan derfor bl.a. tjene til illustration af dramaarbejdets essentielle rettedhed ind mod et nu.

Når Peter handler i fiktionen, tænker han ikke over, hvad han skal gøre. Den refleksion der opstår, og som er nødvendig for, at de kan komme videre mod et, ganske vist uspecificeret, mål, finder sted i deres fælles møde. Den umiddelbare fortid, der er indeholdt i nuet, har her at gøre med, at han indtil nu har spillet en tyv. Merete giver handlingen en anden retning, end den der umiddelbart ligger for i et spil om en tyv. Opmærksomheden intensiveres lige dér, hvor Merete, uventet, ær Peter på kinden. Da hun går målrettet over til Peter, kunne hun have fortsat med indbrudstemaet ved at opdage tyven el.lign., men hun ær ham på kinden. I denne handling, i det nu, hvori denne bevægelse foregår, ændres deres indbyrdes forhold, og retningen på deres fælles historie kommer til at forløbe anderledes end forventet. I dette øjeblik forekommer der en social refleksion over situationen, via den andens sind. Peter ved, at Merete ved, at Peter ved.

I og med at den fælles oplevelse gensidigt spejles i den andens sind, får de nu mulighed for at finde nye veje frem i deres fælles måde at forme den fiktive verden på. Begge befinder de sig i et åbent felt, i en fælles oplevelse, og det kan forekomme som om, at *alle* muligheder er åbne. Peter vælger måske at svare Merete ved at stikke tommelfingeren i munden og stampe i gulvet, og evt. udbryde: "Øv, nu legede jeg lige så godt", og således lægge op til nye implicite forhandlinger af det videre fiktive forløb, og de kommer således succesfuldt igennem øjeblikket.

Rod som kreativt redskab

Den rodede affære, som dramaarbejdet udfolder sig i, har således en kreativ fordel. Improvisationsspillet fordrer simpelthen, at deltagerne forsøger at håndtere og rette op på de misforståelser og kriser, der kan opstå undervejs. De forhandlinger, som fejltrin afføder, har

en særlig værdi. De bidrager til, at deltagerne korrigerer deres samarbejde, og dermed deres fælles måde at udtrykke sig på. De kriser, der kommer af rodet, kan være en kilde til en implicit forhandling om, hvordan spildeltagerne kommer videre i processen. En forhandling som bibringer spildeltagerne en tavs viden om deres måde at arbejde sammen på.

I drama søges arbejdet ofte tilrettelagt således, at konflikter kan opstå, så den kreative fordel, der opnås herigennem, bliver udnyttet. Historien i et improvisationsforløb kan let gå død, hvis udgangspunktet eksempelvis er for forudsigeligt. Derfor lægges der ofte elementer ind i opgaverne, der kan fremkalde kriser, der gør, at deltagerne er 100% opmærksomt til stede lige nu og her!

Lad mig vende tilbage til StarWars aktiviteten, som blev præsenteret i indledningen. For at gøre denne opgave mere udfordrende og mindre forudsigelig fik begge StarWars deltagere bind for øjnene, så de ikke kunne se hinanden undervejs i kampen. Der blev således med vilje indlagt en forhindring, der kunne forårsage brud, og efterfølgende reparation i deres samspilsforløb.

Man kan let forestille sig, hvilken kaotisk proces StarWars deltagerne bevæger sig ind i. Og lige så kaotisk, lige så sindsoprivende spændende og intenst bliver det, både for spildeltagerne selv, som for dem, der ser på. De bliver så at sige vidner til en dans fyldt med brud, som spildeltagerne forsøger at reparere og rette op på undervejs. Hvornår rammer de hinanden? Hvornår rammer de forbi? Det, at en af deres sanser er taget fra dem, gør, at hele processen bliver én lang reparationsproces af de mange gange, hvor de går fejl af hinanden, føler ubeslutsomhed, tager nye initiativer mm.

Den situation, de skal handle i, kan forekomme som både rodet og kaotisk. Men det er ikke desto mindre i kraft af dette rod, at de bliver kreative. Rodet skaber noget, der skal gennemleves i højere grad, end det skal forstås (Ibid s. 171). Bindet for øjnene er det element, der gør, at spildeltagerne kommer til at overskride nogle fastlagte handlemønstre og gamle vaner, og opgaven skærper deltagernes opmærksomhed over for hinanden i ekstrem grad. Der opstår en yderst intens opmærksomhed hos både spildeltagerne og publikum. Alt er stille, intenst i lange øjeblikke indtil en forløsning kommer, når en af spildeltagerne rammer den anden, eller svinger sværdet forbi modpartens næse.

Man kan således sige, at det samspil, der forekommer mellem deltagerne, kommer til at handle om at reparere de mange brud, som den manglende sans forårsager. Og hermed opstår muligheden for, at oplevelsen kan blive intersubjektiv bevidst.

Intersubjektiv bevidsthed af multilateral karakter

Ved at forholde ovenstående betragtninger, i forhold til de tre fænomenologiske niveauer, kan man sige at ved netop at beskrive en form for opmærksomhed, som gribes både implicit og eksplicit i én og samme bevægelse, kan den intersubjektive bevidsthedsform være anvendelig i denne sammenhæng til beskrivelse af den samlede opmærksomhed, der forekommer i dramaarbejdet, hvori en refleksion finder sted, som en nødvendighed for at arbejdet overhovedet kan skride fremad på meningsfuld vis.

Den opmærksomhed, der er bundet til nuet, forekommer på både det fænomenale niveau og det quasi-fænomenale niveau, hvorimod en refleksiv bevidsthed er bundet til det objektiverede niveau. Dette niveau kan således betragtes som det, der skal være til stede for at spildeltagerne *bemærker* den situation, de befinder sig i lige nu, så forandring kan finde sted. Der må nødvendigvis forekomme en refleksion over begivenhedernes gang, og denne må være af social herkomst, da den finder sted i et nu. Denne sociale refleksion ledsages af intersubjektiv bevidsthed.

Denne intersubjektive bevidsthedsform kan kun forekomme, når det bekræftes, at vi har en fænomenal oplevelse via en andens tilstedevær. Spejlneuronerne sættes først i gang i samvær med en anden, og denne anden må være forskellig fra den, som har oplevelsen.

I drama optræder den anden selvsagt i form af medspilleren i improvisationen. Men spejlneuronerne kan ligeledes aktiveres, når vi handler alene, så der således ikke kun er tale om, at de er aktive i forhold til andre mennesker. Spejlneuronerne aktiveres ligeledes, når vi afbilleder vores egne handlinger over for vores mange selver, på samme måde som vi kan afbillede et andet menneskes handlinger.

"Dette ville muliggøre intersubjektiv trafik i os selv og give grundlag for refleksiv bevidsthed baseret på to synspunkter fra to selver, der arbejder i én og samme person" (Sterns, 2004 s. 142)

I eksemplet med Anne og Bent, der spiller henholdsvis Dronning og Konge, kan de to selver i dette tilfælde siges at være Anne og Dronningen (= Annes rolle). Når perspektivet fra det fænomenale niveau forholder sig til rollen på det quasi-fænomenale niveau, vil der således forekomme intersubjektiv trafik i selv samme person. Således kunne rollen på det quasi-

fænomenale niveau udgøre det, som stadfæster, at der forekommer en oplevelse på det fænomenale niveau.

At være intersubjektiv bevidst handler om at kende et andet perspektiv! I drama skal deltagerne kende mange perspektiver, udover deres egen rollefigur. Selvom denne form for bevidsthed forekommer som et dyadisk fænomen mellem to personer, kan den altså ligeledes forekomme mellem to synspunkter fra to selver i samme person. På det fænomenale niveau møder Anne således både Bent, Kongen (=Bents rolle) og Dronningen (= sin egen rolle). På det quasi-fænomenale niveau møder Dronningen (=Annes rolle) ligeledes både Bent, Kongen (= Bents rolle) samt Anne selv. Når Bent og Anne improviserer sammen ved de hele tiden af, at deres handlinger forekommer i både en fælles reel virkelighed og en fælles fiktiv virkelighed, og oplevelsen finder derfor sted, både som en oplevelse *i* fiktionen, og som en oplevelse *af* fiktionen (Szatkowski, 1985 s. 144).

Udover de allerede nævnte perspektiver må Anne ligeledes forholde sig til det samlede perspektiv, der skabes som helhed, og dette indebærer andre perspektiver så som: en evt. instruktørs eller lærers perspektiv, publikums perspektiv, tekstforfatterens perspektiv, hvis en tekst foreligger mv. Opmærksomheden forekommer således på flere niveauer i dramaarbejdet, og griber flere parallelle møder og perspektiver på samme tid.

At en sådan helhedsmæssig oplevelse overhovedet kan forekomme i ét nu, kan forklares gennem Daniel Sterns begreb om menneskets medfødte evne til at percipere amodalt (Stern, 2000 s. 90), hvor oplevelse, der perciperes i én sansemodalitet, netop kan overføres til andre sansemodus. Den amodale percipering gør det således muligt for deltagerne, via fiktionen, at være til stede og forholde sig til flere forskellige verdener, og flere perspektiver på én og samme tid.

Jeg foreslår derfor på den baggrund, at undersøgelsesprocessen i dramaarbejdet kan anskues som en proces, der lægger op til at fremme en intersubjektiv bevidsthedsform af *multilateral* karakter, da bevidstheden er mangesidet. Spildeltagerne griber mange perspektiver på flere fænomenologiske niveauer i én og samme bevægelse, i ét nuværende øjeblik. Jeg vil derfor kalde den bevidsthedsform, der er kendetegnende for den æstetiske proces, der forekommer i arbejdet med improvisation i drama, for en "intersubjektiv multilateral bevidsthed".

Afrunding – et fornuftigt fag

Både i beskrivelsen af de tre fænomenologisk niveauer, samt de tre videnskabelige indstillinger, forekommer en form for refleksion, enten i form af en implicit eller i form af en eksplicit måde at reflektere på. Den form for refleksion en "kannibalistisk" indstilling afføder, gør os i stand til at kalkulere og forklare nøgternt om det, der foregår omkring os, skille tingene ad og se på årsag og virkning af konkrete forhold. Denne indstilling kan derfor siges at være en indstilling, der adskiller os mennesket fra dyrene, og som derfor er særegen for mennesket. I daglig tale kunne man betragte denne indstilling, som en fornuftsbetonet måde at forholde sig til verden på.

Men ifølge Dorthe Jørgensen (Jørgensen, 2008 s. 367) skal begrebet "fornuft" anskues anderledes, end vi sædvanligvis gør. I dagligdags tale er fornuft nemlig blevet synonym med begrebet forstand, og hun mener derfor, man må foretage en distinktion mellem disse to begreber, så det vi sædvanligvis tillægger fornuften nemlig det, der kalkulerer og forklarer, og er nytteorienteret, og som handler om konkret empiri, der kan slå dette og hint fast, i stedet skal tillægges forstanden.

Det, der er særegent for mennesket, er ikke kun vores forstandsmæssige evne. Det der gør mennesket unikt, er dets evne til, at kunne tænke over sine oplevelser, sætte sin viden i perspektiv, og reflektere over sig selv, sine tanker og sin adfærd, og dette gøres, ifølge Jørgensen, ikke kun med forstanden, men med fornuften. Fornuften skal betragtes som den side af mennesket, der orienterer sig imod alt det, der ikke kan iagttages empirisk, og som vi derfor heller ikke kan vide noget bestemt om (Ibid s. 368), og derfor vil fornuften ofte komme til udtryk der, hvor der refereres til noget der er større og mere omfattende end mennesket selv.

Det vil sige, at når vi mennesker forsøger at aktualiserer det, der er vores særkende, så foregår det ikke kun via forstanden, hvor vi kalkulerer og forklarer, men ligeledes via fornuften, med hvilken vi anvender vores evne til at kunne tænke over vores oplevelser, sætte vores viden i perspektiv og reflektere over os selv, vores tanker og vores adfærd.

Når vi således forholder os fornuftigt, forholder vi os i en åben indstilling over for det, man kunne kalde visdom, og som viser sig som det, vi kender som inspiration (Ibid). Visdom skal ikke forstås som noget, man kan opnå og dermed være. Man kan derimod være *på vej mod* visdom, hvilket henviser til den proces, hvori man forholder sig i en åben position, der fordrer modtagelighed over for det, der er større end mennesket selv. Ifølge Jørgensen betyder det,

at vi, for at kunne leve optimalt, må give plads til en mere holistisk tænkemåde, som den fornuften repræsenterer. Vi må lægge den tanke bag os, at vi kan beherske og styre alting, som bunder i en opfattelse af, at vi ser os selv som subjekter over for objekter, vi således kan kontrollere.

Man kan således sige at den undersøgelsesproces, der forekommer i drama, er en fornuftig proces, da den lægger op til, at deltagerne lægger kontrollen på hylden, og medvirker til at de giver afkald på viljen til at ville noget helt bestemt (Ibid s. 369). For dramadeltagere handler det om at indtage en åben indstilling, hvor inspiration kan indfinde sig, hvor deltagerne således får mulighed for at befinde sig i proces, der kan betragtes som en vej, der fører mod visdom.

Konklusion

Arbejdet i drama er karakteristisk ved at være en kollektiv, æstetisk proces, som foregår i flere verdener, på flere fænomenologiske niveauer på én gang, da dramaarbejdet både forekommer i en fiktiv, og i en realistisk verden. I denne proces må dramadeltagerne gribe mange møder og perspektiver på én gang, og den opmærksomhed, der således fordres af dramaarbejdet, kan siges at være distribueret i flere retninger, og kan derfor betegnes som værende multilateral af karakter. Da det æstetiske udtryk, i form af den fiktive fortælling, er improviseret frem, og dermed skabes og fremføres i ét nu, vil en koncentration af opmærksomt tilstedevær være knyttet til denne multilaterale opmærksomhedsform.

Når dramadeltagerne, gennem improvisation, forhandler sig frem til et fælles æstetisk udtryk, vil der i dette multilaterale opmærksomhedsfelt, foregå en aflæsning af deres indbyrdes følelser og intentioner, og deres forhandling forekommer derfor som en udveksling af implicitte, tavse handlinger. De handlinger, der forekommer i dramaarbejdets "nu", er derfor kendetegnet ved at være af implicit herkomst. Den læring, der således finder sted i dette nu, viser sig i den måde, hvorpå den enkelte dramadeltager forholder sig til den givne kontekst. I den forhandling, der opstår mellem deltagerne, anvender den enkelte sine egne erfaringer, associationer og fascinationer til at skabe det æstetiske udtryk, der fremstår som en fiktiv fortælling.

Videre vil udformningen af deltageres fælles fiktive historie, kun kunne tage form af en meningsfuld begivenhed, hvis spildeltagerne bemærker, hvor fortællingen kommer fra, og hvor den er på vej hen. Der må derfor nødvendigvis, i selv samme nu, forekomme en form for

refleksion over spillets gang. Men dette kan fremstå som et paradoks, da dramadeltagernes arbejde forekommer implicit, og derfor ikke umiddelbart også kan være eksplicit og reflektivt. Den refleksion, der forekommer i dramaarbejdet, må derfor være en refleksionsform, der finder sted i spillet, og det kræver derfor en refleksion, som er af social karakter, hvor oplevelsen spejles ved at den ene parts mentale indhold reflekteres tilbage igen, via den andens sind. En sådan form for refleksivitet, som er af social oprindelse, kan resultere i en intersubjektiv bevidsthedsform, der således både kan rumme en implicit og en eksplicit form for opmærksomhed. Dramaarbejdet kan så at sige løfte en umiddelbar oplevelse fra udelukkende at være en sanselig, æstetisk oplevelse, til yderligere at rumme en refleksiv erkendelse af social oprindelse.

For at en oplevelse kan blive bemærket og indtræde i bevidstheden, må den stikke ud fra andre oplevelser enten i form af at være tilstrækkelig ny eller særlig problematisk. I drama tilrettelægges arbejdet grundlæggende således, at brud på selvfølgeligheder kan opstå, og det forekommer ved at dramadeltagerne konstant kastes ud i situationer, hvor de på ny skal forholde sig til problematiske forhold, der skal løses.

Dramaarbejdet kan derfor betragtes som værende rodet af natur. De brud, der opstår af dette rod, er med til at kaste dramadeltagerne ind i et nu, og dermed ind i et gensidigt, intenst opmærksomhedsforløb, der bemærkes i særlig grad. Man kan derfor på det grundlag konkludere, at det æstetiske arbejde i drama grundlæggende er tilrettelagt således, at en intersubjektiv bevidsthedsform kan opstå. Da det yderligere er kendetegnende for den æstetiske proces, at opmærksomheden i det improvisatoriske arbejde, er af multilateral karakter, kan den bevidsthedsform, der opstår i arbejdet med drama, derfor betragtes som en "intersubjektiv multilateral bevidsthed".

Denne intersubjektive multilaterale bevidsthedsform gør det muligt for spildeltagerne at tackle den omfattende implicitte, tavse viden, der udfoldes i arbejdet med den fiktive verden. Herved oparbejdes en afgørende menneskelig erfaring hos spillerne, nemlig en viden om, at det at være sammen med andre mennesker i langt overvejende grad sker gennem udveksling af tavs, implicit viden. Dramadeltagerne har således mulighed for at tilegne sig en ny kropsligt funderet viden om det at være menneske, der, i og med at der opstår intersubjektiv multilateral bevidsthed, kan medvirke til en revurdering af tidligere erfaringer og handlemønstre. Denne proces kan medvirke til en udforskning af et allerede udviklet

følelsesliv og yderligere fører til en modning af spildeltagerne, på både det personlige, sociale og følelsesmæssige område.

Den improvisatoriske proces kan skabe basis for, at deltagernes kan erfare risikoen, eller muligheden ved at udtrykke sine ideer, og deres kreative færdigheder skærpes synligt gennem en opøvelse af spontanitet og improvisationens intuitive magtfuldhed. Den koncentrerede opmærksomhed, der fordres i udarbejdningen af det æstetiske udtryk, kræver et sanseligt nærvær og dermed en åben indstilling. Denne åbne indstilling kan føre til en form for beruselse, eller en oplevelse af at tingene skabes på mirakuløs vis, da improvisationsarbejdet forekommer, som om *alle* muligheder er til stede. Improvisationsarbejdet åbner konstant op for nye muligheder, der kan være genstand for undersøgelsesprocessen. Hver gang deltagerne vælger en ny vej, og kommer successivt igennem en ny variation i den uendelige række af undersøgelsesveje, der foreligger, kan dramadeltagerne opleve det som særligt opløftende og tilfredsstillende, og der kan opstå en følelse af tillid til sig selv som skaber af et æstetisk produkt, hvor vægten i højere grad lægges på vejen mod produktet, end på selve det endelige resultat.

Mange undervisere går ind for en undervisningsform, der sker gennem verbal udfoldelse. Dette kan være relevant i sig selv, men man må notere sig, at det ikke er en undervisningsform, der hverken kan gøre rede for, eller erstatte det aspekt, der forekommer i en æstetisk læreproces, som eksempelvis forekommer i drama. Hvis man udelukkende vil verbalisere begivenheder, kan der være en fare for, at man kommer til at opføre sig som om, at den verbale version af oplevelsen er den eneste relevante virkelighed, der forekommer. En rekontekstualisering af en oplevelse kan ganske vist medvirke til at forandre den, men det er vigtigt at bemærke, at det ikke er rekontekstualiseringen, der *skaber* oplevelsen.

I en verden hvor vi ofte tvinges ud af oplevelsen, væk fra nuet, for at indtage et perspektiv på oplevelsen udefra, så vi dermed indtager en mere eksplicit forståelse af vores oplevelsesverden, kan drama tilbyde et rum, der giver deltagerne mulighed for en oplevelse af at være helt og holdent opmærksomt tilstede; et rum hvor man kan handle sig frem til løsningsmuligheder, uden at man behøver at træde ud af oplevelsen, for at forstå den.

Når dramadeltagere således tilbydes muligheden for at være til stede og nærværende, kan det forekomme som en proces, hvor den enkeltes oplevelse værdsættes på et dybere plan, hvor han oplever at hans primære oplevelsesverden deles med ham, så det forekommer

ham, som en berigelse af hvem han er, hvordan det er at være ham, og ligeledes hvordan det er at være sammen med ham (Stern, 2004 s. 236).

Jeg vil gerne fastslå, at der er brug for viden, der kan fremkomme af *både* eksplicitte og implicitte processer, men i dramaarbejdet vægtes det implicitte og oplevelsesmæssige, og da dette er et meget mindre kortlagt territorium end de eksplicitte, verbale forståelsesformer, kan et fag som drama derfor være i fare for at blive underprioriteret, da de implicitte processer af natur er langt svære at beskrive.

Eksplicitte og implicitte forståelsesmodeller kræver hver sin beskrivelsesmetode. Med dette speciale har jeg forsøgt at fremlægge en beskrivelses- og forklaringsmodel, der kan medvirke til at belyse især de implicitte processer, der forekommer i et fag som drama, for herigennem at skabe et perspektiv på det lærings- og erfaringspotentiale, der er knyttet til den koncentrerede opmærksomhed, der forekommer i den æstetiske læreproces i drama, ved at rette linsen mod det, der foregår i et nu!

Litteraturliste

- Austring**, Bennyé og Sørensen, Merete (2006): *Æstetisk og læring. Grundbog om æstetiske læreprocesser*. Hans Reitzels Forlag, København K.
- Bolton**, Gavin (1981): *Innsikt gjennom drama*. Dreyers Forlag, Perspektivprosjektet
- Braanaas**, Nils (1985): Den æstetiske dimension. I: *Dramapædagogik i nordisk perspektiv*. Artikelsamling 2. Teaterforlaget DRAMA, Gårsten.
- Braanaas**, Nils (2002): *Dramapedagogisk historie og teori*. Tapir Akademisk Forlag, Trondheim
- Fink-Jensen**, Kirsten (1998). *Stemthed - en basis for æstetisk læring*. Danmarks Lærerhøjskole, København NV.
- Fink-Jensen**, Kirsten (2003): Den forskende lærer i et fænomenologisk perspektiv. I: Rønholt, H., S.-E. Holgersen, K. Fink-Jensen & A. M.: *Video i pædagogisk forskning - krop og udtryk i bevægelse*. Forlaget Hovedland.
- Fink-Jensen**, Kirsten (2006): *Fascination og lærerfaglighed*. Billesø og Baltzer
- Hastrup**, Kirsten (1999): *Vejen til viden. En humanistisk grundbog*. Gyldendal.
- Haugsted**, Mads (1996): Et kunst og erkendelsesfag. I: *Kvan*, nr. 44.
- Henry**, Mallika (1999): *The Player and the Playing: An Interpretive Study of Richard Courtney's Texts on Learning through Drama*. US Department of Education, New York University
- Henry**, Mallika (2000): Drama's Ways of Learning. I: *Research in Drama Education*. Vol. 5, nr. 1
- Hovik**, Lise (2007): *Øyeblikkets dramaturgi I: Peripeti*, nr. 7 Teatralitet. Afdeling for dramaturgi, Århus C
- Hyldgaard**, Kirsten (2006): *Videnskabsteori. En grundbog til de pædagogiske fag*. Roskilde Universitetsforlag
- Johnstone**, Kieth (1987): *Improvisation og teater*. Hans Reitzels Forlag
- Jørgensen**, Dorthe (2000): *Skønhedens metamorfose*. s. 13 – 30. Odense Universitetsforlag, Odense M.
- Jørgensen**, Dorthe (2006): *Skønhed. En engel gik forbi*. Aarhus Universitetsforlag, Århus N.
- Jørgensen**, Dorthe (2008): *Aglaias dans. På vej mod en æstetisk tænkning*. Aarhus Universitetsforlag, Århus N.
- Merleau-Ponty**, M. (1994). *Kroppens fænomenologi*. DET lille FORLAG, Fredriksberg

- Rønholt, H., S.-E. Holgersen, K. Fink-Jensen & A. M. Nielsen (2003):** Fænomenologi som filosofi og metode. I: *Video i pædagogisk forskning - krop og udtryk i bevægelse*. Forlaget Hovedland.
- Sheets-Johnstone, Maxine (1999):** Emotion and Movement. *Journal of Consciousness Studies*, No. 11-12
- Stern, Daniel (2004):** *Det nuværende øjeblik i psykoterapi og hverdagsliv*. Hans Reitzels Forlag, København K.
- Stern, Daniel (2000):** *Spædbarnets interpersonelle verden*. Hans Reitzels Forlag, København K.
- Szatkowski, Janek (1985):** Når kunst kan bruges – om dramapædagogik og æstetik. I: *Dramapædagogik i nordisk perspektiv*. Artikelsamling 2. Teaterforlaget DRAMA, Gårsten.
- Szatkowski, Janek (1996):** Åben prøve. I: *Kvan*, nr. 44.
- Sæbø, Aud Berggraf (2003):** *Drama i barnehagen*. Universitetsforlaget, Oslo
- Sørensen, Merete (2004):** *Drama som æstetisk læreproces*. Masteropgave. DPU, København
- Thiedecke, Johnny (1996):** *Ansigt til ansigt med grækerne*. s. 114 – 196. Pantheon
- Thøgersen, Ulla (2004):** *Krop og fænomenologi. En introduktion til Maurice Merleau-Pontys filosofi*. Systime Academic, Århus C
- Trondalen, Gro (2007):** A moment is a moment is a moment. Om gyldne øyeblikk i musikkterapeutisk teori og praksis. I: *Psyke og Logos*, Tema: Musik og psykologi nr. 1. Dansk psykologisk Forlag, Virum
- Wackerhausen, Steen (1998):** *Legemet som læringens subjekt*. Working papers nr. 3. Network for Non-Scholastic Learning, Århus C.
- Woods, Peter (1993):** Towards a Theory of Aesthetic Learning. I: *Educational Studies*, vol.19, nr.3. Carfax Publishing Company
- Zahavi, D. (2003).** *Fænomenologi*. Roskilde Universitetsforlag, Frederiksberg C.